

# ¿QUÉ ESTÁS

# MIRANDO



«GOMPertz ES EL MEJOR PROFESOR QUE PODRIAS TENER» *GUARDIAN*

# 150 AÑOS

DE



# ARTE MODERNO

en un

ABRIR Y CERRAR  
DE OJOS



# WILL GOMPertz

INCLUYE MAPA DEL ARTE MODERNO

Lectulandia

Amantes del arte, escépticos y desconcertados: esta historia del arte moderno es para vosotros. ¿Qué es el arte moderno? ¿Por qué se ama o se odia? ¿Y por qué es siempre tan exageradamente caro?

Will Gompertz, director de Arte de la BBC, exdirector de la Tate Gallery de Londres y uno de los mayores expertos del mundo, ha escrito una deslumbrante guía que cambiará para siempre la manera en que miramos el arte contemporáneo. Desde los nenúfares de Monet hasta los girasoles de Van Gogh, pasando por las latas de sopa de Warhol y los tiburones en formol de Hirst, este libro nos descubre la historia que hay detrás de las obras, las personas que hay detrás de los artistas y la verdadera magia que esconde el arte moderno.

Dirigido tanto a escépticos como a convencidos, *¿Qué estás mirando?*, resuelve todas las preguntas que siempre nos planteamos y nunca nos atrevimos a hacer. En un sorprendente recorrido por los últimos ciento cincuenta años del arte salpicado de reveladoras anécdotas, Gompertz nos explica en qué consiste la genialidad de Pollock o Cézanne, cómo un urinario cambió el curso de la historia o por qué nuestro sobrino de cinco años realmente no lo haría igual. Original, irreverente y muy accesible, este libro rompe con mitos y prejuicios y hará que nuestra próxima visita a un museo sea menos intimidante y mucho más apasionante.

**Lectulandia**

Will Gompertz

# **¿Qué estás mirando?**

**150 años de Arte Moderno**

ePub r1.2

casc 14.08.15

Título original: *What are you looking at? 150 years of modern art in the blink of an eye*

Will Gompertz, 2012

Traducción: Federico Corriente Basús

Ilustraciones: AA VV

Diseño/Retoque de cubierta: casc

Editor digital: casc

ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---

*A mi esposa, Kate, y a mis hijos:  
Arthur, Ned, Mary y George.*



## Prólogo



«El texto es incomprensible: debe tratarse del catálogo de una exposición».

Hay muchos libros excelentes sobre historia del arte que cubren el periodo moderno, desde el clásico de E. H. Gombrich *La historia del arte* hasta el ensayo de Robert Hughes *El impacto de lo nuevo* (tan combativo como instructivo). No pretendo competir con tales obras (tampoco podría), sino ofrecer algo distinto: un libro personal, de anécdotas e informativo, que narre cronológicamente la historia del arte moderno desde el impresionismo hasta nuestra época, ya que por razones de espacio y tiempo no resulta posible hablar de todos los artistas implicados en cada uno de los diferentes movimientos.

Mi cometido ha sido escribir un libro repleto de información y vivaz, no una obra académica. No hay notas a pie de página ni largas listas de bibliografía o fuentes e incluso, de cuando en cuando, me dejo llevar por la fantasía: por ejemplo, imaginando una escena en la que los impresionistas se encuentran en un café o en la que Picasso es el anfitrión de un banquete. Estas escenas se basan en lo que otros han contado (los impresionistas se reunían en un café concreto y Picasso celebró algún banquete), pero ciertos detalles de las conversaciones son imaginarios.

La inspiración para escribir este libro surgió de una intervención mía en el Fringe Festival de Edimburgo en 2009. Antes había escrito un artículo para *The Guardian* en el que investigué acerca de cómo las técnicas de la stand-up comedy podían servir para explicar el arte moderno de un modo que resultara atractivo y claro. Para poner en práctica mi teoría, me apunté a un curso de monólogos y luego presenté en el Fringe un espectáculo que se llamaba *Double Art History*. Parecía que funcionaba: el público a veces se reía, participaba y, a juzgar por los resultados del «examen» al que lo sometía al final, aprendía bastante sobre arte moderno.

Sin embargo, no volveré a la comedia. Abordo el arte moderno en tanto periodista y presentador televisivo. El gran escritor David Foster Wallace comparaba sus escritos de no ficción con una empresa de servicios en la que a una persona que tiene una inteligencia razonable se le daba la posibilidad de investigar sobre asuntos en los

que la mayoría de la gente no tiene tiempo de detenerse. Espero, aunque sea a pequeña escala, poder proporcionar esa clase de ayuda al lector.

Dispongo, además, del beneficio que da la experiencia, después de haber pasado la última década trabajando en el extraño y fascinante mundo del arte moderno. Fui director de la *Tate Gallery* durante siete años y, a lo largo de ese tiempo, visité los mejores museos del mundo y las colecciones menos conocidas que no aparecen en los recorridos turísticos más célebres. He estado en las casas de muchos artistas y he examinado las colecciones privadas de los ricos, he visitado talleres de conservación y he sido espectador de subastas millonarias de arte contemporáneo. Empecé sin tener ni idea y ahora sé algo. Me queda mucho por aprender, pero espero que aquello de lo que me he empapado y que transmito sea útil, de algún modo, para aumentar la sensibilidad y los conocimientos del lector sobre el arte moderno. He descubierto que es uno de los mayores placeres que se pueden encontrar en la vida.

# Introducción

## ¿Qué estás mirando?

En 1972 la Tate Gallery de Londres compró una escultura llamada *Equivalent VIII*, de Carl Andre, un artista minimalista estadounidense. Obra de 1966, estaba compuesta por ciento veinte ladrillos refractarios que, unidos según las instrucciones del artista, formaban un rectángulo de dos ladrillos de altura. Cuando la Tate la exhibió a mediados de los década de 1970, suscitó cierta polémica.

Aquellos ladrillos de color claro no tenían nada del otro jueves: cualquiera podría haber comprado cada una de las piezas por unos pocos peniques. La Tate Gallery pagó dos mil libras por ellos. Los periódicos pusieron el grito en el cielo: «¡Malgastan el dinero del Estado en un montón de ladrillos!». Hasta el Burlington Magazine, una respetable publicación periódica dedicada al arte, se preguntó: «¿Se han vuelto locos en la Tate?». ¿Por qué —se preguntaba una publicación— había dilapidado la Tate el precioso dinero público en algo que «se le podría haber ocurrido a cualquier albañil»?

Aproximadamente treinta años después la Tate volvió a comprar una obra de arte poco común. Esta vez decidieron adquirir una fila de personas. Realmente, esto no es así. No compraron a la gente per se (hoy en día eso es ilegal), sino que compraron la fila. Para decirlo con más precisión, un trozo de papel en el que el artista eslovaco Roman Ondák había escrito las instrucciones para una performance que consistía en contratar a un grupo de actores para que formaran una fila. Se especificaba en dicho papel que los actores creaban una fila artificial ante una puerta o dentro de una exposición de arte. Una vez en formación, o «instalados» en lenguaje artístico, tenían que adoptar un aire de paciente expectación, como si estuvieran esperando que algo fuera a suceder. La idea era que su presencia provocaría intriga y atracción en los que pasearan por allí y que, a su vez, podían sumarse a la fila (cosa que, por lo que pude ver, hacían a menudo) o caminar junto a ellos, con el ceño fruncido por la perplejidad y la concentración, preguntándose qué era aquello de lo que no se estaban enterando.





«Cariño, “poco original” no es un término muy apropiado».

Es una idea magnífica, pero ¿es arte? Si un albañil podía ser capaz de producir el *Equivalent VIII* de Carl Andre, también podríamos considerar la parodia de fila de Ondák como una broma de las que se ven en *Jackass*<sup>[\*]</sup>. Lo lógico era que los medios de comunicación se volvieran locos.

Sin embargo, no se levantó ni un murmullo: ni crítica, ni indignación, ni siquiera unos cuantos titulares mordaces por parte de los más agudos miembros de la prensa amarilla: nada. La única cobertura que se le dio a la adquisición fueron un par de frases laudatorias en los medios artísticos más consagrados al mercado del arte. ¿Qué había pasado en el transcurso de estos treinta años? ¿Qué había cambiado? ¿Por qué el arte moderno había pasado de ser visto por lo general como un chiste de mal gusto a convertirse en algo respetado y reverenciado en el mundo entero?

Algo tiene que ver el dinero en esto. En las últimas décadas, en el mundo del arte había entrado una buena cantidad de efectivo. Se habían gastado con generosidad grandes sumas de fondos públicos para poner al día museos anticuados y construir otros nuevos. La caída del comunismo y la liberalización de los mercados condujeron a la globalización y al surgimiento de una clase de megarricos internacional, y al arte en su inversión favorita. Mientras los mercados bursátiles caían en picado y los bancos quebraban, el valor del *top-ten* del arte moderno no hacía sino crecer, al igual que el número de gente que acudía a este mercado. Hace unos años, la casa de subastas internacional Sotheby's afirmó que para una de sus mayores subastas de arte moderno tenía clientes interesados de tres países distintos representados en la sala. Hoy en día son cuarenta los clientes, entre los que se cuentan coleccionistas nuevos y ricos procedentes de países de Sudamérica, de China o la India. Esto significa que la

economía de mercado ha entrado en el juego: es un caso de oferta y demanda y la segunda sobrepasa a la primera. La cotización de obras de célebres artistas muertos (y por tanto ya improductivos), como Picasso, Warhol, Pollock y Giacometti, continúa subiendo sin parar.

El precio lo ponen los banqueros solventes y los oligarcas que operan en la sombra, así como ciudades de provincias ambiciosas y países orientados al turismo que quieren «convertirse en un Bilbao»; esto es, mejorar su fama y aumentar su caché a través de un centro de arte contemporáneo comisionado que resulte atractivo. Todos han llegado a la conclusión de que comprar un edificio o construir un museo dedicado al arte de ahora es lo fácil, pero llenarlo de obras medianamente decentes que hagan que los visitantes acudan no lo es: por eso no hay tantos.



*«Nos resulta mucho más fácil trabajar con artistas muertos».*

Si ya no queda en el mercado mucho arte moderno «clásico» y de calidad, entonces hay que acudir al arte moderno «contemporáneo»: la obra de artistas vivos. También en este caso, los precios de los artistas del *top-ten* han ascendido inexorablemente: por ejemplo, el artista pop norteamericano Jeff Koons.

Koons es célebre por haber producido un gigantesco *Puppy* (1992) hecho de flores y varias figuras de cómic realizadas en aluminio que parecen compuestas por globos. A mediados de la década de 1990, se podía adquirir una obra de Koons por unos pocos cientos de miles de dólares. En 2010 sus esculturas de color caramelo se estaban vendiendo por millones. Se ha convertido en una marca y los que lo conocen identifican su trabajo al instante, como si fuera el logo de Nike. Es uno de los muchos artistas que se han hecho muy ricos en un corto espacio de tiempo a causa del boom del arte.

Artistas que antes eran pobres son ahora tan multimillonarios como las estrellas de cine: amistades famosas, aviones privados y una atención continua de los medios de comunicación para dar cuenta de todos y cada uno de sus glamurosos

movimientos. El sector en alza del papel couché de finales del siglo xx se dedicó en cuerpo y alma a ayudar a construir la imagen pública de esta nueva generación de artistas que sabían manejar los medios. Esas imágenes de individuos creativos y pintorescos que posaban junto a sus obras de vivos colores, expuestas en espacios deslumbrantes creados por diseñadores, en los que se juntaban ricos y famosos, se convirtieron en una especie de celebraciones visuales y voyeurísticas que los lectores aspirantes a sumergirse en ese mundo devoraban ansiosamente en las páginas de las revistas: incluso la Tate Gallery contrató al publicista de Vogue para su revista de socios.

Estas publicaciones, al igual que los suplementos a color de los periódicos, crearon un público nuevo, atento a la moda y cosmopolita, para un arte y unos artistas nuevos, también atentos a la moda y cosmopolitas. Se trataba de una generación a la que aburrían las viejas y marrones pinturas que veneraba la generación anterior. No, los que acudían ahora a las galerías y centros de arte querían un arte que hablara de su tiempo. Un arte fresco, dinámico y excitante: el arte que trataba sobre el aquí y el ahora. Un arte que fuera como ellos: modernos y deseables. Un arte que tuviera un poco de *rock'n roll*: ruido, rebeldía, entretenimiento y actitud enrollada.

El problema al que se enfrenta este público —el problema al que se enfrenta todo público— tiene que ver con la comprensión. No importa que se sea un marchante de arte bien establecido, un académico de renombre o un comisario de museo: todos ellos se pueden sentir algo desorientados si se enfrentan a una pintura o una escultura recién salida del estudio de un artista. Incluso *sir* Nicholas Serota, el internacionalmente respetado jefe del imperio de la Tate Gallery de Gran Bretaña, se encuentra de vez en cuando en ese estado de confusión. Una vez me dijo que se sentía un tanto «amedrentado» cada vez que entraba en el estudio de un artista y veía por primera vez una obra nueva. «A veces no sé qué decir. Intimida», me decía. Se trata de una declaración bastante sincera realizada por un hombre que es una autoridad mundial en arte moderno y contemporáneo. ¿Qué margen nos deja eso a los demás?

Pues al menos un poco, creo yo. Porque no pienso que la cuestión de fondo resida en juzgar si una obra nueva de arte contemporáneo es buena o mala: el tiempo se encargará de eso. Es más importante comprender de qué modo y por qué encaja en la historia del arte moderno. Nuestro amor por el arte moderno contiene una paradoja: por una parte, visitamos por millones museos como el Pompidou de París, el MoMA de Nueva York o la Tate Modern; por otra, la respuesta más frecuente que recibo cuando doy comienzo a una conversación sobre el tema es: «Lo siento, no sé nada sobre arte».

Esta confesión de ignorancia no obedece a una falta de inteligencia o de inquietud por la cultura. Se la he escuchado a escritores célebres, a exitosos directores de cine, a políticos importantes y a académicos prestigiosos. Todos ellos, por supuesto, están equivocados. Sí tienen conocimientos sobre arte. Saben que Miguel Ángel pintó la *Capilla Sixtina* y saben que Leonardo es el autor de la *Mona Lisa*. Con casi toda

seguridad saben que Rodin fue un escultor y, en la mayoría de los casos, pueden nombrar una o dos de sus obras. A lo que se refieren es a que no saben nada sobre arte moderno. De hecho, lo que realmente quieren decir es que pueden saber algo sobre arte moderno (por ejemplo, que Andy Warhol creó una obra de arte que estaba compuesta por latas de sopas *Campbell*), pero no lo entienden. No pueden hacerse a la idea de que algo que podría haber hecho un niño sea una obra maestra. Sospechan, en el fondo de sus corazones, que es una farsa, pero que, como las modas han cambiado, no es de buen tono decirlo en público.

Yo no creo que sea una farsa. El arte moderno, que se extiende desde 1860 hasta 1970, y el arte contemporáneo (que suele considerarse el que producen los artistas vivos) no es una prolongada broma gastada por unos pocos a un público crédulo. Es cierto que muchas de las obras que se producen actualmente (a decir verdad, la mayoría) no superarán la prueba del tiempo, pero, del mismo modo, habrá muchas que han pasado desapercibidas que algún día serán consideradas obras maestras. Lo cierto es que las obras de arte excepcionales que se crean en nuestra época, así como las que se han creado en los últimos cien años, se cuentan entre algunos de los mayores logros del hombre moderno. Solo un estúpido rechazaría el genio de Pablo Picasso, Paul Cézanne, Barbara Hepworth, Vincent van Gogh o Frida Kahlo. No hace falta ser músico para saber que Bach era capaz de escribir música o Sinatra de interpretarla.

En mi opinión el mejor modo de empezar a apreciar y a disfrutar el arte moderno y contemporáneo no es decidir si es bueno o no, sino entender que ha evolucionado desde el clasicismo de Leonardo a los tiburones en escabeche o las camas deshechas de hoy en día. Como sucede con la mayoría de las cuestiones aparentemente impenetrables, el arte es como un juego. Todo lo que se necesita saber son las reglas básicas para que el que antes estaba desconcertado comience a entender algo. A pesar de que el arte conceptual tienda a ser visto como la regla del fuera de juego del arte moderno (esa que nadie puede llegar a comprender o explicar con una taza de café delante), es sorprendentemente sencillo.

Todo lo que se necesita saber para manejar lo básico se puede encontrar en esta historia del arte moderno que cubre los ciento cincuenta años en los que el arte ha ayudado a cambiar el mundo y el mundo ha colaborado en la gestación del cambio que se ha producido en el arte. Cada movimiento, cada «*ismo*», está intrincadamente ligado a los demás: uno conduce al otro como los eslabones de una cadena. Todos, eso sí, tienen sus propios modos de abordarlos, distintos estilos y métodos para hacer arte, que son la culminación de una amplia variedad de influencias: artísticas, políticas, sociales y tecnológicas.

Es una historia apasionante que espero que sirva para que la próxima vez que acuda a una galería de arte moderno se encuentre un poco menos intimidado y un poco más interesado. Empieza poco más o menos así...

# 1

## La fuente

1917

El lunes 2 de abril de 1917, en Washington, el presidente estadounidense Woodrow Wilson apremia al Congreso a proclamar formalmente una declaración de guerra contra Alemania. Mientras tanto, en Nueva York, tres hombres jóvenes, bastante bien vestidos, salen de un espléndido dúplex en el número 33 de la West 67th Street y dan una vuelta por la ciudad. Hablan, caminan y sonríen, de vez en cuando se ríen, aunque sin hacer aspavientos. Al francés delgado y elegante que va en medio, flanqueado por sus dos amigos estadounidenses bajos y fornidos, le encantan esos paseos. Es un artista que aún no lleva dos años en la ciudad: bastante tiempo para hacerse una buena idea, pero demasiado poco para mostrar displicencia ante sus encantos excitantes y sensuales. La sensación que le genera el recorrido hacia el sur de la ciudad, a través de Central Park y hacia el Columbus Circle, siempre le levanta el ánimo. La espectacular vista que proporcionan los árboles, cómo se transforman en edificios, es, a su modo de ver, una de las maravillas del mundo. En su opinión, Nueva York es una gran obra de arte: un parque escultórico atiborrado de maravillosas muestras de modernidad que tiene más vida y sensación de apremio que Venecia, la otra gran creación arquitectónica del hombre.

El trío deambula con calma por Broadway, una franja pobre y raída entre hermosas calles de ostentación y lujo. Según se acercan a la parte central de la ciudad, el sol va desapareciendo entre moles impenetrables de hormigón y cristal y el aire se enfría. Los dos estadounidenses hablan con su amigo, que lleva el pelo peinado hacia atrás, dejando a la vista una frente amplia enmarcada por una mata de pelo oscura. Él piensa mientras ellos hablan y se detiene un momento mientras ellos caminan. Contempla el escaparate de una tienda que vende objetos domésticos. Levanta sus manos para tapar el reflejo del cristal, lo que deja ver sus largos dedos, sus cuidadas uñas y unas gruesas venas: es un hombre que tiene algo de aristocrático.

La pausa es breve. Se da la vuelta y mira: sus amigos han desaparecido. Escudriña a su alrededor, se encoge de hombros y se enciende un cigarrillo. Cruza la calle, pero no con la idea de buscar a sus amigos, sino buscando el sol para calentarse. Son las cinco menos diez de la tarde y el francés está ansioso: pronto cerrarán las tiendas y tiene que comprar algo urgentemente.

Reanuda la marcha con más brío. Intenta mantenerse ajeno a todos los estímulos que le rodean, pero su cerebro es incapaz de hacerlo: hay demasiado que abarcar, que pensar, que disfrutar. Escucha a alguien pronunciar su nombre. Es Walter Arensberg,

el más bajo de sus dos amigos, que ha apoyado económicamente los quehaceres artísticos del francés en Estados Unidos casi desde el mismo momento en que desembarcó una ventosa mañana de junio de 1915. Arensberg le hace una seña para que cruce de nuevo la calle y se encamine hacia la Quinta Avenida a través de Madison Square, pero el hijo de un notario de Normandía vuelve la cabeza hacia arriba y centra su atención en una enorme masa de hormigón que parece una loncha de queso. El edificio Flatiron ya cautivaba la atención del artista francés antes de que llegara a Nueva York: como una llamada de la ciudad que luego se convertiría en su hogar.

Su primer encuentro con él se remontaba a su construcción, cuando aún vivía en París. Vio una fotografía del rascacielos de veintidós plantas que tomara Alfred Stieglitz en 1903 y que apareció reproducida en una revista francesa. Catorce años después, tanto el Flatiron como Stieglitz, el fotógrafo y galerista estadounidense, forman parte de su vida en el Nuevo Mundo.

Una nueva llamada enfurruñada de Arensberg, esta vez con un cierto tono de frustración, le saca de su ensimismamiento. El robusto mecenas y coleccionista de arte agita sus brazos enérgicamente ante el francés. El otro hombre que los acompaña, de pie junto a Arensberg, estalla en carcajadas. Joseph Stella (1877-1946) es también artista. Entiende perfectamente los movimientos de la mente de su amigo galo, precisos pero caprichosos, y aprecia ese desamparo que le produce el hecho de enfrentarse a un objeto de interés.

De nuevo juntos, los tres continúan su marcha bajando por la Quinta Avenida. Al poco tiempo llegan a su lugar de destino: el 118 de la Quinta Avenida: el local de J. L. Mott, un almacén de objetos metálicos especializado en fontanería. Una vez dentro, Arensberg y Stella contienen la risa mientras su compañero husmea entre los sanitarios y los picaportes exhibidos. Después de unos minutos, llama al mozo de la tienda y señala con el dedo un urinario de pared de porcelana de lo más corriente, con la parte de atrás lisa. Los tres amigos se reúnen de nuevo y el mozo les cuenta que el urinario es un modelo Bedfordshire. El francés asiente con la cabeza, Stella sonríe con suficiencia y Arensberg, dando una enérgica palmada al vendedor en la espalda, le dice que lo compra.

Salen de allí. Arensberg y Stella llaman a un taxi. El francés, su filosófico y parco amigo, está de pie en la acera cargando con el pesado urinario, enfrascado en el plan que ha urdido para esta pissotière de porcelana. Contemplando fijamente su superficie blanca y brillante, Marcel Duchamp (1887-1968) se sonríe: piensa que va a causar un buen revuelo.

Duchamp se lleva al estudio su nueva adquisición. Lo hace descansar sobre la superficie plana y lo coloca, de modo que parezca que está al revés. Luego lo firma y fecha con pintura negra en el lado izquierdo del cerco exterior. Utiliza un seudónimo: «R. Mutt 1917». La obra está terminada. Solo queda una cosa por hacer: ponerle título al urinario. Decide que sea *Fuente*. Lo que pocas horas antes había sido un

urinario anodino y común se ha convertido ahora, por obra y gracia de la acción de Duchamp, en una obra de arte (Fig. 1).

Al menos en la mente de Duchamp esto era así. Creía que había descubierto una nueva forma de escultura: una en la que el artista podía elegir cualquier objeto producido en masa y que ya existiera previamente, que no tuviera mérito artístico alguno, y, mediante la liberación del cometido y función originales (en otras palabras, volviéndolo inútil), dándole un título y cambiando el contexto y ángulo en el que habitualmente lo encontramos, lo convertía en una obra de arte *de facto*. Bautizó este nuevo modo de hacer arte con el nombre de *readymade*: una escultura que ya estaba hecha de antemano.



Fig. 1. Marcel Duchamp, Fuente, 1917, réplica 1964.

Había estado dándole vueltas a esta idea durante varios años: empezó un día en su estudio, en Francia, cuando fijó una rueda de bicicleta y su horquilla a un taburete. Entonces la había construido para divertirse: le gustaba poner la rueda en movimiento y verla girar, pero al momento comenzó a considerarla una obra de arte.

A su llegada a Estados Unidos había continuado con esta práctica: compró una pala quitanieves sobre la que escribió una inscripción antes de colgarla del techo por



el mango. La firmó con su nombre verdadero, pero puso «*procedente de*», no «*hecha por*», Marcel Duchamp, lo que dejaba muy claro cuál había sido su papel en el proceso: era una idea que provenía de un artista, lo que se oponía a la idea de obra de arte hecha «por» un artista. Fuente llevó el concepto a otro nivel, más público y de confrontación. Iba a participar en la Exposición de los Independientes de 1917, la mayor muestra de arte moderno que había tenido lugar en Estados Unidos hasta la fecha. De hecho, la exposición en sí misma era una especie de desafío al establishment del arte norteamericano. La había organizado la Sociedad de Artistas Independientes, un grupo de intelectuales librepensadores y progresistas que querían tomar posición contra lo que ellos percibían como una actitud conservadora y represiva de la Academia Nacional de Diseño ante el arte moderno.

Proclamaban que cualquier artista podía convertirse en miembro de la Sociedad por un dólar y que cualquiera de sus miembros podía presentar dos obras en la Exposición de los Independientes de 1917 con tan solo pagar una cantidad extra de cinco dólares por cada una de ellas. Marcel Duchamp era uno de los directores de la Sociedad y uno de los miembros del comité organizador de la muestra, lo que, al menos en parte, explica por qué eligió un seudónimo para su traviesa participación. Además, formaba parte de la naturaleza de Duchamp jugar con las palabras, hacer bromas y azuzar con ironía al pomposo mundo del arte.

El nombre de Mutt era un juego de palabras con Mott, el nombre de la tienda en la que había comprado el urinario. También se dice que hay una referencia en él a la tira cómica «*Mutt y Jeff*», que se había comenzado a publicar en el San Francisco Chronicle en 1907 y en la que apenas había un personaje: A. Mutt. Mutt era un ser al que solo le movía la avaricia, un tipo turbio y tímido, jugador compulsivo y que maquinaba torvamente acerca de cómo enriquecerse con rapidez. Jeff, su crédulo compinche, era interno de un sanatorio mental. Dado que Fuente pretendía ser una crítica a la avaricia de los coleccionistas y especuladores y a los pomposos directores de museo, esta hipótesis resulta plausible. Además la «R» inicial puede ser una abreviatura para Richard, una palabra coloquial francesa para referirse a los «ricachones». Con Duchamp nunca hay nada simple: al fin y al cabo, fue un hombre que prefería el ajedrez al arte.

Duchamp tenía otras cosas en la cabeza cuando eligió deliberadamente un urinario para convertirlo en una escultura readymade. Quería cuestionar la misma idea de obra de arte, tal y como la entendían académicos y críticos, a los que veía como unos autoproclamados árbitros del gusto y que eran unos completos incompetentes. Duchamp pensaba que eran los artistas los que tenían que decir qué era y qué no era una obra de arte. Su opinión era que si un artista decía que algo era una obra de arte, si lograba influir en el contexto y el significado del arte, entonces era una obra de arte. Se daba cuenta de que, aunque era un enunciado muy sencillo, podía suponer una revolución en el seno del arte moderno.

Duchamp protestaba por el hecho de que el medio —el lienzo, mármol, madera o

piedra— hubiera, hasta ese momento, dictado al artista cómo él o ella tenían que operar en el proceso de hacer una obra de arte. El medio se encontraba en primer plano y la tarea del artista era proyectar en él sus ideas a través de la pintura, la escultura o el dibujo. Duchamp quería darle la vuelta a la situación. Consideraba que el medio era secundario: lo principal y más importante era la idea. Solo después de que un artista hubiera desarrollado un concepto podía estar en posición de elegir un medio, y este tenía que ser aquel en el que la idea se pudiera expresar de la mejor manera. Si ello significaba que había que usar un urinario de porcelana, adelante. En esencia, el arte podía ser cualquier cosa que determinara el artista. Era una idea importante.

Había otra idea bastante extendida que Duchamp quería echar por tierra: la de que, de alguna manera, los artistas representan una forma superior de existencia humana y son merecedores del elevado estatus que la sociedad les otorga a causa de la inteligencia excepcional, la intuición y la sabiduría que poseen. A Duchamp aquello le parecía un sinsentido: los artistas se tomaban demasiado en serio a sí mismos y la gente también.

Los significados ocultos que subyacen en *Fuente* no terminan con el juego de palabras de Duchamp y su actitud provocadora. Eligió concretamente un urinario porque era un objeto que tenía mucho que decir y bastantes connotaciones eróticas, una parte de la vida que Duchamp exploraba frecuentemente en su trabajo. Dándole la vuelta al urinario, quedaban claras sus connotaciones sexuales. Esta alusión pasó completamente desapercibida para aquellos que se sentaban junto a Duchamp en el comité de selección y, por tanto, no fue la razón por la que los codirectores se negaron a que *Fuente* formara parte de la Exposición de los Independientes de 1917.

En cuanto la obra fue entregada en el Grand Central Palace, en Lexington Avenue, unos pocos días después del paseo de Duchamp, Arensberg y Stella, al punto generó una mezcla de consternación y rechazo. Aunque el sobre que la acompañaba, con R. Mutt como remitente, contenía los seis dólares requeridos (uno por hacerse miembro y cinco para participar en la muestra), la sensación general entre la mayoría de los miembros de la junta directiva de la Sociedad —pese a que varios de estos, entre ellos Arensberg y, por supuesto, Duchamp, que sabían bien de dónde provenía y la defendieron apasionadamente— era que el tal señor Mutt les estaba tomando el pelo, lo que, por supuesto, era cierto.

Duchamp estaba desafiando a sus compañeros de la junta y a los estatutos de la organización, en cuya redacción había colaborado él mismo. Les estaba llamando a atreverse a ser fieles a los ideales que les habían llevado a asociarse: oponerse al establishment artístico y a la voz autoritaria de la Academia Nacional de Diseño mediante unos principios nuevos, liberales y progresistas: si eres artista y pagas el dinero, te incluyen en la exposición. Punto.

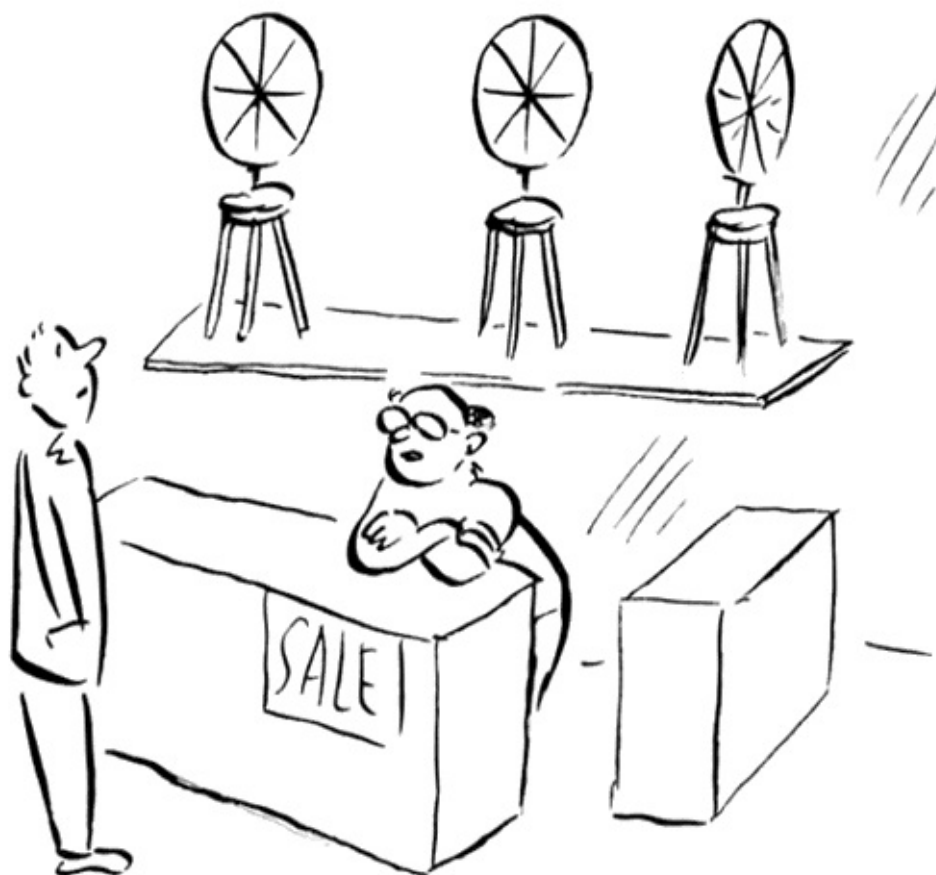
Los conservadores ganaron la batalla, pero, como sabemos, perdieron espectacularmente la guerra. La obra de R. Mutt fue considerada demasiado ofensiva

y vulgar: era un urinario, tema de discusión que no entraba dentro de los esquemas de la puritana clase media estadounidense. Duchamp abandonó la Sociedad, *Fuente* desapareció y nunca más fue vista. Nadie sabe qué pasó con la obra seudónima del francés: se dio a entender que había sido destruida por uno de los airados miembros del comité, a fin de zanjar la cuestión de si se exponía o no. Unos pocos días después, en la galería 291 de la que era dueño, Alfred Stieglitz sacó una foto a tan célebre objeto, pero es posible que sea una apresurada copia del *readymade*. También desapareció.

La gran fuerza que tienen las ideas es que nadie puede «desinventarlas»: la foto sacada por Stieglitz resultó determinante. El hecho de que Fuente fuera fotografiada por uno de los profesionales más respetados del mundo del arte, quien además era el director de una influyente galería de arte moderno en Manhattan, fue importante por dos razones: en primer lugar, significaba una especie de espaldarazo por parte de la vanguardia artística, una legitimación de la Fuente de Duchamp en cuanto obra de arte, que justificaba que fuera documentada como tal por parte de una galería prestigiosa y una figura respetada por todos. En segundo lugar, generó un registro fotográfico: una prueba documental de su existencia. No importaba cuántos energúmenos destrozaran la obra de Duchamp, él podía volver a la tienda de J. L. Mott, comprar una nueva y copiar el aspecto de la firma tal y como aparecía en la foto de Stieglitz. Eso fue exactamente lo que ocurrió. Hay quince copias dispersas por las colecciones de arte mundiales.

Resulta bastante extraño ver cómo se comporta el público ante la obra cuando esas copias se exhiben en una exposición. Uno se encuentra con hordas de adoradores del arte, con rostros serios, que estiran el cuello alrededor del objeto y lo contemplan fijamente durante un buen rato, mirándolo desde toda clase de ángulos: ¡es un urinario! Ni siquiera es el original: el arte está en la idea, no en el objeto.

Marcel Duchamp se habría reído mucho de la reverencia de la que es objeto Fuente actualmente. La escogió precisamente por la ausencia total de atractivo estético: lo que él llamaba antirretiniano. Es una escultura *readymade* que nunca fue mostrada en público, que no pretendió ser nada más que una provocación y una broma, pero que se ha convertido en la obra de arte más influyente de todo el siglo XX. Las ideas que incorpora han influido directamente en varios de los movimientos artísticos más importantes: el *dadá*, el surrealismo, el expresionismo abstracto, el arte pop y el arte conceptual, entre otros. Marcel Duchamp es, sin lugar a dudas, el artista más reverenciado e influyente entre los artistas contemporáneos, desde Ai Weiwei a Damien Hirst.



*«La de la izquierda es un readymade, la del centro es una imitación y la de la derecha un quiero y no puedo».*

Vale, pero ¿es arte? ¿Es solo un chiste duchampiano? ¿Nos ha hecho sentirnos imbéciles a todos mientras nos rascamos la cabeza y «valoramos» la última exposición de arte conceptual contemporáneo? ¿Ha convertido en Mutts a legiones de coleccionistas con chófer privado, ricachones sin cerebro que han dejado que la codicia los ciegue y los convierta en orgullosos propietarios de habitaciones llenas de basura? ¿Acaso este desafío a los comisarios para que sean más abiertos y progresistas ha provocado el efecto contrario? ¿La conclusión de que la idea es más importante que el medio (lo que significa poner la filosofía por encima de la técnica) ha llenado las escuelas de arte de dogmatismo y las ha vuelto miedosas y despectivas con la capacidad técnica? ¿O es Duchamp un genio que emancipó el arte de la oscuridad medieval en la que estaba encerrado, como Galileo había hecho con la ciencia trescientos años antes, permitiendo que floreciera y diera rienda suelta a una revolución intelectual de mayor alcance?

Yo me inclino por esto último. Duchamp redefinió qué era arte y qué podía llegar a serlo. Por supuesto, seguía incluyendo la pintura y la escultura, pero estos no eran sino dos medios más entre infinitos otros para comunicar la idea de un artista. Duchamp es el responsable de todo el debate acerca de si algo es o no arte y eso es precisamente lo que pretendía. Por lo que a él respecta, el papel que desempeñaba un artista en la sociedad era semejante al de un filósofo: no importaba si sabía pintar, dibujar o no. La tarea del artista no era generar placer estético (eso es algo que podían

hacer los diseñadores), sino apartarse del mundo e intentar generar sentido u observaciones mediante la presentación de ideas que no tenían otra función más allá de su propia existencia. Su modo de entender el arte llegó al extremo con las performances de artistas, como Joseph Beuys, a finales de la década de 1950 y durante los años sesenta, en las que estos no eran solo los creadores de la idea, sino también su propio soporte físico.

La influencia de Marcel Duchamp es omnipresente en la historia del arte moderno, ya sea como uno de los primeros seguidores del cubismo o como padre del conceptualismo, pero no es la única gran estrella de esta narración, tan rica en personajes «más grandes que la vida misma» que desempeñaron papeles de primer orden: Claude Monet, Pablo Picasso, Frida Kahlo, Paul Cézanne y Andy Warhol. También aparecen nombres que puede que no sean tan conocidos, como Gustave Courbet, Katsushika Hokusai, Donald Judd o Kazimir Malévich.

El personaje de Duchamp es un producto de la historia del arte moderno, no su origen. Esta empezó mucho antes de que él naciera, en el siglo XIX, cuando diferentes sucesos encadenados convirtieron París en el lugar intelectualmente más brillante del planeta. Era una ciudad efervescente: el aroma de la revolución aún estaba en el aire. Un grupo de artistas con espíritu de piratas inhalaban bastante de ese aire y pusieron patas arriba el caduco establishment del arte anterior dando paso a una nueva era.

## 2

### Preimpresionismo

#### El despertar, 1820-1870

Fue un suceso poco habitual, y más aún en el lugar en el que sucedió. Ocurrió en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), poco tiempo después de su horario de apertura regular una tranquila mañana de lunes. Estaba solo en una sala llena de cuadros muy especiales y me había preparado pacientemente para una jornada de inmersión en el arte cuando se produjo un ruidoso altercado en la entrada de la galería.

Sin aviso y con alarmante rapidez, un joven perdió el don de la vista como consecuencia de una agresión violenta. No esperaba que eso fuera a pasarle, pero de repente no podía ver. El ataque fue brutal y su objetivo resuelto y preciso: privar al muchacho de sus facultades visuales.

Vi sobrecogido cómo una persona de mirada fiera, pero exquisitamente vestida, pasaba de largo ante mí y se llevaba al muchacho a rastras hacia el otro extremo de la sala. Era evidente que estaba poniendo en práctica un plan calculado. El desconcertado menor, sin equilibrio y desorientado, intentaba no caerse antes de que le obligaran a detenerse de repente y le forzaran a quedarse de pie a un palmo de la pared.

El muchacho respiraba de manera entrecortada: estaba apabullado y molesto. Antes de que pudiera decidir qué hacer, dos manos le taparon los ojos y le levantaron bruscamente la cabeza. Pestañeó un par de veces y miró al frente, nervioso. Entonces llegaron las preguntas.

—¿Qué ves? —preguntó su captora.

—Nada —contestó con gesto inexpresivo.

—¡No seas imbécil, por supuesto que ves algo!

—Nada, de verdad, solo un borrón...

—Entonces da un paso atrás —le ordenó bruscamente aquella voz imperiosa.

El crío echó la pierna izquierda hacia atrás y se separó un poco de la pared.

—¿Ahora...?

—Ehhhh... no. No distingo nada —gritó agitado el chico—. ¿Por qué me haces esto? ¿Qué quieres que diga? Sabes que no veo nada.

La acompañante adulta, con indicios cada vez mayores de frustración, agarró al chico por los hombros y lo arrastró tres metros atrás antes de preguntarle con irritación encubierta:

—¿Y ahora...?

El crío se quedó quieto, mirando la pared, sin decir palabra. Después de un largo silencio, no pudo contenerse más, volvió la cabeza lentamente hacia su agresora y dijo:

—Es impresionante, mamá.

La cara de su madre desapareció tras una enorme sonrisa, dejando a la vista una perfecta hilera de dientes y un resplandor de incontenible felicidad.

—Sabía que te gustaría, cariño —dijo ella estremeciéndose. El chico desapareció entonces en una especie de abrazo de oso: esa clase de abrazos que se les da a los niños cuando han experimentado algo traumático o muestran un comportamiento que agrada sumamente a sus padres.

Éramos los únicos en esa sala del MoMA y teníamos delante los célebres Monets, aunque he de decir que me llegué a plantear realmente si yo existía o no, dado que parecía ser invisible a ojos de la madre y el niño. Una vez que lo dejó en libertad, la madre se volvió hacia mí con la sonrisa avergonzada de un adulto al que hubiesen pillado bailando a solas el «*Single Ladies*» de Beyoncé. Me explicó que había sido testigo de la culminación de un plan que ella llevaba fraguando varios meses, desde el momento en que había decidido llevar a su hijo mayor (andaría por los diez años) a Nueva York mientras su marido se quedaba en casa cuidando del resto de la prole.

Ella se imaginaba que era su única oportunidad de lograr que el muchacho compartiera su fascinación ante esos tres soberbios paisajes —*los Nenúfares* (ca. 1920)— de tamaño mural que presidían la sala. Es una experiencia para cualquiera, pero para un niño de diez años no iniciado debía ser algo parecido a sumergirse en rosas, carmines, violetas y verdes. La abrumante naturaleza de estos últimos «paisajes» de Monet —no hay mucha tierra ni cielo que ver, solo reflejos en el agua— es tal que seguro que el chaval pensó que ojalá hubiera traído su esnórquel.

Monet (1840-1926) pintó el tríptico, que mide casi trece metros de largo, cerca del final de su vida, después de haberse pasado meses y años estudiando el jardín acuático que tenía en su casa de Giverny. El anciano artista estaba cautivado por los efectos que producía la luz, siempre cambiante, sobre la superficie del agua. Quizá la vista comenzaba a fallarle, pero su mente aguda y su habilidad manual estaban tan frescas como cuando era joven: su deseo de innovación también. Tradicionalmente la pintura de paisajes pone al espectador en una posición ideal en la que los puntos de referencia se aprecian claramente. No sucede así con la última grand decoration de Monet, donde nos zambullimos en medio de una laguna que no tiene bordes ni esquinas, entre lirios y azucenas, que no nos dejan más opción que someternos a esas fascinantes capas de color.

Por lo que parece, lo que inspiró el excéntrico plan de la madre fueron esos irritantes libros 3D con imágenes ocultas que tanto gustan a los chicos durante un tiempo, pero que los adultos (yo, al menos) no alcanzan a comprender. Era su experiencia con ellos lo que le hizo tomar la decisión de coger desprevenido al pobre chaval, taparle los ojos con las manos y conducirlo a rastras lo más cerca posible del



lienzo, y luego hacerle retroceder lentamente. Esperaba que la efervescente visión de Monet se iría haciendo cada vez más clara en toda su gloria omnipotente y que permanecería en el corazón del crío durante el resto de su vida.

¿Se le puede acusar de algo más que de tener una debilidad por Monet y el resto de impresionistas? Por una vez, la confianza no da asco, sino satisfacción. Todos hemos visto ejemplos de sus pinturas, donde, de cerca, no hay sino pinceladas juntas, pero, cuando nos alejamos un poco del cuadro, aparece de pronto el tema pintado, como si fuera un milagro. Hemos visto sus cuadros en cajas de galletas, en paños de cocina y en cajas abolladas de puzzles de mil piezas. *Las bailarinas* de Degas, *los nenúfares* de Monet, las calles de las afueras llenas de hojas de Camille Pissarro, los burgueses parisinos bien arreglados dando paseos por una ciudad soleada, como aparecen en las evocadoras pinturas de Pierre-Auguste Renoir. No se puede considerar que un todo a cien esté bien surtido si no posee una buena colección de estas imágenes clásicas en toda clase de utensilios domésticos baratos. La obra de los impresionistas permanece omnipresente en nuestra vida cotidiana. Es difícil que pase un mes sin que un titular de periódico anuncie que una gran pintura impresionista ha vuelto a batir un récord en una subasta o que otra ha sido robada por un sofisticado y mañoso ladrón.

El impresionismo es un «ismo» del arte moderno con el que todo el mundo se siente cómodo y a gusto. Sabemos, creo, que comparado con otras pinturas más recientes puede parecer un tanto pasado, manido y sospechosamente fácil para el ojo, pero ¿hay algo malo en eso? Son objetos preciosos que representan escenas reconocibles de modo figurativo. Miramos las pinturas impresionistas de finales del XIX con un flagrante espíritu romántico: esas atmósferas neblinosas, las brumas típicamente francesas, las imágenes parisinas con sus elegantes *picnics* en el parque, los bebedores de absenta en los bares, trenes rodeados de vapor que se dirigen con optimismo hacia un futuro resplandeciente de luz. Dentro del contexto del arte moderno, los más tradicionales consideran que los impresionistas fueron el último grupo de artistas que produjeron arte *comme il faut* («como es debido»). No se metieron en ese «sinsentido conceptual» y esos «garabatos abstractos» que llegaron después de ellos, sino que pintaron cuadros claros, bellos y refrescantemente inocentes.

En realidad, eso no es del todo cierto. Al menos, no es lo que la gente pensó en aquel momento. Los impresionistas fueron el grupo de artistas más radical, rebelde, combativo y rompedor de toda la historia del arte. Arrostraron penurias en sus vidas, humillaciones en su labor y fueron perseguidos tenazmente a causa de su modo de entender el arte. Rompieron las reglas, se bajaron, metafóricamente hablando, los pantalones, y le enseñaron todos el trasero al establishment de la época antes de ponerse manos a la obra como instigadores de esa revolución que ahora llamamos arte moderno. Varios de los movimientos artísticos del siglo XX, como el Brit Art de la década de 1990, han sido etiquetados como subversivos y anárquicos, pero en

realidad están muy lejos de ser ni una cosa ni la otra. Ahora bien, los aparentemente respetables pintores impresionistas del XIX sí que eran unos auténticos forajidos: realmente fueron subversivos y anárquicos.

Eso sí, no de un modo determinado de antemano: lo fueron porque no tuvieron otra opción. Se trataba de un grupo de hombres y mujeres hermanados en el arte que desarrollaron un original y complejo modo de pintar en París y sus alrededores durante las décadas de 1860 y 1870 y se encontraron con que un establishment artístico opresor les había cerrado el camino hacia el reconocimiento artístico. ¿Qué podían hacer? ¿Abandonar la lucha? Quizá lo habrían hecho si hubieran estado en otro tiempo o en otro lugar, pero no en el París posterior a la revolución de la Comuna, donde el espíritu de rebelión continuaba latiendo en los corazones de los parisinos.

Los problemas para los impresionistas comenzaron cuando chocaron con la omnipotente, burocrática y hedionda Académie des Beaux Arts. La Academia solo quería artistas que tomaran sus temas de la mitología, la iconografía religiosa, la historia o la Antigüedad clásica y los representaran en un estilo que los idealizara. Tamaña falsedad no podía tener interés para este grupo de jóvenes y ambiciosos artistas: querían abandonar sus estudios académicos y salir a documentar el mundo moderno que los rodeaba. Era una maniobra arriesgada: no se trataba simplemente de recorrer la ciudad y pintar escenas «humildes», como gente corriente almorzando en un parque, bebiendo o caminando. No se trataba de eso. Eso habría sido como si Steven Spielberg se ofreciera a hacer vídeos de bodas. Se suponía que los artistas debían estar en sus estudios y producir allí laboriosos paisajes o imágenes heroicas que miraran al pasado. Eso era lo que los poderosos y ricos querían colgar en las paredes de sus fastuosas casas y de los museos, y lo que los artistas produjeron hasta que aparecieron los impresionistas.

Demoliendo la pared que separaba sus estudios de la vida real, ellos cambiaron las reglas de juego. Muchos artistas anteriores habían salido al mundo para observar y tomar apuntes de sus temas, pero luego regresaban a sus estudios para incorporar lo que habían observado a escenas imaginarias. Los impresionistas pasaron fuera de sus estudios la mayor parte del tiempo y allí comenzaron y finalizaron sus cuadros sobre la vida metropolitana moderna. Llegaron a la conclusión de que esos temas nuevos necesitaban un abordaje técnico distinto. En su época, el modo de pintar aceptado y sancionado era la «*gran manera*» renacentista de Leonardo, Miguel Ángel o Rafael, de los que el ejemplo francés más célebre era, entre otros, Nicolas Poussin (1594-1665). El dibujo lo era todo: el arte era una cuestión de precisión. Se mezclaba una paleta de tonos terrosos y sombras y se aplicaba sobre el lienzo con pinceladas precisas que, a base de horas y horas de trabajo, durante días y días, se iban puliendo hasta hacerse imperceptibles. Mediante sutiles gradaciones de la luz a la sombra, se producía una pintura que tenía que dar sensación de solidez y tridimensionalidad.

Esto estaba bien si se trataba de sentarse en una habitación caldeada durante

semanas para dar fin a una elaborada composición dramática. Los impresionistas, en cambio, estaban pintando en plein air, bajo unos constantes cambios de luz, en unas condiciones que nada tenían que ver con las que se dan en un estudio, controladas y artificiales. Se buscaba un modo de pintar nuevo: si de lo que se trataba era de captar la sensación de un instante fugaz, sin realismo, la velocidad pasaba a ser parte esencial del proceso. No había tiempo para eternizarse en elaboradas gradaciones de la luz, porque en ese caso se corría el riesgo de que esta hubiera cambiado la siguiente vez que el artista mirara el motivo. De lo que se trataba era de aplicar pinceladas urgentes, toscas, como si se estuviera haciendo un apunte en lugar de ese refinamiento estudiado y templado del que hacía gala la «*gran manera*». Los impresionistas no escondían las pinceladas, todo lo contrario: las acentuaban mediante pequeños empastes, con mucho color, una especie de comas vibrantes que dotaban a sus pinturas de una energía juvenil que reflejaba el espíritu de la época. Para los impresionistas, la pintura se convirtió en un medio que reivindicaba sus propiedades materiales frente al encorsetamiento y el disfraz que suponía la representación pictórica fidedigna.

El hecho de que determinaran trabajar en frente del motivo explica la obsesión de los impresionistas por reproducir fielmente los efectos de luz que se sucedían ante sus ojos. Esto conllevaba que el artista tuviera que desterrar de su mente cualquier noción preconcebida sobre la luz y el color (por ejemplo, que las fresas maduras son rojas) para, en cambio, pintar con los colores y tonos que aparecían en un momento concreto bajo la luz natural (aunque eso significara que la fresa pudiera ser azul).

Siguieron metódicamente este programa, produciendo pinturas que contenían un espectro de color nunca visto antes. Hoy en día resultan normales, casi sosas, en un mundo en el que impera la alta definición en la televisión y el cine, pero en el siglo XIX resultaban tan asombrosas como un verano caluroso en Inglaterra. La reacción por parte de los sombríos miembros de la Academia no se hizo esperar: condenaron aquellas pinturas tachándolas de infantiles e intrascendentes.

Los impresionistas recibieron burlas y fueron proscritos como advenedizos por el mundo artístico; los condenaron por producir un arte que no era más que caricatura y los criticaron por no pintar cuadros *comme il faut*. Ellos reaccionaron enfadándose, pero no se dieron por vencidos. Eran un grupo inteligente, combativo y que confiaba en lo que estaba haciendo; se encogieron de hombros y siguieron adelante.

Escogieron bien el momento. En París se daban todas las condiciones necesarias para romper la tradición: cambios políticos violentos, avances tecnológicos, el desarrollo de la fotografía e ideas filosóficas nuevas y fascinantes. Mientras aquellas jóvenes luminarias se sentaban a charlar en los cafés, veían cómo la ciudad cambiaba físicamente ante sus ojos. París pasaba de ser un laberinto medieval a un centro artístico. Bulevares anchos, luminosos y espaciosos sustituían a callejas viejas, hediondas y estrechas. Era una muestra de la regeneración urbana proyectada por un poderoso político llamado barón Haussmann, que había recibido ese encargo de parte

de Napoleón III.

«El emperador de los franceses», como se autodenominaba, participaba de algo de la inteligencia militar de su célebre tío, y se dio cuenta de que la transformación de París no solo sería una respuesta sofisticada al esplendor que vivió Londres en la época de la Regencia, sino que también le proporcionaría una posibilidad para luchar por permanecer en el poder. Con la regeneración urbana surgieron imponentes y anchas avenidas que ofrecían al hábil autócrata una ventaja táctica en caso de que a los parisinos desafectos se les antojara una nueva desobediencia civil entremezclada con una intentona revolucionaria.

Mientras la ciudad vivía tales cambios, también la innovación entró con fuerza en la técnica pictórica. Hasta 1840, los artistas que utilizaban la pintura al óleo estaban limitados a trabajar en sus estudios, ya que no había un recipiente transportable para guardar los colores. Cuando se introdujo la idea de meter la pintura en pequeños tubos con un código de color, los pintores más intrépidos se vieron ante la posibilidad de pintar directamente en el lienzo *in situ*. A ello contribuyó también en gran medida la aparición de la fotografía, un nuevo medio por el que muchos jóvenes artistas mostraron interés. Cabe señalar que, de algún modo, esta máquina de generar imágenes, barata y accesible, supuso una amenaza para los artistas que anteriormente ostentaban una posición incontestable como creadores de imágenes para ricos y poderosos. En cambio, para los impresionistas, las nuevas oportunidades que surgían de la fotografía estaban muy lejos de suponer una amenaza. No en vano la fotografía alimentó el deseo del público de imágenes que reflejaran la vida cotidiana de París.

Se había abierto el camino hacia el futuro, pero la Academia se encargaba de cortar el paso, y su intransigencia, irónicamente, se convirtió en el punto de partida del arte moderno. Se distinguió en su deber de proteger el rico legado estético del país, pero estaba anclada en el pasado sin remisión, en un momento en que se buscaba alentar el futuro del arte.

Se trataba de un problema insoslayable para unos jóvenes artistas con ganas de experimentar, que buscaban crear pinturas y esculturas que representaran su presente: un problema que se vio agravado por el predominio de la Academia, que iba más allá de lo estrictamente académico y tenía sus ramificaciones en el negocio del arte. La exposición anual de arte, conocida como el Salón de París, era la más prestigiosa muestra de arte nuevo que tenía lugar en Francia y el comité de selección tenía la potestad de crear estrellas o de hundir carreras. Si seleccionaban la obra de un artista, podían auparlo de por vida y, al contrario, su rechazo podía arruinar cualquier posibilidad de éxito en el futuro. Los coleccionistas y marchantes de arte acudían en masa al Salón con los ojos bien abiertos y las carteras bien cargadas de dinero, prestos a no dejar escapar la obra de un nuevo artista aprobado por la Academia o a adquirir la última de uno que ya gozara de renombre. El Salón era el lugar en el que se compraba la mayor parte del arte francés más reciente.

Los impresionistas no fueron los primeros artistas que padecieron el frustrante

desprecio de la Academia. Ya en el primer cuarto del siglo XIX se escuchaban quejas sobre el opresivo conservadurismo de la institución. Théodore Géricault (1791-1824), un brillante pintor joven, escribió: «La Academia, por desgracia, hace mucho: extingue las llamas de este fuego sagrado [el de los artistas con talento]; lo sofoca, sin dar a la naturaleza el tiempo suficiente para que prenda. Un fuego necesita que se lo alimente, pero la Academia echa encima demasiado combustible».

Géricault murió muy joven, a los treinta y tres años, pero antes pintó uno de los cuadros más célebres del siglo. *La balsa de la Medusa* (1818-1819) representa las consecuencias, reales y terribles, que conllevó la decisión de un incompetente capitán de navío francés que ordenó navegar muy cerca de las costas de Senegal. Géricault presenta la sombría catástrofe humana del naufragio y lo hace con inquebrantable minuciosidad. Da cuerpo a la desesperación mediante un estilo pictórico teatral, deudor de Caravaggio y Rembrandt, llamado claroscuro, en el que se acentúan los contrastes entre la luz y la sombra para obtener un efecto dramático. En el centro del cuadro se ve a un hombre musculoso tumbado boca abajo. Está muerto, pero el modelo en el que se basó Géricault para pintarlo estaba vivo: era un joven artista que procedía de la alta sociedad parisina llamado Eugène Delacroix (1798-1863).

Las innovaciones de Delacroix influyeron mucho en los impresionistas, que compartieron su determinación de pintar obras que reflejaran la vivacidad de la Francia de su época. Aunque sus cuadros solían ser de temática histórica, se había dado cuenta (antes de que hubiera nacido ninguno de los impresionistas) de que hasta cierto punto, mediante pinceladas rápidas y enérgicas, podía recrear en el lienzo la intensa energía de la vida de la Francia revolucionaria: lo importante era captar el momento o, como él mismo señaló: «Si no tienes la suficiente técnica como para dibujar a un hombre saltando por una ventana en el tiempo que le lleva precipitarse desde un cuarto piso hasta que choca con el suelo, nunca serás capaz de generar obras importantes».

Esto era un claro ataque contra su *bête noire*, y compatriota, Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), un artista que acató a pies juntillas las directrices neoclásicas de la Academia, con la que compartía el interés por el pasado y —tal y como lo entendía Delacroix— su ridícula preferencia por el dibujo sobre la pintura. Su postura se resume en estas palabras: «La precisión fría no es arte [...] Lo que se llama “conocimiento”, en la mayor parte de los pintores, no es más que la perfección aplicada al arte de aburrir. Si pudiera, esa gente trabajaría con la misma minuciosidad en la parte de atrás de sus lienzos».

Delacroix comenzó a usar colores sin mezclar, pigmentos puros que dotaban a sus cuadros de energía y vitalidad. Los aplicaba con el espíritu aventurero de D'Artagnan, evitando la nitidez de la línea, tan del gusto de la Academia, y concentrándose en el efecto visual del brillo que se produce cuando se ponen juntos dos colores muy contrastados. En el Salón de 1831 presentó una obra que causó sensación: una pintura que resultaba innovadora en su técnica y que representaba un hecho que contenía

suficiente carga política como para que se mantuviera apartada de la vista del público durante treinta años.

*La Libertad guiando al pueblo* (1830) (ver Ilustración<sup>[1]</sup>) es, sin duda, una de las obras maestras del Romanticismo y se exhibe en el Louvre de París. En 1830, sin embargo, contenía un mensaje prorrepblicano tan claro que la monarquía francesa la consideró una provocación. El personaje principal del cuadro es una mujer enérgica que personifica a la Libertad conduciendo a un grupo de rebeldes en medio de una batalla y guiándolos sobre los cadáveres de los luchadores caídos. En una mano enarbola la bandera tricolor de la Revolución Francesa y en la otra, un mosquetón con bayoneta. La escena alude a la expulsión, en julio de 1830, de Carlos X, el rey de la dinastía de los Borbones, que, por otra parte, había sido un entusiasta coleccionista de obras de Delacroix. El artista se posiciona sin ambigüedad respecto del acontecimiento histórico y escribe a su hermano en una carta: «He tomado este motivo moderno, la barricada, y, aunque no haya luchado con las armas por mi país, al menos sí he pintado por él. Me ha devuelto la confianza».

El tema era contemporáneo (hay quien afirma incluso que el hombre con sombrero a la derecha de la Libertad es el propio Delacroix apoyando la insurrección), pero la imagen está «romantizada»: la estructura triangular, un mecanismo compositivo que ya usara su amigo Géricault en *La balsa de la Medusa*, sirve para dar más fuerza al heroísmo de la Libertad. Fue esta visión heroica de la Libertad la que sirvió de modelo para la Estatua de la Libertad, el célebre monumento que regaló Francia a Estados Unidos. Hay también una referencia clásica: el drapeado en espiral que envuelve a la Libertad es una alusión a una famosa escultura de época helenística, la Victoria de Samotracia, lo que también sirvió para impregnar al cuadro de su poderoso mensaje en favor de la democracia, ya que Delacroix era plenamente consciente de que el concepto de democracia hundía sus raíces en el mundo griego.

Los severos académicos admitieron la obra, ajenos, o eso parece, a la subversiva representación de la Libertad pintada por Delacroix, quien, en lugar de pintar su cuerpo con líneas claras y clasicistas, le añade una mata de pelo en la axila; un toque de verismo que quizá podría haber hecho que tuvieran que usar sales para reanimar a los académicos.

*La Libertad guiando al pueblo* es un virtuoso despliegue de técnicas pictóricas modernas, con sus vivos colores, su uso de la luz, sus pinceladas enérgicas, todos ellos recursos que, cuarenta años más tarde, pasarían a ser recursos esenciales del movimiento impresionista. No obstante, Delacroix pintó una escena de ficción, mientras que los impresionistas buscaban la verdad y nada más que la verdad. Su inspiración, en este punto, procede de otro pintor menos sofisticado aún.

Si Delacroix fue el pintor más importante del Romanticismo francés, Gustave Courbet (1819-1877) fue el mejor exponente del realismo. El joven Courbet admiraba a Delacroix y viceversa, pero no tenía interés por todo ese caprichoso juego con la realidad y las alusiones clásicas típicas de la pintura romántica. Él deseaba ser realista

y pintar temas ordinarios que la Academia y la sociedad refinada consideraban vulgares, como los pobres.

Cabe imaginar que, si les molestaba el realismo de un cuadro con un campesino en un sendero en mitad del campo, no pudieron sino atragantarse ante el modo en que Courbet pintó otro tema. Su obra *El origen del mundo* (1866) (ver Fig. 2) es una de las obras más notables de la historia del arte, célebre por romper todo tipo de reglas con ese contundente torso de una mujer desnuda, que solo muestra desde los muslos hasta los pechos, con las piernas abiertas y recortado por Courbet para lograr el máximo efecto (pornográfico). Es una pintura sexual, sin ambages, no apta para puritanos siquiera hoy en día: entonces era solo para uso y disfrute privado. De hecho, permaneció durante casi cien años en manos privadas, hasta que se expuso por vez primera al público en 1988.

A Courbet le gustaba su fama de artista brusco, duro, bebedor y pendenciero. Era el prototipo de hombre polémico, cercano al pueblo, que era consciente de que la popularidad de la que gozaba entre sus paisanos le permitía azuzar y pinchar al establishment. Cuando los académicos le llamaron inútil, él se encogió de hombros. Cuando criticaron sus obras por mostrar errores de escala y mostrar escenas de los oprimidos de la Francia de la época, continuó pintando esos temas con más ahínco aún.

El romanticismo de Delacroix había introducido colores vivos y un determinado estilo pictórico, mientras que el realismo de Courbet aportó una verdad liberada, sin idealización alguna, que se hacía cargo de la vida cotidiana. Courbet solía decir a gritos que sus cuadros no mentían. Ambos artistas rechazaron la rigidez de la Academia y el estilo renacentista de los neoclásicos, pero aún no se daban las condiciones necesarias para que surgiera el impresionismo. Para que el arte pudiera llegar a una nueva era se necesitaba un artista que fuera capaz de combinar el virtuosismo plástico de Delacroix con el inquebrantable realismo de Courbet.





Fig. 2. Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866

Ese papel lo desempeñó Édouard Manet (1832-1883), el más reacio de los rebeldes. Su padre fue un juez que había infundido en su hijo la inclinación a permanecer en la legalidad. Sin embargo, el corazón de artista de Manet prevaleció sobre su mentalidad conservadora: todo con la ayuda de un tío bastante inconformista que le llevaba a ver museos y animaba a su sobrino a que dejara de lado su seriedad y se convirtiera en artista. Manet lo hizo, después, eso sí, de un par de intentos fallidos de apaciguar a su padre enrolándose en la Marina. De una manera extraña para alguien que anhelaba el reconocimiento de la Academia y que en cierta ocasión afirmó que el Salón era «*el único campo de batalla*», tomó el camino opuesto. Si se hace una lista de los atributos mediante los que los académicos juzgaban la calidad de una obra de arte —colores sobrios y bien mezclados, temáticas clásicas, una línea de dibujo exquisita, representación idealizada de la figura humana y temas ambiciosos—, la primera puñalada que Manet asestó a la Academia carecía de todos estos requisitos.

*El Bebedor de absenta* (1858-1859) es un retrato de la vida suburbial parisina: un borracho que vive en los márgenes de la sociedad, una víctima de la modernización en curso. Se trataba de un tema que la Academia no podía sino considerar indigno. Manet se aseguró de que así fuera y, para ello, eligió pintarlo de cuerpo entero, formato generalmente reservado para personajes importantes (algo que Manet

reconoce con ironía, al vestir a su vagabundo con un respetable sombrero negro y una capa). *El Bebedor de absenta* está apoyado en un murete, al igual que el vaso lleno de licor que hay a su derecha. Con ojos ebrios mira a la izquierda del espectador, la evidencia de su embriaguez la certifica la botella vacía que tiene a sus pies. Es un retrato oscuro y amenazador.

El hecho de que Manet no había elegido correctamente el tema le quedó más que claro a los académicos. Y para más inri estaba la técnica empleada. No había ejecutado el retrato siguiendo la «*gran manera*» de Rafael, Poussin o Ingres, como debía ser, sino que las grandes masas de color entre las que apenas había tonos de transición daban una sensación bidimensional y plana a la imagen. Confiado, presentó el Bebedor de absenta en el Salón para someterlo al juicio de la Academia. ¿Es posible que sintieran una admiración secreta hacia el modo, tan moderno, en el que había dejado partes de color apenas mezcladas que provocaban un marcado contraste de luz y sombra? ¿Apreciaban tal vez el coraje que mostraba al eliminar los detalles a fin de crear una impresión de atmósfera y de coherencia compositiva? ¿Reconocerían el modo en que había tratado el tema, sin sentimentalismos, y su modo de pintar, más libre y osado de lo que marcaba la norma? ¿Acaso pudo haber pensado Manet que a los académicos les iba a gustar esta obra?

Ni en broma. La rechazaron con todo desdén.

A Manet le contrarió la decisión de la Academia, pero no tenía intención de doblegarse ante sus dogmas. Siguió su camino y envió otras obras para que las consideraran. En 1863 sacó a la luz su obra *Almuerzo en la hierba* —que entonces tenía por título *El baño*— (ver Fig. 3), que rebosaba de referencias a la historia del arte que la Academia aprobaría. El tema y la composición estaban inspirados en un grabado de Marcantonio Raimondi (ca. 1480-1534) basado en un original de Rafael (1483-1520) llamado *El juicio de Paris*, un tema que también pintó el artista flamenco Pedro Pablo Rubens. Hay semejanzas con el *Concierto pastoral* (ca. 1510) y *La tempestad* (1508), obras atribuidas tanto a Giorgione (ca. 1477-1510) como a Tiziano (ca. 1487-1576). Estas obras antiguas, en las que aparece una mujer desnuda sentada en la hierba junto a un hombre bien vestido (o dos) que la mira, tienen un aire de inocencia. Remiten a historias de la Biblia y de la mitología y no tienen connotación sexual alguna.

La intención de Manet era tomar esas alegorías y composiciones clásicas y renovarlas con un toque contemporáneo. Con esta idea en mente, puso a sus tres personajes principales en medio del cuadro (dos hombres jóvenes y apuestos y una hermosa mujer de la misma edad) para que la narrativa central aportara la idea de un *picnic* burgués en un parque. Los dos hombres sentados tienen un aspecto espléndido, vestidos con ropas a la moda, con bellos abrigos y corbatas, pantalones bien cortados y zapatos oscuros. La mujer no lleva nada encima, está en cueros.

Manet podía afirmar que esos dos hombres bien vestidos almorzando algo sabroso junto a una joven desnuda escondían una narrativa mitológica, como sucedía

con las obras de los maestros del Renacimiento. No era así, él había pintado gente de su círculo más cercano: jóvenes sofisticados y reconocibles que pertenecían a la sociedad parisina de moda. A la puritana Academia no le hizo ninguna gracia; les parecía particularmente deplorable el modo en que uno de los hombres parecía posar sus ojos sobre la mujer que, a su vez, miraba fijamente al espectador con un aire bastante ausente. A ello se sumaba la técnica, que también resultaba inapropiada. El artista, de nuevo, no había realizado ninguna gradación entre las masas de colores fuertes y, por tanto, no generaba ninguna impresión de profundidad. A los académicos les trajo sin cuidado todo el tiempo que Manet había invertido en pintar su obra: a ellos les parecía una viñeta picante, no una perfecta obra de arte.



*Fig. 3. Édouard Manet, Almuerzo en la hierba, 1863.*

Y como no podía ser de otro modo, la rechazaron.

De todas formas, el artista, desconsolado, recibió una compensación: no fue el único al que la Academia rechazó. El Salón de 1863 estaba formado por un vetusto comité de miembros. Los esfuerzos de Manet no sirvieron de nada, pero lo mismo sucedió, por increíble que parezca, con otras tres mil obras más, algunas de artistas que se convertirían en futuras estrellas como Paul Cézanne, James McNeill Whistler y Camille Pissarro. La tensión entre los renovadores y la Academia comenzó a crecer e incluso salpicó a Napoleón III, ya que su gobierno autocrático no era popular. En un

intento de sofocar una posible revuelta, decidió mostrar su lado más abierto y conciliador. Insistió en la creación de una segunda exposición que complementara el Salón de la Academia, de modo que fuera el público el que eligiera cuál de las dos era mejor. La muestra de 1863 recibió el nombre de *Salón de los Rechazados* (Salon des Refusés).

Sin darse cuenta, Napoleón III había permitido escapar de su lámpara al genio del arte moderno: había dado a los artistas una plataforma sancionada por el Estado y, con ella, la noción de que existía una alternativa a la Academia. Aunque el público no mostró un gran entusiasmo por lo que se exponía en el Salón de los Rechazados, la comunidad artística sí lo hizo. Hubo un cuadro, en particular, que llamó poderosamente la atención a un prometedor grupo de jóvenes artistas que andaba en busca de inspiración: *el Almuerzo en la hierba*, de Édouard Manet.

Uno de los más entusiastas fue el joven Claude Monet, quien vio en la pintura de Manet un nuevo modo de representación. Poco después comenzó a trabajar en una obra (abandonada al poco tiempo, quizá debido a los comentarios de Courbet cuando visitó su estudio y vio sus cuadros) que era su propio Almuerzo en la hierba, aunque eligió vestir a todos los presentes y eliminar las referencias de Manet a la Antigüedad clásica. Mientras tanto, Manet había finalizado la próxima obra que presentaría al Salón. Con un título plenamente griego, *Olimpia* (1863) (ver Ilustración<sup>[2]</sup>), venía a confirmar el refinamiento de la desnudez del *Almuerzo*.

Otra vez había revestido la obra de referencias concretas a la historia del arte, a la vez que presentaba un desnudo. En otras circunstancias, una composición como esa, con un desnudo femenino como tema, habría resultado del agrado de los académicos, quienes consideraban que la clásica pintura de un desnudo idealizado era una de las cotas más altas a la que podía llegar la carrera de un artista. El problema era que Manet no lograba idealizar su desnudo; es más, había tomado la belleza mítica de la *Venus de Urbino* de Tiziano (1538) y la había convertido en una prostituta.

Sorprendentemente, la *Olimpia* de Manet fue aceptada en el Salón, pero enseguida suscitó controversia y el ambiente comenzó a caldearse. La mayoría de los que contemplaron el cuadro quedaron espantados: lo que estaba pintado no era otra cosa que una prostituta moderna presentada con el descarado realismo courbetiano. El fondo oscuro del cuadro, además de los escasos elementos decorativos, como el collar y el brazalete, solo servían para realzar aún más su desnudez. Además, el cuadro estaba lleno de referencias sexuales, más allá de la mirada seductora de Olimpia: el gato negro, la zapatilla que falta —signo de la inocencia perdida—, el ramo de flores y la orquídea prendida con garbo en el pelo eran alusiones al acto sexual. Fue otro día aciago para Manet, aunque en este caso tuvo defensores.

El año 1863 supone un punto de inflexión en la historia del arte moderno. El *Salón de los Rechazados*, la *Olimpia* de Manet y los primeros conatos de una contracultura artística ayudaron a dar forma a un entorno en el que los ambiciosos pintores jóvenes que vivían en París y fuera de ella podían campar a sus anchas. En

ese año se produjo otro acontecimiento que habría de tener un profundo impacto sobre los impresionistas. Charles Baudelaire, el poeta, escritor y crítico de arte francés, terminó un ensayo llamado *El pintor de la vida moderna*.

En tiempos tumultuosos aparece a menudo un individuo, un talismán intelectual, si se quiere llamar así, que observa los acontecimientos que se suceden, extrae su esencia y la pone por escrito, lo que proporciona un manual para los que padecen la opresión en sus carnes. Para los artistas parisinos, frustrados por su larga lucha con la Academia durante la segunda mitad del XIX, Baudelaire encarnó esa figura y su ensayo *El pintor de la vida moderna* se convirtió en el texto de referencia. En el momento de su publicación, Baudelaire había pasado ya muchos años sirviéndose de su posición como poeta y escritor de renombre para abogar por los artistas que padecían insultos y rechazos.

Fue Baudelaire el que defendió a Delacroix y el que calificó sus pinturas de poemas mientras otros despreciaban al artista romántico y lo calificaban de hereje. Fue Baudelaire el que defendió a Courbet en sus peores momentos y fue Baudelaire el que sostuvo que el arte del presente no debía tratar asuntos del pasado, sino la vida moderna. La mayor parte de las ideas expuestas en *El pintor de la vida moderna* encarnaban los principios fundamentales del impresionismo. Afirmaba allí que «el esbozo de las costumbres, la representación de la vida en las ciudades [...] hay una rapidez en el movimiento que exige una rapidez igual en la técnica artística». ¿Les suena? El ensayo está lleno de referencias a la palabra *flâneur*, el concepto de hombre urbano, acuñado por Baudelaire, que define de este modo: «Observador, filósofo, *flâneur* —llámenlo como quieran— [...] La multitud es su dominio, como el aire lo es el de la golondrina, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es unirse a la multitud. Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, es un inmenso placer residir entre la masa, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugaz y lo infinito».

No se podía lanzar mayor provocación a los impresionistas para que se ratificaran en su idea de salir afuera y pintar en *plein air*. Baudelaire creía apasionadamente que los artistas vivos debían documentar su época y darse cuenta del lugar singular que le corresponde al artista: «Pocas personas están dotadas de la facultad de ver, menos aún poseen la de expresarse [...] Es más fácil afirmar abiertamente que todo lo que tiene que ver [con la vida moderna] es de una absoluta fealdad que entregarse uno mismo a la tarea de destilar a partir de ella el misterioso elemento de belleza que contiene, por pequeño o insignificante que sea». Fue Baudelaire quien animó a los artistas a que buscaran en la vida moderna «lo eterno en la fugacidad del instante». Ese, afirmaba, era el cometido esencial del arte: captar lo universal en lo cotidiano, lo que era propio del aquí y el ahora, el presente.

El modo de hacerlo pasaba por meterse de lleno en el día a día de la vida metropolitana: observando, pensando, percibiendo y, por último, dejando constancia de todo ello. Esta fue la filosofía estética que dio a Manet el coraje suficiente para

enfrentarse a la Academia; una estética que se ha filtrado por toda la historia del arte moderno: Duchamp fue un *flâneur*, también Warhol y muchos otros de los artistas contemporáneos, como Francis Alÿs o Tracey Emin. Manet fue el primero, quizá el más importante *flâneur* o, como se vio él mismo, el pintor de la vida moderna.

Sus dos principales telas de la década de 1860, el Almuerzo y Olimpia, son preciadas obras maestras que se pueden comparar con cualquier otro logro artístico a que haya podido llegar el hombre. En su época, sin embargo, la respuesta negativa de la Academia descorazonó a Manet, algo que empeoró el hecho de que, cuando el público abandonaba el Salón, le felicitara por sus hermosas marinas: se habían equivocado y habían confundido a Monet con Manet, para gran alegría del más joven, que tenía dos paisajes expuestos.

A Manet no le gustaba que le consideraran al margen del establishment artístico: se vio a sí mismo como un intelectual competente que quería emular a los artistas españoles, sobre todo a Diego Velázquez (1599-1660), el artista principal de la corte de Felipe IV, de quien afirmaba que era «*pintor de pintores*», y a Francisco de Goya (1746-1828), el pintor y grabador romántico al que se consideraba el último de los grandes maestros. La historia del arte, no obstante, había reservado a Manet el papel del artista rebelde y, aún con su renuencia, se convirtió en el líder de un círculo de artistas disidentes que incluía a Claude Monet, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley y Edgar Degas, el grupo que formó el núcleo de lo que suele considerarse como el primer movimiento del arte moderno: *el impresionismo*.

## 3

# Impresionismo

### Los pintores de la vida moderna, 1870-1890

Claude Monet se inclinó hacia delante, echó un terrón de azúcar en su café y lo removi6. No tenía prisa. Cada vuelta que daba a la cuchara, se sumergía en la bebida caliente y operaba como un metr6nomo que marcaba sus pensamientos: tenía muchos en su mente, al igual que sucedía con todos los que estaban a su alrededor. Incluso Édouard Manet, que no participaba en esa tarea tan arriesgada, estaba tenso.

Sin embargo, para los demás artistas reunidos esa mañana en el café Guerbois, en el norte de París, agitado y bullicioso, había mucho que considerar. El día siguiente, el 15 de abril de 1874, iban a inaugurar una exposición que podía consagrar o hundir sus carreras. Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Berthe Morisot, Paul Cézanne, Edgar Degas y el propio Monet se habían jugado sus carreras en una decisión: desafiar a la Academia y abrir su propia muestra.

Durante años, este grupo de unos treinta artistas se había reunido en su café favorito, en el número 11 de la Grande Rue des Batignolles —hoy el número 9 de la Avenue de Clichy—, para discutir sobre el arte y la vida, y en esa época se los conocía solo como el Grupo de Batignolles. Manet, que tenía su estudio muy cerca de allí, se unía a menudo a esos jóvenes principiantes y los animaba a creer en lo que estaban haciendo. No resultaba fácil. El rechazo por parte del establishment tenía un alto coste y a aquellos que, como Monet, no tenían la suerte de tener una renta, los estaba sumiendo en la ruina.

—¿Por qué no expones con nosotros? —preguntó Monet.

—Mi lucha es contra la Academia y mi campo de batalla es el Salón —contestó Manet. Lo dijo con suavidad, como tantas veces lo había dicho antes, con cuidado de no menospreciar el esfuerzo que arrojaban sus amigos y de no parecer que no los apoyaba.

—Es una lástima, amigo mío. Tú estás con nosotros.

Manet sonrió y asintió amablemente, en señal de aprobación.

—Irá bien —declaró convencido Pierre-Auguste Renoir—. Somos buenos artistas; eso lo sabemos. Recordad lo que dijo Baudelaire antes de morir: «No se puede hacer nada si no es poco a poco». Eso es lo que estamos haciendo: no es mucho, pero algo es.

—Quizá se quede en nada —comentó Paul Cézanne.

Monet se rio. Cézanne (1839-1906), el hombre de Aix, hablaba poco y, cuando lo hacía, solía haber algo negativo en lo que decía. Había mostrado sus reticencias ante

la exposición desde que se había enterado de que los artistas habían tomado parte activa en la creación de la Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs, etc., un grupo independiente que tenía como fin convocar una exposición anual alternativa que rivalizara con el Salón de la Academia. Habían elegido esa fecha de abril porque así se adelantaban al Salón y, por tanto, no se podía confundir con el *Salón de los Rechazados*, con todas las connotaciones negativas con las que se lo asociaba.

Juntos habían llegado a un consenso sobre las normas: no habría jurado, todos los que quisieran participar serían bienvenidos si pagaban la cuota de suscripción y todos los artistas recibirían el mismo trato; algo muy semejante al modelo que adoptaría Duchamp en Nueva York cincuenta años después. El título de la exposición era el mismo que el de la Sociedad; no era muy llamativo, pero el lugar era bueno. Tendría lugar en el número 35 del Boulevard des Capucines, cerca de la Ópera de París, en el corazón de la ciudad, en un amplio estudio que había pertenecido hasta hacía poco a Nadar, famoso fotógrafo y osado tripulante de globos.

Eran un grupo un tanto extraño que, en parte, cohesionaba la capacidad para el trabajo en equipo de Camille Pissarro (1830-1903), el intelecto de Manet y el enorme talento de Claude Monet. Edgar Degas (1834-1917) y Cézanne no encajaban del todo en él y, con el tiempo, criticarían los métodos y doctrinas de los demás. Berthe Morisot (1841-1895), la única mujer del grupo —por aquel entonces— y una artista con talento, estaba allí por su amistad personal con Manet (al poco tiempo contraería matrimonio con su hermano Eugène). Alfred Sisley (1839-1899), que había nacido en Francia pero era de ascendencia inglesa, completaba la nómina de los que estaban en el café. Siempre había ido por libre, aunque había estudiado con Monet y Renoir (1841-1919) y era amigo de ambos.

Pero aquella mañana primaveral no importaban las diferencias ni las intrigas mezquinas: les unía a todos la aversión hacia la Academia, que incesantemente había despreciado sus trabajos, y estaban decididos a que la exposición fuera un éxito: no solo para ellos, sino también para los demás artistas que habían sido invitados (sobre todo Degas) a exponer sus obras. La atmósfera en el café era de respeto mutuo y de apoyo: incluso Cézanne deseó a sus colegas *bonne chance* («buena suerte»).

Cuando se encontraron de nuevo, dos semanas después de la inauguración, su optimismo había desaparecido. Esta vez Monet no bebía café; había arrojado la taza y el plato al suelo de un manotazo en un acceso de ira. Golpeaba el canto de la mesa con un ejemplar del periódico satírico *Le Charivari*, y gruñía cada vez más a medida que iba leyendo lo que estaba escrito en él. Cézanne había desaparecido. Por una vez, Renoir estaba en silencio, como Manet y Morisot. Solo hablaron Pissarro y Degas. También tenían ejemplares de *Le Charivari* e iban entresacando párrafos, con pequeñas pausas para intentar que los que estaban en la mesa se calmaran.

—El papel de pared en su estado de embrión está mejor acabado —bramó Monet, dando un golpe a la mesa con su ejemplar—. ¿Qué narices es lo que tienen en la



cabeza? —¡Zas!—. ¡Cómo se atreven! —¡Zas!—. «Un esbozo»: eso lo aguanto. Ya lo he escuchado muchas veces antes, pero «El papel de pared en su estado de embrión está mejor acabado»... Han ido demasiado lejos. Se han pasado. Este hombre es un imbécil, un filisteo, un garrulo —¡Zas! ¡Zas! ¡Zas!—. Camille, dime otra vez cómo se llama.

—Louis Leroy —contestó Pissarro, antes de continuar leyendo la crítica mordaz que se hacía de una obra de Monet: *Impresión. Sol naciente* (1872) (ver Ilustración<sup>[4]</sup>), una de las obras que el pintor había incluido en la muestra—. «Impresión: de eso no hay duda. Solo que me pregunto que, dado que estaba impresionado, tenía que haber alguna impresión en la obra». —Pissarro levantó los ojos—. Claude, creo que este crítico no va en serio.

—Ya sé que no va en serio, diantre —le espetó Monet—. ¿Es todo?

—En absoluto —dijo Degas, interrumpiendo, luchando para que su rostro pareciera tranquilo—. Te elogia cuando dice «... ¡Qué libertad y qué facilidad tiene!».

—¡No me elogia, Edgar, me condena y tú lo sabes!

Así era, pero la historia tiene su propio modo de lidiar con esos cínicos y acabó con *monsieur* Leroy muy poco tiempo después. El vitriolo que arrojó contra Monet fue sonado en su momento, pero pronto se dio cuenta de que no solo había fallado el golpe de gracia contra este y sus amigos, sino que había dado nombre al movimiento artístico más famoso que había existido desde el Renacimiento: Leroy le dio al impresionismo un nombre y una identidad a la vez que, por otra parte, contribuyó a la disminución del papel que desempeñaba el crítico de arte.

El cuadro de Monet sobre el puente de Le Havre, el puerto del norte de Francia donde había pasado su juventud como hijo de un comerciante, ejemplifica de forma clara y maravillosa el impresionismo. La escena muestra un sol naciente, de un rojo anaranjado, que se alza con fatiga sobre el mar y asciende al cielo de la misma forma que un trabajador se levanta de su cama un aciago lunes de invierno. La bola de fuego no es lo suficientemente brillante como para abrasar la niebla azul que envuelve los barcos y botes de remeros, pero tiene la suficiente energía como para provocar que sobre el mar púrpura del amanecer aparezcan cálidos reflejos naranjas de una manera que no se diferencia mucho de cómo se enciende una resistencia eléctrica. Aparte de esto, apenas hay detalles. Realmente lo que el artista vio fue una impresión, posiblemente desde la ventana de la habitación de la casa donde vivía.

No cabe duda de que si uno estaba acostumbrado a ver pinturas clásicas muy acabadas, construidas capa por capa a partir de detallados dibujos, la obra de Monet parecería poco más que el más preparatorio de todos los esbozos preparatorios. No es que sea su mejor obra (yo prefiero la serie de los almiares), tampoco es el epítome del impresionismo, pero sí contiene todos los elementos que harían célebre al movimiento: las pinceladas en staccato, la temática moderna —un puerto activo—, la priorización de los efectos de luz sobre los detalles y la poderosa sensación de que

nos encontramos ante una obra que requiere que se la experimente, no solo que se la contemple.

Esa era la intención de Monet, como explicó innecesariamente a sus amigos en el café una vez que recobró la calma. Ya en ese momento, Alfred Sisley se había unido al grupo.

—Claude —dijo Sisley burlescamente, tras coger la copia de *Le Charivari* que tenía Degas en sus manos—, ¿quieres saber lo que este idiota dice de la obra de Cézanne?

—Sí, ¡cómo no! —replicó Monet con una cierta malicia.

—Bien —dijo Sisley—, esto es lo que tiene que decir acerca de la *Olimpia* moderna de Paul (1873-1874): «¿Se acuerdan ustedes de la *Olimpia* de *monsieur* Manet? Pues aquella, comparada con la de *monsieur* Cézanne, es una obra maestra de dibujo, corrección y acabado».

Monet estalló en risas, también Sisley. Manet, sin embargo, no se rio: se levantó, se excusó y volvió a su estudio.

Conocía perfectamente el cuadro de Cézanne. La referencia de Leroy a la *Olimpia* de Manet, anterior en el tiempo, no iba del todo desencaminada. La pintura había provocado un escándalo en el Salón de 1865 y la obra de Cézanne, además de ser un homenaje a Manet, mantenía un diálogo con ese cuadro. Para ser justos con *monsieur* Leroy, la versión de Cézanne está aún más esbozada que la de Manet y, a primera vista, podía ser confundida con una viñeta de las que aparecen en el *New Yorker*. Carece del rigor y la estructura que conforman la obra posterior de Cézanne, pero, si uno se toma su tiempo para observarla, se percata del genio del artista.

Como sucede con la obra de Manet, la *Olimpia* moderna de Cézanne muestra un desnudo femenino tumbado en una cama, una sirvienta de piel oscura (posiblemente desnuda también) que se encuentra detrás de ella y que se dispone a cubrir el cuerpo de la mujer con una sábana blanca. La *Olimpia* de Cézanne está tumbada de derecha a izquierda (al revés que la de Manet y la de Tiziano) en una cama blanca que se levanta como una suerte de altar. Esta *Olimpia* es mucho más pequeña, lo que permite a Cézanne añadir una figura masculina que la contempla (¿quizá un cliente?), en primer plano. El hombre está sentado en una *chaise longue* y vestido con una levita negra. Tiene las piernas cruzadas. En su mano izquierda tiene un bastón y parece calibrar la frágil belleza de la mujer, protegida solo por un perrito (de las connotaciones del bastón ni hablamos). Manet ya se había servido de esta combinación narrativa (un hombre bien vestido sentado y contemplando a una mujer desnuda) en su *Almuerzo en la hierba*. En ese cuadro sus propios amigos habían servido de modelos. Solo se puede identificar a una figura en la *Olimpia* moderna: el caballero lascivo y de elegante indumentaria que mira. A pesar de estar de espaldas al espectador, tiene un parecido asombroso con el propio pintor.

Podría parecer un esbozo rápido, pero, en realidad, Cézanne nos legó una pintura conscientemente planeada en la que late una intensa tensión sexual, más incluso que

en la *Olimpia* de Manet. No obstante, Cézanne es Cézanne y la estructura de la composición tiene tanta importancia como el tema. Un enorme jarrón, repleto de hojas verdes y flores amarillas, cubre toda la parte superior derecha del cuadro y una alfombra verde y amarilla que domina la parte izquierda equilibra la composición. El movimiento de la sierva, Olimpia y el hombre de la levita concuerdan en una misma estructura rítmica, como sucede también con la alineación de sus cuerpos. Es un cuadro que, a primera vista, no parece ser, como dijo Leroy, «una obra maestra de dibujo, corrección y acabado», pero si se contempla durante varios minutos, pronto se obtiene una recompensa. No es Cézanne en la cima de su talento —de eso hablaremos en otro capítulo—, pero su inteligencia y su habilidad en la *Olimpia* moderna nos demuestran que Leroy carecía de ambas.

Monet, más contento, estaba empezando a disfrutar con los comentarios punzantes de Leroy.

—Querido Camille —dijo sin disimular su intención—, dime si *monsieur* Leroy ha hecho algún comentario sobre tu obra.

Antes de que Pissarro contestara, Sisley dio paso a la lectura de la crítica del cuadro de Pissarro *Escarcha. El camino viejo de Ennery* (1873).

—«¿Esos son surcos? ¿Es eso escarcha?» —leyó Sisley riéndose entre dientes—. «No son más que raspones de paleta distribuidos uniformemente sobre un lienzo sucio. No tienen ni pies ni cabeza, no hay arriba ni abajo, ni delante ni detrás».

Monet se cruzó de brazos y se balanceó hacia delante y hacia atrás en su silla.

—¡Qué maravilla! ¡Qué maravilla! —exclamó—. El tal Leroy este no es un crítico de arte, es un humorista.

Pissarro se rio. Estaba contento con su cuadro, una escena bucólica en la que un hombre entrado en años, cargado con un manojito de leña a su espalda, avanza lentamente por un sendero que cruza dos campos dorados en una soleada pero helada mañana de invierno.

El humor de los artistas allí reunidos mejoró un tanto en cuanto vieron aparecer por la puerta a Paul Durand-Ruel, el marchante de arte. Era un miembro del grupo de pleno derecho, tanto como los propios artistas, y podría decirse que resultó tan importante para el impresionismo como ellos. Fueron el coraje empresarial de Durand-Ruel y su visión para el negocio los que dieron el empujón necesario a los artistas para concebir la idea de realizar su propia exposición y llevarla a cabo. El marchante tenía plena confianza en la obra de estos y ellos sabían que, a pesar de que los ataques de Leroy eran suficientes para hundirlos, Durand-Ruel aseguraría su supervivencia, por su cuenta y riesgo, si era necesario.

Durand-Ruel pasó junto a Agnès, la atenta camarera del *Café Guerbois*, y se sentó en la silla que había dejado libre Manet.

—Hay que ver lo que hemos evolucionado desde entonces, *n'est ce pas?* —preguntó mirando a Monet.

—Sí, Paul. ¿Te acuerdas cuando nos conocimos en Londres: tú, Camille y yo...?

—Y Charles —terció Durand-Ruel.

—Claro —reconoció Monet—. Y Charles.

Eso había sucedido en 1870, cuando Francia estaba en guerra con Prusia y Durand-Ruel había abandonado París para refugiarse en Londres. El marchante de arte, que tenía entonces treinta y nueve años, estaba en su cénit: era ambicioso y se hallaba lleno de energía. Se tomó su estancia en Londres como un momento para expandir el negocio —la galería de arte que había heredado de su padre en 1865— y llevarlo más allá de París. Fue muy inteligente a la hora de ampliar también el rango de la oferta, consciente como era de que dependía en exceso de los pintores de la escuela de Barbizon: un grupo de paisajistas de mediados del XIX que vivían y trabajaban en el pequeño pueblo de Barbizon, unos treinta kilómetros al sur de París. Su padre había levantado el negocio y se había labrado una reputación vendiendo sus paisajes naturalistas de escenas rurales de los alrededores del bosque de Fontainebleau. Miembros de este grupo eran pintores como Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) y Jean-François Millet (1814-1875), que habían desarrollado un modo de pintar paisajes moderno, en parte inspirados en aquellos de John Constable que representaban el campo inglés; unos cuadros nada idealizados en los que había un trabajo en profundidad con la luz natural y el color. Fueron pioneros de la pintura en plein air, con su tema delante, lo que, como sabemos, hizo posible el reciente invento de los tubos de pintura al óleo.

Durand-Ruel padre contribuyó al desarrollo de la carrera del grupo de Barbizon y construyó una red de clientes que apreciaban sus cuadros. Su hijo Paul quería hacer lo mismo con los artistas de su generación, pero se dio cuenta de que, para poder mantener el negocio y satisfacer a sus clientes, tenía que asegurarse de que los nuevos talentos que se incorporaran a la galería guardaran una relación estética con los artistas con los que trabajaban desde hacía tiempo. Buscaba artistas jóvenes y ambiciosos que llevaran aún más lejos las innovaciones del grupo de Barbizon. Había peinado Francia entera y buena parte de Europa en busca de pintores de esa clase, pero aún no había encontrado lo que buscaba. Hasta que, un día, se cruzó con Claude Monet y Camille Pissarro, dos jóvenes artistas franceses que, como él, se encontraban en Londres huyendo de la guerra franco-prusiana.

Monet, que había empezado como caricaturista, cambió sus aspiraciones artísticas cuando conoció a Eugène Boudin (1824-1898). Este le había convencido de que tenía que salir a pintar al aire libre, diciéndole que «tres pinceladas tomadas de la naturaleza son más importantes que dos días de estudio y caballete».

Monet compartió esta idea novedosa con los amigos que había hecho en la escuela de arte. Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley y Paul Cézanne lo escucharon y decidieron recorrer ese mismo camino. Monet y Pissarro salieron a pintar las afueras de París en 1869 y, ese mismo año, viajaron con Renoir a La Grenouillère, un lugar de vacaciones al oeste de París. Juntos pintaron a la burguesía en vacance, remando en botes y bañada por el sol estival.

Monet y Renoir pintaron sendos cuadros llamados *La Grenouillère* (ambos de 1869) exactamente desde el mismo lugar, lo que permite una comparación estilística entre ambos artistas, ya que la escena representada es prácticamente idéntica. Reina una tranquilidad informal y un grupo de veraneantes vestidos elegantemente se encuentra ocioso alrededor de un lugar de baño. El centro de ambos cuadros muestra a un grupo de gente en una isleta, a pocos metros de la orilla y unida a esta por un pontón estrecho de madera que aparece desde la izquierda. El resto de gente se encuentra en un café a la derecha o nadando más allá de la isleta. En primer plano hay unos botes de remos que se balancean suavemente sobre la superficie del agua, las leves ondas resplandecen en tonos plateados bajo un sol de poniente. Al fondo, creando una banda horizontal que cruza ambas obras de un lado a otro, hay una hilera de árboles frondosos.

La obra de Monet iba a ser un esbozo preparatorio —él lo describió como un «mal esbozo»— de un cuadro de dimensiones mayores y de mayor detalle que esperaba que pasara la selección del Salón; no fue así y, más tarde, se perdió. «Mal esbozo» o no, es un buen ejemplo de los comienzos del impresionismo: pintado directamente, con colores brillantes, ejecutado con rapidez y con una temática burguesa. Lo mismo cabe decir de la obra de Renoir y por las mismas razones.

Ambas obras, sin embargo, son muy distintas en estilo y ejecución. Renoir centra su atención en los aspectos sociales de la reunión, de modo que la vestimenta de los personajes, sus semblantes y sus modos de estar son su verdadera temática. A Monet no le interesa la gente: su atención se centra en los efectos de la luz natural sobre el agua, los botes y el cielo. Su pintura es más seca, menos romántica que la de Renoir, que parece evocar un día idílico; su paleta de color está menos contrastada y la estructura compositiva es más rígida. La mayor diferencia, sin embargo, reside en el modo de tratar los detalles. El modo en que Monet aborda la escena es fidedigno, mientras que el trabajo de Renoir rezuma sentimentalismo y dulzura; es una obra que se encuentra a caballo entre el rococó del XVIII y el impresionismo.

Ninguno de los dos artistas tuvo éxito alguno con la Academia. Tampoco Pissarro, quien se encontraba en apuros económicos en la época en que conoció a Durand-Ruel en Londres, igual que Monet, que tenía que alimentar a su amante y a su hijo pequeño. Para los dos artistas, el encuentro con el marchante no pudo ser más oportuno y bienvenido.

La alegría fue mutua. El ojo clínico de Durand-Ruel, muy atinado y desarrollado durante décadas, era capaz de identificar una buena pintura de un golpe de vista. Contempló las obras de ambos artistas, los escuchó y se dio cuenta de que tenía delante lo que se le había estado escabullendo durante varios años: la siguiente etapa de su negocio. Estos dos pintores, educados en la filosofía del arte del grupo de Barbizon, representaban el futuro de la galería y, posiblemente, el del propio arte. Para alivio de ambos, Durand-Ruel les compró obras para la galería que tenía en el número 168 de New Bond Street, en Londres.

Su osadía empresarial no se detuvo aquí. Saltándose la norma habitual, optó por no esperar al Salón anual de la Academia para sacar a la venta a Monet y a Pissarro (lo que seguramente habría sido en vano) y decidió hacerlo por su cuenta. Se convertiría en representante de los artistas, liberándolos del yugo de la Academia al pagarles un estipendio mensual con el que podrían vivir: ni Monet ni Pissarro eran ricos. Durand-Ruel no solo se encargó de comprar directamente sus obras, sino de crear un mercado para ellas y, con ello, transformó el modo de funcionamiento habitual del mercado artístico.

Su plan pasaba por ir sumando gradualmente estos cuadros a su exposición permanente de paisajes de la escuela de Barbizon, para la que tenía una clientela estable. La idea era que las obras de Monet y Pissarro, por asociación, serían entendidas y apreciadas como la lógica continuación de las pinturas, muy apreciadas, de Corot, Millet y Daubigny. Una buena jugada. Durand-Ruel, siempre alerta, era consciente del cambio que se estaba operando en el mercado artístico: la revolución industrial y la maquinización habían creado una nueva clase social conocida como burguesía. Él comprendió que esta clase media, nueva y rica, querría un arte diferente.

El hombre y la mujer modernos e ilustrados querían adquirir obras que representaran el bullicio del mundo contemporáneo, no tediosas pinturas pardas llenas de vieja iconografía religiosa. El ocio era la gran novedad: tiempo libre para pasear y disfrutar de los nuevos dones que ofrecían los adelantos tecnológicos. Eso, predijo, era lo que comprarían sus clientes: imágenes de personas como ellas, gozando de los placeres de la vida urbana, dando paseos cogidos del brazo por un parque, remando en un lago, dándose un baño en un río o tomando algo en un café. Durand-Ruel fue un poco más lejos y animó a sus artistas a pintar cuadros más pequeños que pudieran colgarse en las paredes de coleccionistas no tan ricos con casas más modestas.

El plan estaba basado en un compromiso con la renovación artística que encarnaban sus protegidos y en una corazonada de que los gustos estaban cambiando a la misma velocidad que el mundo en el que vivían. Su instinto había sido certero: su negocio especulativo y exitoso desempeñaría un papel fundamental a la hora de romper los grilletes de hierro con los que la Academia controlaba las carreras de los artistas parisinos. Por fin, los talentos que esta había rechazado, o los que no lo habían podido demostrar, tenían una alternativa comercial. Más aún, Durand-Ruel les proporcionó la independencia económica necesaria para poder trabajar de acuerdo a sus metas artísticas con una cierta estabilidad y sin pasar penurias. Esta estrategia condujo al surgimiento y rápido desarrollo del arte moderno, así como al establecimiento de una clase de negocio artístico cuyo centro son los marchantes de arte, entendidos y emprendedores, que ha perdurado prósperamente hasta nuestros días.

Por la época de la célebre exposición de 1874, Durand-Ruel estaba apoyando y

promocionando la obra de Monet, Pissarro, Sisley, Degas y Renoir, entre otros. Aunque los artistas se sentían dolidos por los comentarios de Louis Leroy, el astuto marchante estaba encantado con ellos. Era un empresario nato que entendía perfectamente y sabía calibrar el poder de la prensa. Como diría Oscar Wilde poco después: «Solo hay una cosa peor a que hablen de uno: que no hablen de uno». De nuevo, el instinto de Durand-Ruel no iba desencaminado: si las difamaciones de Leroy no hubieran sido impresas, no se habría generado un nombre-marca sobre el que construir el impresionismo.

A Durand-Ruel le iba bien, pero la vida de la vanguardia nunca es fácil. Mientras su galería de París funcionaba con gran éxito, la de Londres fue a trompicones hasta su cierre en 1875. La clausura supuso un duro golpe para la ambición de Durand-Ruel, aunque ya solamente por el hecho de que fuera allí donde se encontrara con Monet y Pissarro, Londres lo consagró, como, por otra parte, también consagró a Monet.

Monet pasó bastante tiempo en la capital del Reino Unido estudiando las obras de los paisajistas ingleses contemporáneos. Conocía la obra de John Constable y también la de James McNeill Whistler, que vivía en Londres. Pero es más que probable que fueran las pinturas ambientales de otro artista las que realmente encendieran su imaginación. Aunque J. M. W. Turner (1775-1851) había fallecido unos cuantos años antes, era posible ver algunas de sus obras en Londres y resulta poco creíble que Monet no las hubiera estudiado con bastante profundidad. Turner, al igual que Monet, era un pintor obsesionado con los efectos de la luz natural; una vez, impresionado profundamente por la magnificencia de esta, dijo: «El sol es Dios».

En la National Gallery de Londres, en 1871, época en la que Monet se encontraba en Londres, estaba expuesto el cuadro de Turner *Lluvia, humo y velocidad* (1844) (ver Ilustración<sup>[3]</sup>), una obra que hace que el estilo de Monet parezca el de un clasicista. Al igual que a los impresionistas, a Turner le interesaba la vida moderna y pintaba esa clase de escenas que se convertirían, años después, en la seña de identidad de aquellos: un tren envuelto en vapor cruzando un puente moderno construido sobre el Támesis, viajando a toda velocidad hacia la parte oeste de la ciudad; toda la modernidad industrial encerrada en una imagen.

Turner lo pinta de una manera tan rompedora como el mismo asunto que representa. Un velo de luz dorada baña el cuadro en diagonal; todos los detalles permanecen en sombra. La chimenea negra que sobresale del tren apenas es discernible, al igual que el puente que aparece en primer plano pintado en tonos marrón oscuro; el resto de la escena no es sino un borrón. Las colinas en la lejanía, el puente que se ve a la izquierda del cuadro, las orillas del río son apenas líneas esbozadas y el sol, la lluvia, el río, el tren y el puente se descomponen en una mezcla tumultuosa de azules, marrones y amarillos. Es una celebración de la vida, pintada de un modo excepcional, expresivo y libre: una pintura que aún hoy resulta fresca e innovadora. Constable decía de Turner que «parece que pinta con vapor de colores,

tan evanescente y tan aéreo». Turner fue el pionero no solo de la pirotecnia atmosférica que los impresionistas desarrollaron después, sino también de la emoción pura que haría famosos a los expresionistas abstractos cien años después de que pintara Lluvia, humo y velocidad.

Monet, además de encontrar en Londres estimulantes pintores de paisajes, se dio cuenta de que la ciudad tenía otras maravillas que mostrar. Entre ellas, el smog. Para alguien interesado en la difusión de la luz, la niebla invernal londinense —espesa, insalubre, en la que la fría condensación se mezcla con el humo del carbón que sale del bosque de chimeneas que alberga la ciudad— resultaba un regalo para la vista. Podía pasarse horas en el muelle del Támesis, cerca del Parlamento, en el centro de la ciudad, encaramado a un taburete pintando el ajetreo de la ciudad. Sus inquietudes dieron como resultado una serie de cuadros impresionistas de una belleza cautivadora, que captan a la perfección el espíritu de la época. Puede que no le gustaran al Salón de la Academia de París, pero a mí sí.

Quizá *El Támesis a su paso por Westminster* (1871) pueda parecer hoy en día una típica escena de Londres, casi manida, pero en la época en que Monet lo pintó, este paisaje era ultramoderno. La presencia fantasmagórica, de un gris azulado, del parlamento al fondo, irguiéndose sobre el río como un castillo gótico no era, por aquel entonces, una imagen tan familiar. El edificio se había terminado de construir hacía poco, después de que el antiguo Palacio de Westminster fuera pasto de las llamas en 1834 (un acontecimiento que pintó el propio Turner en *El incendio de las casas de los Lores y los Comunes*). *El puente de Westminster*, que aparece a lo lejos, estaba también recién terminado y atraviesa el cuadro como una banda de encaje sucia. En el fondo de la imagen, a la derecha, se ve a unos obreros trabajando en la construcción de un embarcadero junto al dique Victoria, una zona peatonal que discurre junto a la orilla norte del río, proyectada como lugar de paseo para la clase media burguesa de Londres en los fines de semana. Los remolcadores navegan a todo vapor por el río. Si Monet hubiera visitado Londres diez años antes, no se habría encontrado con la mayoría de las cosas que pinta.

Su técnica es también moderna: los detalles se sacrifican en favor de una unificación pictórica. Monet pretendía crear una obra de arte armónica, en la que la forma, la luz y la atmósfera se fundieran en una unidad sin fisuras. Un resplandor baña el cuadro, como una especie de velo que difumina los contornos. El embarcadero y los obreros están pintados en marrón oscuro; apenas unas pocas pinceladas rápidas. Sus sombras, proyectadas en el río, parecen pequeñas incisiones con forma de comas que sirven de espejo de las quebradas líneas, cortas y horizontales, púrpuras, azules y blancas con las que ha pintado el resto del río. El parlamento y el puente de Westminster no son sino siluetas situadas al fondo que dotan de profundidad a la composición y sirven como indicio visual de la densidad de la niebla.

El cuadro está tan poco esbozado que casi parece desenfocado: ese es el gran



triunfo de Monet. Ha logrado conseguir plenamente el efecto de integración de diversos elementos que buscaba cuando comenzó a pintar *El Támesis a su paso por Westminster*. El cuadro sirve de ejemplo perfecto para explicar el impresionismo. No importa que los edificios, el agua y el cielo se disuelvan en un único paisaje brumoso; es precisamente esa falta de definición la que dota de vida a la escena, despertando la imaginación del espectador, que se introduce en la narrativa de la obra como si se tratara de una película.

Monet es deudor de otros artistas que influyeron en él: los paisajistas de la escuela de Barbizon, Manet, Constable, Turner, Whistler, entre ellos, pero, sorprendentemente quizá, otra de sus fuentes de inspiración fueron las coloridas xilografías japonesas llamadas *Ukiyo-e*: pinturas de un mundo que flota. Comenzaron a llegar a Europa a mediados del siglo XIX, después de que Japón experimentara un proceso de apertura hacia el resto del mundo. Se mostraron en París en las Exposiciones Universales de 1855, 1867 y 1878 y también se las podía encontrar en un mundo menos glamuroso: el del transporte de mercancías, ya que servían como envoltorio de productos japoneses.

Manet apreciaba mucho a maestros del *Ukiyo-e* como Utagawa Hiroshige (1797-1858) y Katsushika Hokusai (1760-1849). Fue bajo la influencia de ese arte plano, tal y como aparece en *La gran ola* de Kanagawa de Hokusai (ca. 1830-1832) —grabado en el que el monte Fuji aparece como un enano detrás de esa gigantesca ola azul y blanca—, bajo la que Manet comenzó a escorzar cada vez más la perspectiva en sus cuadros, como aparece tanto en la Olimpia como en el Almuerzo en la hierba. Ahora Monet incorporaba más elementos: la composición asimétrica de *El Támesis a su paso por Westminster*, donde la mayor parte del tema central del cuadro se concentra en la parte izquierda de este, era un recurso típico del *Ukiyo-e* para generar tensión dramática. También lo era el hecho de preferir una solución unificadora y plácida de todo el cuadro a una representación detallada de elementos concretos: es el modo de pintar que emplea conscientemente Monet cuando simplifica la forma del embarcadero y el Parlamento.

Monet y Manet no eran los únicos artistas franceses interesados en las xilografías japonesas. Todos los impresionistas participaban del gusto por esa sencillez estilizada, sobre todo Edgar Degas, cuyas obras deben mucho a las imágenes que produjeron los artistas del *Ukiyo-e*. A Degas le gustaba especialmente Hiroshige, un artista que produjo cientos de grabados, entre ellos una serie sobre las cincuenta y tres estaciones dispersas en los más de cuatrocientos cincuenta kilómetros del camino que unía Edo (Tokio) y Kioto. Uno de los grabados de la serie, la *Estación de Otsu* (ca. 1848-1849) (ver Fig. 4), muestra una escena cotidiana de viajeros inmersos en sus ocupaciones, comprando en los puestos del mercado o caminando cargados con pesados bultos y dispuestos a continuar la marcha. Nada de lo que allí aparece es demasiado importante, pero sí lo son el punto de vista y el modo de resolver la composición.



Fig. 4. Utagawa Hiroshige, *Estación de Otsu*, ca. 1848-1849.

Hiroshige representa la escena a vista de pájaro, como si estuviera contemplándola a través de una cámara de vídeo emplazada en lo alto de un edificio. La estructura de la imagen acentúa el efecto voyeurístico que genera esa situación aérea: una diagonal cruza la imagen desde la esquina inferior izquierda a la esquina superior derecha, lo que genera una sensación de movimiento que lleva al ojo más allá del borde de la obra, hacia un punto de fuga imaginario. Para añadirle más dinamismo a la obra, Hiroshige concentra la acción en primer plano, un recurso típico de los artistas del Ukiyo-e. El resultado es una imagen que hace que el espectador se sienta extrañamente presente en la escena representada, incluso cómplice de esta.



Fig. 5. Edgar Degas, *La clase de danza*, 1874.

Tomemos ahora *La clase de danza*, una obra de Degas pintada en 1874, el mismo año en que tuvo lugar la Primera Exposición Impresionista (ver Fig. 5). Muestra una academia de danza llena de bailarinas que prestan muy poca atención a su viejo maestro de *ballet*, que se encuentra de pie apoyado en la vara que utiliza para marcar el compás en el suelo. Las jóvenes bailarinas están de pie, se doblan y estiran a lo largo de la pared del salón; todas llevan tutús blancos y diferentes tipos de fajas de colores atadas a la cintura. Un perrillo mira entre los tobillos de la bailarina que se encuentra en primer plano, a la izquierda del cuadro: está de espaldas al espectador y lleva una gran horquilla roja en el pelo. A su izquierda, al borde del cuadro, se

encuentra una bailarina muy poco atenta: se rasca la espalda, tiene los ojos cerrados y la mandíbula levantada; parece ausente.

Para aquellos que, como yo, hayan trabajado en un teatro entre bastidores y hayan visto a bailarines y bailarinas de *ballet* en sus ensayos, resulta una pintura tremendamente acertada y evocadora. Capta la naturaleza felina de estos, a la vez perezosa y distante, mezclada con un vigor físico tan sensual como poderoso. Degas ha logrado una gran proeza compositiva: para ello ha pasado por alto todas las reglas de la Academia y ha imitado las pautas compositivas de los grabadores japoneses. Como en la *Estación de Otsu* de Hiroshige, Degas ha construido el cuadro a través de una línea diagonal que va desde el extremo inferior izquierdo al superior derecho. Asimismo, ha elegido un punto de vista que se eleva sobre la imagen, una asimetría que obliga a escorzos exagerados y a amontonar a los personajes en los bordes exteriores del cuadro. Por ejemplo, la bailarina que está a la derecha del cuadro aparece cortada por la mitad. Es un truco visual, por supuesto, y muy efectivo porque anima lo que de otro modo sería una escena estática. La intención de Degas era comunicarnos lo que se ve en un instante fugaz y que él ha congelado en el tiempo.

Pero no era así en realidad. «No ha habido arte menos espontáneo que el mío», dijo una vez. A este respecto, Degas nunca fue realmente un impresionista. No podía implicarse tanto como Monet y los demás en una pintura en *plein air* y prefería trabajar en su estudio a partir de bocetos. Era muy meticuloso en los procesos preparatorios: hacía cientos de dibujos y tenía un interés científico en la anatomía humana que recuerda, en parte, las investigaciones realizadas por Leonardo sobre la fisiología humana cuatrocientos años antes. Tampoco la naturaleza de la luz fue algo que preocupara en exceso a Degas: lo que sí resulta central en su obra es la preocupación por crear la ilusión del movimiento.

Es algo que se observa perfectamente en su obra *Carruaje en las carreras* (ca. 1869-1872). De nuevo Degas se sirve de técnicas compositivas típicas de los grabadores japoneses. Esta vez, sin embargo, se trata de un coche de caballos con la capota quitada. En su interior, una pareja de clase media alta disfruta de un día de carreras de caballos que Degas pinta, en este caso, en una diagonal de profundidad. El carruaje y los caballos aparecen amontonados en primer plano, cortados por el abrupto encuadre escogido por Degas. La intención del artista, al igual que en sus pinturas sobre bailarinas, era transmitir la belleza del movimiento, de ahí que escogiera temas en los que fueran importantes la agilidad y flexibilidad, y en los que los personajes que aparecen se encontraran en plenitud de facultades físicas.

Degas comprendió qué se necesitaba para crear la impresión de inmediatez y movimiento: para ello no valían solamente los artistas japoneses. Había aprendido mucho de la fotografía, que se encontraba en un rápido proceso de desarrollo, como también hicieron sus compañeros impresionistas. Degas conocía muy bien el trabajo de un pionero de la fotografía: Eadweard Muybridge (1830-1904). Muybridge, nacido en Inglaterra, pero residente en Estados Unidos, se había labrado un nombre

en la década de 1870 —y ahora una gran fama— gracias a unas series fotográficas que mostraban en unidades congeladas, fotograma a fotograma, cómo se producía realmente el movimiento en caballos o en humanos. Supusieron una revelación para Degas, que estudió y copió estas imágenes antes de proclamar su gran ambición artística: captar «el movimiento en su verdad exacta».

Quizá era el más dotado de sus colegas para lograrlo, debido a su intenso compromiso con el dibujo. Este era otro aspecto de su método, además del hecho de trabajar en su estudio, que lo apartaba del resto de artistas del café Guerbois. Cuando tenía poco más de veinte años, había conocido a Jean Auguste Dominique Ingres, paradigma del clasicismo y adversario de Delacroix, y de ese encuentro extrajo la idea de la importancia del dibujo en una composición. Degas nunca olvidaría esta lección. Se convirtió en un excelente dibujante y ahora forma parte, junto a Picasso y Matisse, del reducido y exclusivo club de los maestros modernos que sabían dibujar como los antiguos.

Es lo más significativo de su obra *Carruaje en las carreras*. Tanto la composición (dramática) como el color (vivo y aplicado con maestría) son excelentes, pero el dibujo es sencillamente exquisito. Incluso los críticos más duros que escribieron sobre la exposición tuvieron que admitir que Degas sabía dibujar (excepto Leroy). Degas estaba encantado con la precisión y la exactitud de su dibujo y con la firmeza de su mano. Quizá los críticos tuvieron alguna esperanza puesta en que, con Degas, el arte de los maestros antiguos pudiera unirse con éxito al de la vanguardia.

Cabe decir que eso era precisamente lo que pretendía Degas. Se consideraba a sí mismo como un pintor realista y rechazaba el calificativo de «impresionista», aunque participara activamente en la exposición inaugural de 1874 y contribuyera con sus obras a las siete restantes celebradas durante los doce años posteriores. Aunque no sea correcto incluir a Degas entre los impresionistas con todas las letras, como Monet, Renoir o Pissarro, muchos de sus procedimientos evocan los de sus colegas: sus temas son modernos, urbanos, cotidianos y burgueses. Usa una amplia paleta, simplifica los detalles y se sirve de una pincelada suelta; y también quería pintar cuadros que comunicaran la fugaz sensación que se produce en un instante.

En torno a la época de la última exposición en París, 1886, las diferencias en materia de filosofía artística, localización geográfica y carácter personal llevaron a una irreversible ruptura de ese colectivo artístico conocido como los impresionistas. Por entonces ya se habían convertido en parte integrante de la vida cultural francesa, tanto como la Ópera e, irónicamente, la Academia.

El negocio de Paul Durand-Ruel prosperaba con fuerza, si bien no había sido nada fácil. En parte, la primera exposición impresionista de 1874 se celebró porque el marchante no podía pagar el sueldo a sus artistas. No obstante su persistencia y su fe en ellos dieron sus frutos. En 1886, tanto él como los impresionistas lograron su mayor éxito con su primera gran exposición en Estados Unidos. Aunque sus obras ya habían sido expuestas allí, la muestra de 1886 organizada por Durand-Ruel no tenía

precedentes. Fue su consagración. Después compararía al público americano con el francés en estos términos: «El público americano no se ríe, compra».

Los impresionistas se habían hecho un nombre y el futuro estaba asegurado: con ellos había llegado el arte del mundo moderno.

## 4

# Posimpresionismo

## Ramificaciones, 1880-1906

Ninguno de los cuatro artistas a los que se conoce como posimpresionistas habrían aceptado esa calificación. Y no se debe a que Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Georges Seurat y Paul Cézanne fueran unos arrogantes y desdeñaran el término, sino a que este se acuñó tiempo después de sus muertes.

Roger Fry (1866-1934), conservador de museo, crítico de arte y artista británico, lo inventó en 1910. Necesitaba un nombre bajo el que unificar y agrupar a un grupo de artistas diversos a los que había seleccionado para formar parte de la exposición que estaba organizando en las Grafton Galleries de Londres. Este insólito viaje a Londres de la obra de un grupo de pintores de vanguardia franceses iba a levantar bastante revuelo y ello supondría, inevitablemente, que Fry se convertiría en el blanco de las críticas. El hecho de ponerle un título accesible, que pudiera resistir el análisis por parte de sus colegas del mundo artístico, era un detalle importante y, cosa que sé por propia experiencia, algo sorprendentemente difícil.

De los siete años que trabajé en la Tate Gallery de Londres, pasé seis y medio debatiendo títulos de posibles exposiciones: «*I Kid You Not*», «*No Word of a Lie*», «*It's a Material World*» fueron posibilidades de títulos discutidas en un momento u otro. Esta es una escena típica: hay quince personas reunidas para decidir títulos, trece no abren la boca, otro solo lo hace para decir «no» o «de ningún modo», mientras que un par de sujetos optimistas se dedican a hacer propuestas. Es ridículo, por supuesto, pero es un indicio de un problema mayor que genera tensiones en el mundo artístico: ¿divulgación o academicismo? Los conservadores de los museos y los artistas reconocen el papel de difusión que desempeñan los medios de comunicación a la hora de dar a conocer sus ideas a un público escéptico que no es especialista en la materia, pero ellos jamás se tomarían la más mínima molestia en hacerlo. Es más: preferirían que les sacaran los ojos antes de verse denigrados ante sus colegas por participar en una exposición con un título que les resulte remotamente «populista». Por ello tienen la costumbre de bautizar sus exposiciones con títulos tan magros y apagados que parecen extraídos de una oscura publicación académica. Entre tanto, efervescentes grupos dedicados al marketing ruegan que expresiones como «obra maestra», «éxito» o «una sola vez en la vida» aparezcan incorporadas al título. Puntos muertos y horas y horas de cafés se convierten en el alma de estas reuniones, habitualmente seguidas por torrentes de correos electrónicos que acostumbran a seguir fluyendo hasta el último momento posible, cuando se llega a

una solución tibia, capaz (o no) de captar la atención del público.

El problema al que se enfrentó Roger Fry era que carecía de un común denominador que sirviera para describir a los cuatro artistas: cosa que suele suceder muy a menudo. Él se daba perfecta cuenta de que representaban cuatro cimientos sobre los que se construirían los movimientos artísticos del siglo xx y sabía que tanto Seurat como Van Gogh habían sido calificados como «*neoimpresionistas*», que Cézanne había sido impresionista en algún momento y que Gauguin había sido incluido en la nómina del movimiento simbolista (cuyos cuadros estaban llenos de referencias simbólicas). Sin embargo, con el paso del tiempo, sus estilos artísticos habían dejado de tener nada en común. Además, Fry había decidido incluir a Manet en la exposición por razones que aunaban lo artístico y lo comercial. El mundo artístico londinense no conocía a la mayor parte de los artistas que él incluía en la muestra, pero sí había oído hablar del padrino del impresionismo, y Fry esperaba que tuviera el suficiente empuje como para que los aficionados salieran de sus casas en un día de invierno realmente frío. Él tenía la intención de presentarlos como algo más que un grupo de pintores modernos que, cada uno de una manera, habían desarrollado y llevado más lejos las ideas de Manet. Por tanto, «*Manet*» tenía que estar en el título, aunque no necesariamente los demás nombres. «*Impresionismo*» también, por el gran tirón que tenía entre el público. «*Manet*» e «*impresionismo*» parecían funcionar bien, pero no resultaba muy preciso. ¿Qué podía hacer? La solución, para Fry, pasaba por añadir un prefijo y eso fue lo que hizo. La exposición se tituló *Manet y los posimpresionistas*.

Las razones académicas de Fry a la hora de aunar a Van Gogh, Gauguin, Seurat y Cézanne bajo la rúbrica de «posimpresionistas» estaban vinculadas con el hecho de que los cuatro representaban una evolución a partir del impresionismo, el movimiento artístico del que Manet había sido inspirador y alma. Los cuatro habían comenzado sus carreras con una adhesión a los principios impresionistas, de modo que el centro de atención recaía en el «pos», los que venían después de los impresionistas. Por decirlo de otro modo, un tanto trillado, eran como los carteros: cada uno de ellos recogió el impresionismo y lo llevó a un destino diferente.

¿Qué nos cuenta la historia? El título funcionó, pero la exposición fue un fracaso. El término posimpresionista continúa en vigor, pero la exposición de Fry recibió críticas atroces, acompañadas de las consabidas pullas. Poco después de la inauguración de la exposición, Fry escribió una carta a su padre en la que afirmaba que «se había abatido sobre él, desde todas direcciones, un huracán de violencia periodística». Como muestra, un botón: el *Morning Post* sugería que la fecha escogida, la *Bonfire Night*<sup>[\*]</sup>, resultaba siniestramente simbólica: «No podían haber elegido una fecha más apropiada que el 5 de noviembre para dar a conocer la existencia de un plan orquestado para destruir la historia de la pintura europea». Los ataques servidos en la prensa se asemejaban a los que habían recibido años antes los impresionistas y, años después, seguirían recayendo sobre otros movimientos



artísticos del porvenir. «¿Y a esto lo llaman arte?» era, por lo general, el tono peyorativo de las críticas. A Fry le acusaron de ser un excéntrico y un embustero, pero no todo el mundo pensaba así. Los artistas Duncan Grant (1885-1978) y Vanessa Bell (1879-1961), así como la hermana de Vanessa, Virginia Woolf, consideraban que Fry era muy válido y lo invitaron a formar parte de ese grupo de intelectuales bohemios que años después sería conocido como el Grupo de Bloomsbury.

Hay quien dice que cuando Virginia Woolf escribió «En torno a diciembre de 1910 cambió el carácter humano» en su célebre ensayo de 1923 *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, estaba aludiendo a la exposición de Fry de 1910. La vida, realmente, sí había cambiado para él. Había organizado la exposición de las Grafton Galleries tras haber sido despedido como conservador del Metropolitan de Nueva York después de una discusión con el entonces director, el financiero John Pierpont Morgan (conocido como J. P. Morgan), que era quien le había contratado. Hasta ese momento, la relación profesional había sido mutuamente beneficiosa: el ojo de Fry y el dinero de Morgan iban de la mano. Fue entonces cuando Fry descubrió la vanguardia parisina, lo que le cambió no solo a él, sino también su manera de entender el arte. Dejó su labor como conservador del arte del pasado y centró sus esfuerzos en el arte del presente. En 1909 publicó su *Essay on Aesthetics*, en el que describe el posimpresionismo como «el descubrimiento del lenguaje visual de la imaginación».

Ahora, en el orden general de las cosas, esta afirmación carece de sentido, dado que la mayor parte del arte anterior al impresionismo era también invención. ¿Se puede decir que el techo de la *Capilla Sixtina* que pintó Miguel Ángel no es «el lenguaje visual de la imaginación»? Sin embargo, en el contexto de un movimiento artístico que se había desarrollado a partir de la adherencia estricta del impresionismo a la objetividad y a la cotidianidad, sí tiene sentido. A su manera, cada uno de los cuatro posimpresionistas (Fry incluyó a Matisse y a Picasso en su exposición de 1910, pero bajo las categorías, al menos temporalmente, del fauvismo y el cubismo) descubrió una poderosa poción artística cuando combinaron lo fundamental de los principios del impresionismo con el «lenguaje visual de la imaginación».

## **Van Gogh y el expresionismo**

Ninguno llegó tan lejos en esto como el holandés Vincent van Gogh (1853-1890). Su historia es bien conocida, probablemente más que la de cualquier otro artista moderno: la locura, la oreja, los girasoles y el suicidio. Camille Pissarro, con su

mente abierta, su ojo para el talento y su tendencia a apoyar artistas, resumió a Van Gogh con unas palabras particularmente emotivas: «Muchas veces dije que este hombre o bien se volvería loco, o nos sobrepasaría a todos. Lo que no pude prever es que fuera a hacer ambas cosas».

La vida de Vincent van Gogh comenzó de una manera bastante normal en Groot-Zundert. Era el mayor de los seis hijos del reverendo Theodorus y de Anna Cornelia van Gogh. Su tío era socio de los marchantes de arte Goupil & Cie de La Haya y ayudó a Vincent, cuando tenía dieciséis años, a formarse como aprendiz en el seno de la compañía. No se le daba mal. La empresa fue abriendo sucursales: primero en Bruselas, luego en Londres. Por entonces, su hermano pequeño, Theo, se había unido a la compañía, lo que generó una correspondencia regular entre ambos que duró hasta la muerte de Vincent. En las cartas discuten sobre arte, literatura e ideas, y estas son un testimonio del modo gradual en que Vincent comenzó a desvincularse de la naturaleza materialista del negocio del arte: algo que tiene que ver con su creciente obsesión por el cristianismo y la Biblia. Fue este conflicto interior el que llevó a que lo despidieran de la compañía y se fuera a vivir a la nada glamurosa ciudad de Ramsgate, en Inglaterra, donde trabajó como maestro de escuela. Las cosas no salieron del todo bien. Vincent era un hombre honrado, pero sus intensísimas emociones habían ido yendo cada vez a más. Después de un tiempo trabajando gratis como pastor, escribió a su hermano Theo una carta en la que decía: «Mi tormento no es otro que este: ¿para qué valgo? ¿Es que no puedo servir y ser útil de algún modo?». La respuesta de Theo fue poco convencional, pero muy profética: hazte artista.

Era una sugerencia cara: a Vincent le encantó la idea y Theo pagó por ella. Desde entonces, Theo se dedicó a mantener económicamente a su hermano mayor. Primero Vincent pasó cinco años de formación en Holanda, mientras que Theo se mudó a París para trabajar en las oficinas que Goupil tenía allí. Vincent recibió algunas clases (sufragadas por Theo), pero, a pesar de todos sus intentos y buenos propósitos, siempre fue autodidacta. Poco a poco comenzó a encontrar una voz personal como artista. A mediados de la década de 1880, ya había pintado la que se considera su primera gran obra, un cuadro que entonces no suscitó interés alguno. *Los comedores de patatas* (1885) (ver Fig. 6) era una tentativa demasiado ambiciosa para un artista novato. Una composición con cinco personajes en una habitación pequeña, sin otra iluminación que una exigua lámpara de aceite, supone un reto compositivo para un estudiante, pero Van Gogh quería subir más todavía el listón. Por esa época quería ser un pintor de la «vida campesina» y generar documentos sociales, como el novelista Charles Dickens. Sus campesinos no están idealizados, resultan naturales: a través de su paleta y del tratamiento de las figuras, Van Gogh logra representar su vida humilde y su precaria dieta. El resultado es una obra a base de ocres sombríos, grises y azules, con campesinos cuyas manos tienen el color de la tierra y dedos tan rudos como las patatas que comen. Con pocos trazos basta para evocar la imagen de una familia que

está agotada, pero que aún no ha sido vencida por completo. Se la envió a Theo, que le sugirió por carta: «¿Por qué no vienes a París?». En 1886, Vincent llegó a la capital francesa y... *vive la différence!* Theo le dio a conocer las obras de los impresionistas y Vincent tuvo una revelación. En sus ojos se encendió la luz: de repente empezó a ver colores, muchos colores. Escribió entonces a un amigo diciéndole que «estaba buscando contrastes a través del naranja y el azul, el rojo y el verde, el amarillo y el violeta; buscando tonos quebrados o neutros para armonizar los extremos. Es una búsqueda para conseguir que el color sea intenso, no para lograr una armonía opaca». Estaba listo. Vincent puso en práctica la técnica impresionista de la pincelada rápida, tuvo sus primeros escauceos con el impasto —una técnica en la que la pintura se aplica bastante espesa en el lienzo, con determinación, de modo que produce un efecto tridimensional— y se dio cuenta de que la mayoría de los artistas de vanguardia parisinos compartían su amor por los grabados japoneses. Era demasiado intenso y Vincent comenzaba a tambalearse. Theo sugirió que se tomara unas vacaciones en el campo, en el sur de Francia, y a Vincent le pareció muy buena idea. Soñaba con tener un estudio allí: una especie de colonia artística que rivalizara con la que su amigo Gauguin tenía en Bretaña, en el norte de Francia.



Fig. 6. Vincent van Gogh, *Los comedores de patatas*, 1885.

Vincent llegó a Arlés y allí tuvo una segunda epifanía. Para un tipo del norte de Europa, el sol del sur era una especie de revelación. Pensaba que había entendido el color en París, pero eso no era nada comparado con la intensidad tonal que producía

el orbe de fuego de Dios sobre los campos de Provenza. Todo parecía más acentuado. Vincent había visto la luz. En los catorce meses que pasó en Arlés, pintó cerca de doscientos cuadros, entre los cuales hay obras maestras como *La casa amarilla* (1888), *Naturaleza muerta con plato de cebollas* (1889), *El sembrador* (1888), *Café nocturno* (1888), *Girasoles en un jarrón* (1888), *Noche estrellada sobre el Ródano* (1888) y *La habitación* (1888). Dijo por entonces: «Quiero llegar al punto en que la gente diga de mi trabajo: “Este hombre siente profundamente”».

Podía haber añadido «y es un hombre cuyas obras hacen que los demás sientan profundamente». Cuando mi hijo mayor tenía seis años, fuimos a una galería de arte en la que también se vendían carteles y postales de arte moderno. Con la generosidad de un padre en su día libre, me ofrecí a comprarle un cartel y una postal. No recuerdo la postal que eligió, pero sí el cartel: *La habitación* de Van Gogh (1888).

—¿Y por qué este? —le pregunté.

—Me relaja —respondió mi hijo.

Si Van Gogh hubiera andado por allí en ese momento, supongo que habría corrido a darle un abrazo al niño: esa era exactamente la sensación que quería proyectar en su cuadro. Quería que todo en él representara descanso: los colores, la composición, la luz, la atmósfera y el mobiliario.

Arlés fue la ciudad favorita de Van Gogh: le parecía que evocaba la sencillez y la belleza del mundo que presentan las estampas japonesas. En 1888 escribió a Theo: «Envidio la extremada claridad con la que los japoneses hacen sus obras. Nunca resulta aburrido y nunca parece que haya prisa. Es tan sencillo como respirar y hacen una figura con un par de trazos certeros con la misma facilidad con la que coserían un botón». El sol estaba en su cénit: también sus sueños optimistas de crear una comuna de artistas. Pero de igual modo que ese chico raro del colegio por el que todo el mundo siente respeto, pero al que todo el mundo intenta evitar, muy pocos aceptaron realmente la invitación de unirse a él en Arlés. Paul Gauguin (1848-1903) lo hizo. Los dos artistas autodidactas se habían hecho amigos en París y compartían una ambiciosa idea: ir más allá de las limitaciones del impresionismo. Durante seis semanas, compitieron y se halagaron mutuamente: cada uno lograba llevar al otro a una cima artística nueva. Para la época en la que se produjo la tristemente célebre pelea entre ambos y el episodio de la oreja —se cuenta que, después de una discusión particularmente violenta, Van Gogh se marchó a un burdel y se cortó parte de una oreja— ambos hombres habían logrado sus propósitos. Van Gogh había desbrozado el terreno para un cambio que le llevaría a una expresividad mayor, Gauguin, en cambio, iba directo a unas latitudes mucho más exóticas.

La obra de Van Gogh resulta tan familiar como su propia historia, aunque, en vida, fuera un absoluto desconocido, pero la familiaridad con los datos no significa que uno esté del todo preparado para encontrarse por primera vez con alguna de sus pinturas. Es como la primera vez que uno escucha a la Filarmónica de Berlín o acude a Río de Janeiro en época de carnaval: se añade otra dimensión ante la sensación de

estar delante de una gran fuerza de la naturaleza. Cosas de esas dimensiones solo se pueden experimentar sin mediación: uno tiene que estar allí. En el caso de la Filarmónica de Berlín, es la profundidad del sonido lo que conmociona; en el del carnaval de Río es esa energía lo que no se puede poner en palabras. Con Van Gogh sucede con el propio objeto-cuadro: muchas de sus mejores obras están a medio camino entre la pintura y la escultura.

A unos metros de distancia, algunas de sus obras adquieren una cualidad tridimensional. Cuando uno se acerca, se da cuenta de que Van Gogh ha vertido palas y palas de colores brillantes al óleo sobre su lienzo. Lo embadurna de pintura como si fuera una drag-queen un sábado por la noche, aplica y da forma a las capas no con un pincel, sino con una espátula y con los dedos. La técnica no era nueva: tanto Velázquez como Rembrandt se habían servido ya del impasto, pero en manos de Van Gogh sus efectos consiguen un dramatismo mayor. No quería que la pintura fuera un medio para la representación, sino que se convirtiera en parte sustancial de la obra. Si los impresionistas buscaban exponer una verdad pintando lo que veían con rigurosa objetividad, Van Gogh quería llegar más lejos y poner delante verdades profundas acerca de la condición humana. Por ello su acercamiento es subjetivo: no pintaba lo que veía, sino cómo se sentía acerca de lo que veía (ver Ilustración<sup>[5]</sup>). Comenzó a distorsionar las imágenes para transmitir sus emociones, exagerando tanto como un dibujante de viñetas. Si pintaba un viejo olivo, enfatizaba su edad retorciendo el tronco y desfigurando sus ramas hasta que pareciera una anciana llena de arrugas: sabia, pero implacablemente deformada por la carga de los años. Además aplicaba grumos de pintura para acentuar ese efecto, convirtiendo un cuadro de dos dimensiones en una épica tridimensional: un cuadro que pasaba a ser una escultura. Van Gogh, refiriéndose a un amigo común que había puesto en tela de juicio su apostasía de la representación fidedigna, escribió a su hermano Theo: «Dile a Serret que me desesperaría si mis figuras fueran correctas [...] Dile que anhelo esa incorrección, esas desviaciones, remodelaciones, cambios en la realidad. Puede que se conviertan en mentiras, vale, pero en mentiras más verdaderas que la verdad literal». Con ello, Van Gogh sirvió de inspiración a uno de los movimientos artísticos más duraderos y significativos del siglo xx: el *expresionismo*.

Por supuesto que nada surge de la nada, ni siquiera en el caso del alma hipersensible de Van Gogh. Keith Christiansen del Departamento de Pintura Europea del Metropolitan de Nueva York dice así: «Hizo su obra a partir de formas alargadas, retorcidas, de escorzos imposibles y de colores irreales. La diferencia es que en sus manos estos efectos adquieren una profunda capacidad expresiva, no son señales de virtuosismo». Se refiere a Van Gogh, ¿verdad? De ningún modo. Se refiere al Greco (1541-1614), que ya distorsionaba las imágenes para transmitir emoción trescientos años antes del nacimiento de Van Gogh. Las huellas de este artista, residente en España, pero nacido en Creta —de ahí su nombre: El Greco, por su origen griego— se observan a lo largo de toda la historia del arte moderno.

El Greco y Van Gogh compartían diversas pasiones que iban más allá del arte: ambos eran profundamente religiosos y despreciaban el materialismo del mundo en que les había tocado vivir. Ninguno de los dos tuvo una carrera artística fácil y exitosa; ambos se vieron obligados a abandonar sus lugares de origen para obtener la inspiración y el apoyo que necesitaban. Los temas del Greco tienden a ser místicos, aristocráticos o religiosos, mientras que Van Gogh estaba involucrado con los aspectos más mundanos de la vida moderna: cafés, árboles, dormitorios y campesinos. Su respuesta expresionista a estos temas tan cotidianos, firmemente asentada en su propia experiencia del mundo, fue la fórmula visionaria que hizo que el arte se proyectara hacia el futuro.

Aunque murió en 1890 como un absoluto desconocido y sin la menor reputación, la influencia de Van Gogh sobre el arte moderno comenzó casi inmediatamente después de su muerte. Tres años después de esta, el artista noruego Edvard Munch (1863-1944) pintó su célebre *El grito* (1893), una obra absolutamente deudora de Van Gogh. El artista escandinavo quería que sus cuadros fueran emocionalmente más intensos, pero no sabía cómo lograrlo. Fue después de una visita a París a finales de la década de 1880, en la que vio por primera vez la obra del posimpresionista holandés, cuando entendió cómo lograr sus propias ambiciones artísticas. En *El grito*, Munch incorporó el modo en el que Van Gogh «combaba» la imagen para transmitir sus emociones más profundas. El resultado es un cuadro que se convierte en la quintaesencia de la pintura expresionista: el horror que deforma la cara de la figura, con su mezcla de terror y súplica, no deja lugar a dudas sobre la ansiedad que genera al artista su visión del mundo. Es una pintura profética, quizá una *Mona Lisa* moderna. Ejecutada a finales del modernismo, evoca los futuros horrores y la desazón de los hombres ante la llegada de una nueva era.

El motivo del grito humano se convirtió en un tema central en la obra de un artista expresionista más contemporáneo: el gran pintor irlandés Francis Bacon (1909-1992). A menudo se refería a un fotograma del *Acorazado Potemkin* (1925) de Serguéi Eisenstein que se le había quedado grabado. En él aparecía la nodriza que grita en la escalinata de Odessa, con la cara ensangrentada y las gafas rotas. La imagen le inspiró para crear uno de los más importantes y valiosos corpus de trabajo de la segunda mitad del siglo xx. Ningún cuadro resume mejor el dolor y la tortura que marcaron la vida de Bacon que su Estudio posterior a Velázquez del retrato del papa Inocencio X (1953). Una vez, la primera ministra Margaret Thatcher se refirió a él como «el artista que pinta esos cuadros tan horribles». Él le contestó que no eran sus cuadros los que eran horribles, sino el mundo que los políticos habían creado.

A Francis Bacon no le importaba que dijeran de él que era un expresionista —lo era—, le importaba más Van Gogh. Era una pasión. Bacon dijo una vez que «la pintura es la muestra de un sistema nervioso proyectado en un lienzo», unas palabras que fácilmente habrían podido salir de la boca de Vincent van Gogh. En 1985, Bacon pintó un cuadro llamado Homenaje a Van Gogh, un cuadro que se sumaba a la serie

de tributos al genio holandés que realizara entre 1956 y 1957. Todos estaban basados en *El pintor de camino a Tarascón* de Van Gogh (1888). El original fue destruido durante la guerra, pero para Bacon en esa obra aparecían dos señas de identidad fundamentales de su héroe artístico. La primera, el estilo pictórico y su paleta de color: su expresionismo. La segunda era la imagen romántica que Bacon —al igual que la mayoría de nosotros— nos hemos creado de Van Gogh: pobre, despreciado, hipersensible, que lo dejó todo por el arte y que anduvo solo por el mundo; el primer mártir del modernismo.

Van Gogh murió dos años después de pintar *El pintor de camino a Tarascón*. Tenía treinta y siete años y se encontraba en la cima de su creatividad, murió a causa de las heridas que se había provocado al dispararse en el pecho. Tardó dos días en morir. Junto a él se encontraba su amado hermano Theo. A los pocos meses, este moriría también a causa de un colapso mental y físico producido por la sífilis. Con ello terminó una década de compañerismo que produjo algunas de las mejores obras de arte que haya habido y, seguramente, que habrá.

Ahora bien, su viejo amigo y atormentador, Paul Gauguin, no lo veía así.

## Paul Gauguin y el simbolismo

«Soy un gran artista y lo sé», gritaba Paul Gauguin. En otra ocasión dijo que Van Gogh «se había aprovechado de lo que él tenía que enseñarle. Y todos los días se lo agradecía». ¿Arrogante? Por supuesto. También era un plagiario egocéntrico que abandonó a su mujer y a sus hijos para tontear con las jovencitas de los mares del Sur y, de paso, difundir la sífilis. Era un dandi, un energúmeno, un cínico y un borracho egotista. Su antiguo maestro y mentor, Camille Pissarro, decía de él que era «*un intrigante*» y comentaba ante Monet y Renoir que encontraba su obra «*sencillamente mala*». Incluso su amigo, el dramaturgo sueco August Strindberg le dijo a Gauguin: «*No entiendo tu arte y por eso no me puede gustar*».

¿Cómo reaccionó Gauguin ante este comentario? Lo publicó. En primera plana: en un catálogo de sus obras. A pesar de todas sus faltas (y se diría que ya hemos señalado bastantes), era valiente, en lo vital y en lo artístico. Se necesita coraje para dejar la vida de un corredor de bolsa, coleccionista del arte de los impresionistas, en un intento de unirse al grupo de artistas. Y no es que fuera un riesgo financiero. El mercado quebró en 1882 y el dinero dejó de ser una preocupación para Gauguin; cuando el joven corredor bursátil se levantó al día siguiente, resultó que ya no tenía

nada. Sin embargo, lo que le preocupaba era que ese grupo de artistas a los que admiraba no se tomaran en serio su pintura. Peor aún: que pensarán que carecía de integridad artística, que era un charlatán que había comprado su acceso a un club privado. Algo así como un rico que pagara por tocar con los Rolling Stones.

Fue aún más valiente cuando, a finales de la década de 1880, decidió desafiar la adherencia estricta al naturalismo de los impresionistas y tildarla de «error abominable». No importaba que Monet o Renoir no quedaran impresionados por sus pinturas cotidianas cuando las vieron. A primera vista, ambos tuvieron que pensar que el adelantado Gauguin había seguido su camino, escogiendo temas ordinarios y representándolos con pinceladas vivaces. Pero ¡un momento! ¿Acaso la naturaleza nos pone delante esos naranjas tan vivos o verdes o azules? No. «*Mon Dieu!*», gritó Monet. «*Este tipo va a por nosotros*».

Y así era. Desde el punto de vista racional de Monet y Renoir, la naturaleza no producía esa clase de colores, pero sí lo hacía desde el de Gauguin. Hablando con otro artista, mientras se encontraba en el Bois d'Amour de Bretaña, Gauguin dijo: «¿Cómo ves ese árbol? ¿Es realmente verde? Pues usa verde, el verde más hermoso que tengas en tu paleta. ¿Y la sombra? ¿Mejor en azul? No escatimes azul entonces». Si sus brillantes colores suponen un abandono del impresionismo, la elección de sus temas confirman que Gauguin había abandonado completamente el nido. Sus pinturas estaban tan lejos de ser representaciones fidedignas como los dibujos de Disney, y además estaban cargadas de significados ocultos y símbolos. Vincent Van Gogh, su compañero en escalas cromáticas, había subido los tonos de color para expresarse mejor a sí mismo: Gauguin, sin embargo, aumentó la intensidad de su paleta para ponerla al servicio de una narrativa.

*Visión después del sermón: Jacob luchando con el ángel* (1888) (ver Ilustración<sup>[6]</sup>) es un ejemplo claro del periodo posimpresionista de Gauguin. A diferencia de las pinturas de la vida moderna de Monet y el resto, esta obra está solo parcialmente ambientada en el mundo real. La base narrativa de la obra es un grupo de mujeres del campo bretonas que experimentan una visión sagrada después de escuchar un sermón en una iglesia: la narración bíblica de la lucha de Jacob con el ángel. Las mujeres están en primer plano, dando la espalda al espectador, mirando cómo Jacob pelea con el mensajero de Dios. Están vestidas de forma realista, con los tocados y ropas tradicionales bretonas: no hay nada de extraño en ello. Sí lo hay, en cambio, cuando uno se percata de que Gauguin ha utilizado una paleta muy sobria en esa parte, a fin de pasárselo mejor en el resto del cuadro...

El artista ha elegido un único y sorprendente color para delimitar el área en la que pelean el ángel de alas doradas y Jacob. En un intento de reflejar la experiencia de ensueño místico por la que pasan las mujeres, la hierba está pintada con un fuerte naranja rojizo, color que domina la composición como el llanto de un niño se apodera de una biblioteca. Gauguin vivía por entonces en Bretaña, en el norte de Francia, y allí pintó la *Visión después del sermón*. En Bretaña no hay campos brillantes de color



naranja rojizo; la elección del color obedece a motivos exclusivamente simbólicos y decorativos. Gauguin había decidido renunciar al realismo en favor de la alegoría dramatizada y el estilo.

En verdad, el tema del cuadro está anclado en la vida bretona: era fácil encontrarse a los bretones reunidos y disfrutando de un torneo de lucha entre dos jóvenes, pero la escena excede este detalle con la introducción de una narración bíblica, capas de color en absoluto naturalistas y una imagen en la que reinan las referencias míticas. Por ejemplo, la rama de árbol que cruza el cuadro en diagonal y lo divide en dos partes: tanto el hecho de que una rama así esté en ese plano como que vaya en esa dirección resulta muy poco verosímil. Sin embargo, es un mecanismo empleado por Gauguin para separar el mundo real del fantástico. A la izquierda del árbol, está la realidad (una reunión de mujeres piadosas), mientras que a la derecha se encuentra el producto de su imaginación: Jacob luchando contra el ángel. Una vaca desproporcionadamente pequeña aparece en la izquierda, la parte «realista», pero Gauguin pone al animal sobre una hierba carmesí, combinación que simboliza el modo de vida rústico de los bretones y su carácter supersticioso. En el caso de Jacob, podría decirse que representa al propio Gauguin y que el ángel son los demonios interiores que le impiden alcanzar su propia visión personal.

El director de cine norteamericano Frank Capra cita este cuadro en su película *¡Qué bello es vivir!* (1946). James Stewart interpreta el papel de George Bailey, un hombre de negocios deprimido que se odia a sí mismo y que ha llegado a la conclusión de que su mujer y sus hijos tendrían una vida mejor si estuviera muerto. Está a punto de suicidarse, tirándose desde un puente una noche helada de invierno. Mira abajo, hacia las poderosas aguas del río, y entonces ve a otro hombre arrojar a la corriente. Prevalece el instinto y el sensible hombre de negocios se olvida de sus propios problemas y se sumerge en el helado río para salvar la vida de otro hombre que —sin que George lo sepa— es su ángel de la guarda, Clarence (Henry Travers). Entonces se pasa a la siguiente escena, en la que George y Clarence están en un pequeño cobertizo secándose, y un tendedero de ropa corta horizontalmente la escena. Sentado debajo de la cuerda, está George, luchando contra todas sus preocupaciones terrenales, mientras que, con la cabeza por encima del tendedero, vemos la presencia celestial de Clarence, ofreciendo una sabiduría que no es de este mundo.

El carácter de ensoñación de la *Visión* de Gauguin es precursor del surrealismo. La naturaleza modesta de la vida de las mujeres bretonas es precursora del «*primitivismo*» de los cuadros tahitianos de Gauguin, que inspiraron a Pablo Picasso, Henri Matisse, Alberto Giacometti y Henri Rousseau. Al igual que los campos de color plano, sin sombra alguna (idea que Gauguin toma, como muchos otros antes que él, de los grabados japoneses), son un antecedente de las ideas expresivas y simbólicas del expresionismo abstracto.

*Visión después del sermón* supone el momento en que Gauguin pasa de ser un

pintor aficionado, un dominguero, a convertirse en una figura importante de la vanguardia. El marchante de arte Theo van Gogh ya había mostrado su interés por el amigo de su hermano. Compró varias obras anteriores de Gauguin y se comprometió a comprarle más en el futuro. Por entonces a Gauguin se le incluía en el movimiento simbolista, que tenía ya una larga aventura literaria. Los escritores simbolistas entendieron la rama diagonal de Gauguin como un claro ejemplo visual de un motivo alegórico: en lugar de convertir un objeto —la rama— en motivo central a través de la pintura, había cogido algo subjetivo —su idea— y lo había transformado en objeto: la rama. Interesante, a no ser, por supuesto, que uno provenga de la escuela impresionista del «píntalo como es».

Gauguin no se arrepentía de nada: había llegado a la conclusión de que los impresionistas carecían de rigor intelectual. Los consideraba incapaces de ver más allá de la realidad —sea la que fuere— que tenían ante sí, y pensaba que su visión racionalista de la vida extirpaba el componente fundamental de esta: la imaginación. El hastío que le producían no se limitaba a sus puntos de vista artísticos, también se extendía a su temática: la vida moderna. Al igual que el exfumador que se convierte en activista antitabaco, Gauguin, antiguo hombre de negocios, decidió que el materialismo era el mal. En primer lugar, se marchó a una colonia de artistas constituida en Pont-Aven, Bretaña (era barata y él estaba arruinado), y fue allí donde comenzó a hacerse pasar por campesino. Escribió a su amigo Émile Schuffenecker (1851-1934): «Adoro Bretaña: tiene algo de salvaje y primitivo. Cuando mis zuecos de madera pisan el granito del suelo, escucho ese tono apagado, sordo y poderoso que veo en mi pintura».

Un tanto pretencioso, quizá, pero lo cierto es que iba bien encaminado. Había pasado bastante tiempo aprendiendo de los demás, por ejemplo, de Degas, que le había dado su apoyo y de quien había tomado la idea de dibujar una marcada línea de contorno alrededor de sus figuras, así como sus escorzos de efectos dramáticos. Estaba ya listo para desarrollar su propia estética, osada y nueva. Para Gauguin no había medias tintas: si de lo que se trataba era de cambiar el método para que cambiara por completo el arte, entonces el cambio no podía pasar sino por su propia vida. Se marchó a Tahití, para convertirse en «un salvaje, un lobo en los bosques, sin collar». Le comentó a Jules Huret, de *L'Écho* de París: «Me voy para encontrar la paz, para liberarme de la influencia de la civilización. Solo quiero crear un arte que sea sencillo, muy sencillo. Hacer lo que necesito para renovarme a mí mismo en una naturaleza que no haya sido arruinada: solo quiero ver salvajes, vivir como ellos, sin más preocupación que sacar a la luz, como un muchacho, lo que mi mente conciba, con la sola asistencia de medios de expresión primitivos». Y, podría haber añadido, abandonar a su mujer y a sus hijos para llevar la vida de un joven estudiante.

Una vez en Tahití, libre ya de la presión de sus coetáneos y de los problemas domésticos, enseguida encontró su talismán artístico. Produjo entonces un gran número de obras inspiradas por la luz, la población y las leyendas de la Polinesia, en

la mayoría de las cuales aparecen voluptuosas jóvenes desnudas o semidesnudas o vestidas únicamente con una banda de tela estampada. Estos cuadros son eróticos y exóticos, coloridos y sencillos, modernos y primitivos. Gauguin quería vivir y narrar un modo de vida prehistórico, primordial, liberado de las pompas y la superficialidad del mundo moderno. El hecho de que lo lograra mediante las técnicas pictóricas más modernas es otro ejemplo de la naturaleza contradictoria de este artista, que descubrió que los métodos de los que se servía la vanguardia parisina podían ser útiles en su deseo de representar la ingenuidad de los nativos, carente de sofisticación alguna.

A partir de bloques de color bidimensionales (hallazgo que proviene de Manet y que desarrolló ampliamente Degas), las obras de Gauguin muestran una esencia plana e incluso infantil. Una cierta impericia que queda amplificada cuando intensifica, o sencillamente falsifica, los colores naturales: un truco inexpresivo que Van Gogh y él habían experimentado cuando trabajaban juntos en Arlés. El resultado fue una serie de pinturas estilizadas y decorativas que evocan un paraíso tranquilo, tropical, realizadas por un artista que se había vuelto nativo.

Solo que Gauguin no era un nativo, ni tampoco un campesino. Era un artista *in situ*: un turista. El exbanquero de París producía pinturas lascivas para un mercado europeo y una burguesía que había desarrollado el gusto por las imágenes de una cultura exótica y arcaica. En realidad, era un varón blanco, occidental, de clase media y de mediana edad que tenía una visión romántica de los habitantes de los archipiélagos del Sur, así como un gusto irrefrenable por los voluptuosos cuerpos de las jóvenes tahitianas.

¿*Por qué estás enfadada?* (No te Aha Oe Riri), pintado en 1896 durante su segundo viaje a Tahití, es un típico lienzo de este periodo de Gauguin. No hay hombres en el cuadro; algo habitual, tan habitual como el emplazamiento, que es armoniosamente pastoral. Una palmera en un plano medio divide el cuadro verticalmente. Tras él hay una gran choza de paja alrededor de la cual se arremolina un polvoriento camino de tierra, en cuyo borde aparece un parche de exuberante hierba verde. Completan el fondo flores, plantas, gallinas, pollos y algunas montañas lejanas que contribuyen a la narración del cuadro.

En el lienzo aparecen seis nativas. Tres están a la derecha del árbol y las otras tres, a la izquierda. De las tres que están a la derecha, dos aparecen al fondo, a punto de entrar en la choza. La primera que se ve es joven y atractiva y se ha bajado la parte superior del vestido, dejando así sus pechos a la vista. La mujer que la sigue parece mayor y se dobla como para invitar a la joven a entrar. Al fondo, sentada sobre un taburete, a la izquierda del árbol, hay una anciana que lleva un pañuelo blanco en la cabeza, un vestido lila y parece una guardiana del oscuro e imponente acceso a la choza.

Parece que las tres jóvenes núbiles en primer plano confirman la intuición de que la choza es un burdel. La que está a la derecha del cuadro, vestida con un pareo azul apenas estampado, mira desdeñosamente a las otras dos, sentadas en la hierba juntas,

a la izquierda del árbol. La que está más lejos de la palmera, casi al borde del cuadro, da la espalda al espectador. Lleva puesta una camiseta blanca y una falda azul y parece susurrar algo a su amiga, que está sentada enfrente del espectador. Esta está desnuda de cintura para arriba y tiene un aire tímido: fija los ojos en el suelo para evitar la penetrante mirada de la mujer del pareo azul. El lenguaje corporal que muestran ambas es lo que justifica el título del cuadro: una mirada agresiva y acusatoria a la que se responde con una pregunta muy cauta.

El simbolismo no parece dejar lugar a dudas. Las que están en la parte derecha del cuadro aún no han entrado en la choza y, por tanto, permanecen sin tacha ante los sucesos que ocurren en su interior: se muestran altivas porque su honor está intacto. No parece suceder lo mismo con la mujer sentada que mira desde el fondo del cuadro (la *madame* del burdel), ni tampoco con las dos jóvenes que están en la hierba en primer plano. Pero ¿quiénes son los clientes ocultos? ¿Varones tahitianos? Posiblemente. ¿El propio Gauguin? Probablemente. ¿Las potencias coloniales europeas? Sin duda.

Si bien Gauguin no tenía problema en comerciar con la inocencia de los nativos tahitianos, se consideraba también un paladín y un abogado de los isleños. Por ello la pregunta del título resulta bastante retórica. Es la propia escena, en la que los extranjeros están «saqueando» la isla y a sus gentes lo que molesta a Gauguin. El cuadro es una elegía por un modo de vida antes incorrupto que Gauguin contempla en un proceso de veloz degradación y destrucción a manos de sus propios compatriotas. No podemos poner en duda la sinceridad de sus sentimientos, pero, como sucede siempre con este artista dotado, innovador y brillante, son bastante contradictorios.

Lo que sí tenía, sin embargo (algo común a todos los grandes artistas), era una gran habilidad para comunicar ideas y sentimientos universales de un modo personal y preciso. Ello requiere tiempo, hasta que el talento de un individuo se desarrolla lo suficiente como para que surja una marca de estilo reconocible. Una vez que eso sucede, en el momento en que un artista encuentra su voz, es cuando puede entablarse una conversación con el espectador: se asumen supuestos y se afianza una relación. Gauguin consiguió llegar a este punto en un intervalo de tiempo admirablemente breve, lo que da fe tanto de su habilidad como de su inteligencia.

En un cuadro de Gauguin uno puede concentrar la mirada en un centenar de lugares diferentes. La rica paleta de ocres dorados, verdes abigarrados, marrones chocolate, rosas brillantes, rojos y amarillos está contrastada y controlada con una seguridad en el toque que solo puede tener un autodidacta. Sus cuadros y esculturas generan un atractivo inmediato, pero, en el fondo, son sorprendentemente complejos. Son dramas psicológicos que ponen de relieve la melancolía y el trauma que afectan a sus personajes; que nos afectan, en el fondo, a todos nosotros. Se rebeló contra el impresionismo y devolvió el arte al terreno de la imaginación, por lo que generaciones de artistas tendrían que estarle agradecidas.

## El puntillismo de Seurat

Hoy en día la palabra «genio» pasa de mano en mano como un porro en un festival de rock de los años setenta. Se califica de «genial» un vídeo colgado en YouTube en el que se ve a un niño mordiéndole un dedo a su hermano, al igual que al ganador de Factor X o la última aplicación para móvil. No sé muy bien qué es lo que se califica de tal manera, pero sí que estoy seguro de que Jonathan Ive lo es. Es el hombre que ha aportado orden y belleza a la era de la informática en su labor como diseñador jefe de Apple Inc. Es el responsable del iMac, el iPod, el iPhone y el iPad. Y todo ello hace que considere al diseñador británico como un genio. Ha logrado que los productos menos sexys del planeta —ordenadores y discos duros— pasen a ser objetos de deseo. Es toda una hazaña, y ¿cómo ha conseguido ese detalle mágico en la tecnología del siglo XXI? Con sencillez.

Esa sencillez no es simplicidad ni facilidad. La clase de sencillez que Jonathan Ive ha incorporado a los productos Apple requiere un disco duro cerebral de varios billones de gigas y la testarudez de un maniaco. Como la brevedad que caracteriza las frases de Hemingway o la claridad de una *suite* de violonchelo de Bach, su sencillez es el resultado de horas de trabajo, de días enteros dedicados a pensar y de una vida entera de experiencia. Ha logrado, como los genios del pasado, alcanzar la grandeza mediante un proceso de simplificación de algo más complejo, dando sentido al desorden y a la dificultad inherentes a su ámbito de trabajo y unificándolos en un diseño en el que la forma y la función combinan en armonía estética.

Es la clase de sencillez que los artistas del siglo XX han perseguido con sus desvelos. Como veremos más adelante, las retículas horizontales y verticales del movimiento *De Stijl* de Piet Mondrian (1917-1931) y el minimalismo de Donald Judd durante la década de 1960, con sus estructuras rectangulares, ejemplifican esa preocupación tan compartida por todos los movimientos de vanguardia: ¿cómo crear orden y solidez en el mundo a través de algo tan ambiguo como el arte?

Es el problema que también sacó de quicio a Georges Seurat (1859-1891), el tercero de los cuatro posimpresionistas que vamos a tratar aquí. Era un hombre tan serio como Van Gogh, pero menos emotivo, y totalmente opuesto a Gauguin, el exaltado vividor. Sin embargo, a pesar de las diferencias de personalidad y origen, los tres estaban unidos por su determinación de sacar al arte de lo que entendían como las limitaciones del impresionismo. Causa una profunda lástima que la característica común compartida por los tres fuera su propensión a morir jóvenes, justo cuando estaban en la cima de su obra. Gauguin fue el más longevo y murió con cincuenta y cinco años. Le siguió Van Gogh, cuyo suicidio a los treinta y siete años dejó a Seurat devastado. Seurat, por su parte, falleció un año más tarde. Con solo treinta y un años, sucumbió a una presunta meningitis que se llevó a su hijo pequeño quince días después y a su padre algo más tarde. Su gran amigo y compañero en el puntillismo,

Paul Signac (1863-1935), aportó otro diagnóstico: «Nuestro pobre amigo se mató de tanto trabajar».

Seurat trabajaba duro. Era un artista que se tomaba la vida y el arte muy en serio. Su padre fue un hombre bastante peculiar que llevaba una vida secreta y separada de su familia, que residía en París. No era un hombre sociable y es posible que Georges heredara alguna de las rarezas de su padre, que era muy celoso de su intimidad y prefería estar solo, al margen del ajetreo de la vida urbana. En el caso de Georges, sin embargo, esto obedecía a su deseo de estar continuamente en su estudio. Ese era su ámbito creativo auténtico, no pintar fuera, en *plein air*. Hacía varios dibujos preparatorios (los llamaba *croutons*) en *plein air*, «*delante del motivo*», pero la labor importante la desarrollaba en su estudio.

Seurat no tenía nada que ver con la noción de andar dando saltos al aire libre y acabar un cuadro en una exhalación, antes de pedir la primera ronda de absentes de la noche. A diferencia de Monet, tenía muy poco interés en captar la inmediatez; por el contrario, su intención era captar la intemporalidad. Quería incorporar todo lo que el movimiento impresionista le había enseñado (una paleta brillante y colorida, temas cotidianos, la evocación de ambientes) y dar estructura y solidez a esas ideas. Para Seurat, los impresionistas pintaban cuadros que parecían un amasijo de telas tiradas por el suelo sin orden ni concierto, y él creía que había que doblarlas y ordenarlas en montones. Su intención fue infundir el orden y la disciplina en el impresionismo: adoptar sus innovaciones en el campo del color y codificarlas, darle una mayor rotundidad a las formas y desarrollar una metodología científica para plasmar esa idea de objetividad.

*Bañistas en Asnières* (1884) fue su primera obra de calado. Digamos que salpicó con fuerza. No por su tamaño monumental, dos metros por tres, ni por la edad que tenía por aquel entonces Seurat, veinticuatro años. Ambientada en un templado día de verano, la pintura, muy atmosférica, muestra a un grupo de trabajadores y de jóvenes, todos ellos de perfil, descansando en la ribera del Sena. Dos muchachos están metidos en el agua hasta la cintura, refrescándose, y el que está más cerca del espectador lleva un gorro de baño de un rojo brillante. Uno mayor está sentado en la orilla, observando, con los pies colgando. Detrás de este, un hombre con bombín está recostado de lado y, más atrás, se ve a otro inspeccionando el río, con la cabeza y los ojos bajo la sombra que le proporciona un sombrero panamá de ala ancha. En la distancia, aparecen unas embarcaciones que navegan por el agua y, a lo lejos, se alzan columnas de humo que emergen de las fábricas del París industrial que se distingue en el horizonte. La escena, plácida y suburbana, se refleja en la serenidad de la pintura de Seurat.

Pintó el cuadro en un estilo figurativo claro, sin ninguna de las neblinosas ambigüedades que tan a menudo aparecen en las obras de los impresionistas. En el paisaje de Seurat, despoblado, el río y las orillas se convierten en formas geométricas bien definidas. Los colores que emplea —rojos, verdes, azules y blancos— son tan

vibrantes como los de Renoir o Monet, pero los ha aplicado con una precisión mecánica.

Durand-Ruel se llevó el cuadro a Estados Unidos como parte de su exitosa exposición de 1886: Obras en óleo y pastel de los impresionistas de París. Sin embargo, no fue de las pinturas más celebradas. El New York Times describió «*El baño*» [sic] «como uno de los cuadros más inquietantes de la muestra [...] los resplandecientes colores resultan especialmente ofensivos». Otro crítico estadounidense consideró que era una obra «vulgar, ordinaria y producto de una mente banal». Se trata de una descripción bastante severa.

Para alguien tan joven, el hecho de que una obra suya estuviera entre las de los impresionistas, reverenciados y tan de moda por entonces, era un logro importante. Y también lo era la propia *Bañistas en Asnières*. Representa el comienzo del periplo artístico que Seurat estaba iniciando y que terminaría en su célebre puntillismo (también conocido como divisionismo), es decir, pinturas hechas a partir de la aplicación en el lienzo de innumerables puntos de pigmento puro. Por la época de *Bañistas en Asnières* aún no había llegado a su técnica de separación del color, pero ya se estaba encaminando hacia ella. Las camisas blancas, las velas y los edificios están todos al servicio de la composición, y están ahí como contrapunto para hacer vibrar los verdes, azules y rojos. Está empezando a desarrollar la idea de que cuanto más separa los colores, mayor es la sensación de brillo que irradian. De ahí el tamaño del lienzo, que da más aire para que los colores «respiren».

La ciencia estaba cambiando la vida de los parisinos desde los años ochenta del siglo XVIII, con la extraordinaria torre de hierro de Gustave Eiffel, que simbolizaba la completa transformación de una ciudad que pasaba de los arrabales dickensianos a una obra maestra de la modernidad construida con precisión matemática. A Seurat le agradaba ese clima; también creía que todo se podía explicar de manera científica, incluso el arte. Era fan de Delacroix y compartía el interés del artista romántico por la teoría del color. Ahora bien, mientras que Delacroix experimentaba con un método de ensayo-error, el método de Seurat era más afín al de un director de cásting. Deseaba conocer el carácter concreto de cada color, a fin de que le permitiera comprender cómo funcionaban unos junto a otros en la superficie del lienzo. Tenía a mano numerosos análisis de expertos en la materia.

*La obra Óptica* (1704) de Isaac Newton fue —y sigue siendo— el punto de partida estándar para cualquiera que estudie la teoría del color. En ella, el gran científico explica cómo la luz blanca que pasa por un prisma y se dispersa se separa en un espectro de siete colores. Unos cien años más tarde, el sabio alemán Johann Wolfgang von Goethe publicó un libro llamado *Teoría de los colores* (1810). En 1839, un químico francés llamado Eugène Chevreul escribió *Sobre la ley del contraste simultáneo de los colores*. Seurat estudió a los tres, además de a muchos otros.

Lo que el arte moderno necesitaba, pensaba, era combinar la precisión de los

maestros antiguos con el cromatismo de los impresionistas y su análisis de la vida moderna. Degas (que había apodado «el Notario» a Seurat por su indumentaria conservadora) compartía la idea, pero, como sabemos, aportó una solución diferente. La respuesta de Seurat fue reemplazar las improvisadas pinceladas de los impresionistas con una serie de puntos de color aplicados meticulosamente, que elegía en ambos lados del espectro cromático (ver Ilustración<sup>[8]</sup>) para incrementar la viveza de los dos colores.

Era un truco que había aprendido de los libros de teoría del color. Significaba que, aunque el rojo y el verde ocupen lugares opuestos en el círculo de colores, cuando se los coloca juntos en el lienzo, se vuelven complementarios, de modo que el rojo parece más rojo y el verde más verde y ambos se muestran en toda su intensidad. Manet, Monet, Pissarro y Delacroix ya lo sabían, y por ello nunca mezclaban colores opuestos en sus paletas, sino que los aplicaban directamente sobre la tela para que pudieran juntarse sin mezclarse.

Seurat tenía su propia teoría. Había descubierto que los pares de colores complementarios (rojo-verde, azul-amarillo, etcétera) podían resultar más brillantes si apenas se separaban. La idea es que, cuando miramos un punto rojo, verde o azul, no vemos solo la marca física, sino la aureola que la rodea. La ilusión óptica aumenta cuando un punto de color está sobre un fondo blanco que refleja la luz sin absorberla. Como suele suceder en cuestiones pictóricas, Leonardo da Vinci fue el primero. Cuando hace quinientos años pintaba sus obras maestras, comenzaba dando a la superficie una imprimación blanca sobre la que añadía gradualmente leves capas de pintura. Cuando se contempla la obra terminada, el cuadro parece poseer una asombrosa luminosidad interior, fruto del brillo que emite la imprimación blanca de la superficie.

Seurat se afincó en este método de pintar mediante puntos. Sus pequeños toques de color no se superponían ni se mezclaban entre sí: esa es la labor que llevan a cabo los ojos del espectador. Imprimaba sus lienzos con una pintura blanca brillante que servía para incrementar la luminosidad de los pigmentos puros de color dispersos y dotar a sus cuadros de una superficie titilante y vibrante. Además de esto, hay otro procedimiento más: la complejidad del método obligaba a una gran simplificación en las formas que pintaba, de modo que el efecto final es deslumbrante.

*Tarde de domingo en la isla Grande Jatte* (1884-1886) (ver Ilustración<sup>[7]</sup>) es una de las pinturas más célebres de la historia. Muestra al francés de ojos pequeños y brillantes en la cima del puntillismo, aunque apenas estaba a la mitad de su tercera década de vida. De nuevo es un gran lienzo, de dos metros por tres aproximadamente, en el que los puntos meticulosamente aplicados laten en todo su esplendor cromático. Es una escena bastante más agitada que la de los *Bañistas en Asnières* (Asnières es un suburbio parisino que está al otro lado del Sena, enfrente de la Grande Jatte). Aparecen unos cincuenta personajes, ocho barcos, tres perros, varios árboles e incluso un mono. Los hombres, mujeres y niños muestran un variado catálogo de



poses, aunque la mayoría de ellos estén de perfil mirando el río. Una mujer que lleva un vestido largo y naranja y un gran sombrero de paja está de pie junto a la orilla. Tiene la mano izquierda apoyada en la cadera mientras que en la derecha sujeta una modesta caña de pescar. Hay unas cuantas parejas sentadas e inmersas en sus conversaciones; una niña pequeña baila, un perrito salta y una sofisticada madre y su hija, de buenos modales, caminan ausentes ante el espectador. Casi todos ellos se protegen del sol con sombreros, parasoles o ambos. Es una escena cautivadora, fascinante, pero no ajena a complicaciones.

El resultado del puntillismo de Seurat, en este punto, resulta interesante e inesperado. La imagen burbujea ante nuestros ojos como una copa de champán, a la vez que los puntos de pigmento puro, contrastados, brillan ante nuestros ojos. Pero todos esos parisinos, paseando en un domingo soleado, bien vestidos, a quienes Seurat ha pintado punto por punto, no resplandecen tanto. Tienen un aspecto tan rígido y carente de vida que parecen recortes de cartón. La obra maestra de Seurat provoca una impresión tan surrealista y desazonadora que haría sonreír al cineasta David Lynch.

*Tarde de domingo en la isla Grande Jatte* se exhibió en la octava exposición impresionista, la última, celebrada en 1886, señal de lo mucho que había cambiado el movimiento. Es ya una pintura posimpresionista. No tiene nada de la momentánea fugacidad impresionista, sino que parece un juego de estatuas musicales, en el que, cuando la música se detiene, los personajes quedan congelados y mantienen su postura fija. Es cierto que nos encontramos con el uso impresionista de una paleta de colores primarios, que Seurat ha armonizado a la perfección para dotar a la composición de ese ambiente de cálida serenidad, pero la puesta en escena no tiene nada de impresionista: no resulta ni real ni objetiva. Esa clase de parques parisinos son muy ruidosos, la gente no se sienta o está de pie de un modo tan ordenado, con esa pareja aislada que rompe filas al caminar hacia delante.

A pesar de que representa una escena arquetípica de la vida moderna de finales del siglo XIX, la armonía de la composición, la sencillez repetitiva de las formas geométricas y los bloques de sombra nos remiten al Renacimiento. Las figuras estatuarias se remontan incluso más allá: a la Antigüedad clásica o a los frisos egipcios, cuando las escenas mitológicas se labraban en piedra y se disponían en torno a una construcción o alrededor de una sala. No obstante, hay algo muy «*de ahora*» en una imagen tan estilizada: los puntos anuncian los píxeles de nuestro mundo contemporáneo y la armonía geométrica parece hablarnos del diseño de producción moderno. Hay algo de Jonathan Ive en el arte de Seurat.

Y lo hay, aunque no del mismo modo, en la obra del cuarto y último posimpresionista; el más viejo y maniático de todos ellos, el que estaba al comienzo del impresionismo, pero no en su final; el que, en mi opinión, es el mayor artista de todo el arte moderno, aquel al que Picasso llamó «*el padre de todos nosotros*». Cuando uno capta el arte de Cézanne, el resto cae hecho añicos.

## 5

# Cézanne

### El padre de todos nosotros, 1839-1906

«Fue el primer artista que pintó usando ambos ojos», dijo David Hockney (nacido en 1937). Sonreí. El septuagenario artista británico tiene una forma muy estimulante de hablar sobre arte. Era a mitad de enero de 2012 y debatíamos sobre Paul Cézanne, el pintor posimpresionista francés, mientras deambulábamos por una exposición del propio Hockney.

Londres estaba preparada para albergar los Juegos Olímpicos ese verano y, como parte de los fastos de la ciudad para la ocasión, a Hockney le habían cedido las vastas salas de la Royal Academy en Piccadilly para que las llenara, tarea que llevó a cabo pintando una y otra vez los mismos temas: colinas, campos, árboles y senderos del este de Yorkshire, al norte de Inglaterra. Hockney, con más de setenta años, ha vuelto a centrar su atención en el taciturno paisaje británico, después de haber decidido dejar atrás las brillantes luces de Hollywood, en donde ha vivido y trabajado durante los últimos treinta años. Las pinturas (algunas al óleo, otras impresiones de iPad) resultan tan fascinantes como excitantes. Fascinantes por los colores y formas que emplea: los senderos son púrpura, los troncos de los árboles son de color naranja y las hojas se convierten en lágrimas en tecticolor. Y excitantes por el hecho de que sea la primera vez en los últimos cien años que un pintor de fama internacional, como Hockney, ha llevado a cabo un intento inteligente de volver a imaginar el paisaje rural inglés.

Diré más. Las obras contemporáneas de Hockney que representan la naturaleza son los paisajes más sorprendentes, originales y provocadores producidos desde aquellos que, cien años atrás, pintara en Francia el hombre del que estábamos hablando: Paul Cézanne. Resulta evidente que el artista británico está muy influido por el posimpresionista, tanto en su mentalidad como en su ejecución. Según íbamos hablando y deambulando por la muestra, Hockney hizo varias aseveraciones desapasionadas sobre el modo en que se hacen y se perciben las imágenes. Eran sus observaciones sobre el hecho de observar, y todas se pueden remontar al trabajo pionero del hombre al que conocemos como el «*maestro de Aix*».

Ese era el apodo que sus contemporáneos le dieron después de que eligiera cambiar la alegría de la vida parisina por casi cuarenta años de reclusión en su tierra de origen, Aix-en-Provence, en el sur de Francia. Al igual que sucedió con Monet en Giverny o con Van Gogh en Arlés, Cézanne quedó cautivado por el paisaje de la zona. Hockney ha continuado con esta tradición de inmersión total al descubrir su área de inspiración cerca de su lugar de nacimiento en Yorkshire: un lugar muy

especial en el que, como Cézanne, pasó varios años estudiando la naturaleza, la luz y el color, en un intento de entender mejor lo que ve y lo que siente.

Quizá sea por el tiempo pasado en las colinas de Hollywood por lo que Hockney se siente obligado a debatir sobre los efectos negativos que tiene el uso de la cámara en el arte. Señala con un dedo acusador a ese gran monstruo en todas sus encarnaciones: fotografía, cine y televisión. Cree que la cámara ha hecho que la mayor parte de los artistas de hoy en día hayan renunciado a la representación figurativa, ya que les parece que una lente mecánica puede captar la realidad mejor que cualquier pintor o escultor. «*Se equivocan*», me dijo. «*Una cámara no es capaz de ver lo que ve un hombre: siempre se pierde algo*». Si Cézanne estuviera vivo, seguramente habría mostrado vigorosamente su acuerdo con este argumento y apuntado que una fotografía documenta un segundo aislado de tiempo recogido por una cámara. Un paisaje, en cambio, o una naturaleza muerta son un momento inmortalizado en una imagen única, pero, en realidad, es una suma de días, semanas y, en el caso de muchos artistas (Cézanne, Monet, Van Gogh, Gauguin y Hockney), de años pasados contemplando un motivo concreto. Es el resultado de una gran cantidad de información acumulada, experiencia, apuntes y un estudio del espacio que aparece plasmado en los colores, la composición y la atmósfera final de la obra de arte.

Si hubiera diez personas en una colina y tomaran una fotografía desde el mismo punto de vista, sirviéndose de la misma cámara, los resultados serían idénticos. Si esas mismas diez personas se sentaran unos cuantos días para pintar esa vista, los resultados serían marcadamente distintos: no solo porque uno pueda tener mejores dotes artísticas que otro, sino por la propia naturaleza humana. Podemos contemplar la misma vista, pero no veremos lo mismo. Ante cualquier situación, cada uno aportamos nuestra propia carga de prejuicios, experiencias, gustos y conocimientos, lo que conforma la manera en la que interpretamos lo que está ante nosotros. Vemos lo que consideramos interesante e ignoramos aquello que no nos lo parece. Si nos ponemos a pintar una granja, uno se concentrará en el heno y otro en la esposa del granjero.

En este caso de la granja, tengo la seguridad de que Cézanne habría elegido una combinación de motivos estáticos: la construcción, el pozo, el heno. Es por eso por lo que prefería pintar cosas que no se movieran: motivos que pudiera mirar durante un buen rato y que le permitieran hacerse una idea correcta acerca de lo que estaba viendo. Era un artista comprometido con la idea de la exactitud, no con la idea de la fugacidad o de lo momentáneo, como sucede con los paisajes impresionistas, ni tampoco con la exactitud fotográfica que se logra a golpe de vista. Para Cézanne, la exactitud era una reflexión certera sobre un tema observado rigurosamente. Era un asunto que le atormentaba. Una vez que le preguntaron cuál era su máxima aspiración, respondió con una sola palabra: «*Certeza*». La crítica Barbara Rose está en lo cierto cuando dice que el punto de partida de los maestros antiguos era: «*Esto es*

lo que veo», mientras que el de Cézanne era: «¿Es esto lo que veo?».

Si este hubiera sido el límite de su investigación, Cézanne habría seguido formando parte del movimiento impresionista del que había sido miembro (sus cuadros formaron parte de la primera exposición impresionista de 1874). Sin embargo, este posimpresionista cascarrabias optó por el más difícil todavía y se preocupó también por cómo veía. Se dio cuenta hace ciento treinta años que ver no es creer, sino someter a juicio. Semejante intuición filosófica vincula el final de la Ilustración y la era de la razón con el modernismo del siglo xx, y en el caso de David Hockney, con el siglo xxi. Fue una intuición que cambió el arte, pero al igual que sucede con varios destellos de genialidad, la revelación de Cézanne no era solo sencilla, sino sangrantemente obvia.

Los seres humanos, razonaba Cézanne, tenemos una visión binocular: tenemos dos ojos. Más aún, cada uno de nuestros ojos, el derecho y el izquierdo, no recogen la misma información visual; es el cerebro el que amalgama ambas en una sola imagen. Cada ojo ve las cosas de una manera levemente diferente, por ello tenemos cierta tendencia a la inquietud. Cuando examinamos un objeto, lo rodeamos: estiramos el cuello, nos inclinamos hacia un lado, hacia delante y nos alzamos. Y sin embargo, el arte se producía (y sigue produciéndose hoy día) exclusivamente como si en la visión solo interviniera una única lente estática. Ese, dedujo Cézanne, era el problema que aquejaba al arte de su época y del pasado: fallaba a la hora de representar el mecanismo real de la visión: no existe una sola perspectiva, sino al menos dos. La puerta al modernismo estaba abierta.

Cézanne emprendió la tarea de pintar cuadros que presentaran un motivo visto desde dos ángulos diferentes, de lado y de frente, por ejemplo. Fijémonos en *Naturaleza muerta con manzanas y melocotones* (1905) (ver Ilustración<sup>[9]</sup>). Es uno de los cientos de bodegones que pintó a lo largo de sus cuarenta años de carrera en los que se disponían objetos semejantes de un modo similar y el pintor los abordaba con su método de la perspectiva dual: pintando «con ambos ojos», como dice Hockney.

En este cuadro, en concreto, ha puesto un número determinado de manzanas y melocotones a la derecha de una mesa de madera pequeña. Algunas están dentro de un plato y forman una pirámide, mientras que otras, más cerca del borde de la mesa, están desordenadas. Al fondo de la mesa, detrás de las manzanas y los melocotones, hay una vasija vacía, blanca, con decoraciones azules y amarillas. Junto a la fruta, cubriendo las dos terceras partes de la parte superior de la mesa, hay una tela de algodón drapeada, posiblemente una cortina, estampada con flores azules y de un tono intermedio entre el marrón y el amarillo. La tela está como amontonada en la mesa, dispuesta para acentuar sus profundos pliegues, en uno de los cuales reposa una manzana como una pelota de béisbol en el guante de un catcher. Aplasta la tela una jarra de color crema en la parte de atrás de la mesa, a mano izquierda, en el lado opuesto a la vasija.

Bastante tradicional, por lo que se puede ver. Pero entonces comienza la

revolución artística. Cézanne ha pintado la jarra desde dos perspectivas diferentes: una de perfil a nivel de los ojos y la otra desde arriba, mirando por su cuello. Lo mismo se aplica a la pequeña mesa de madera cuya parte superior aparece girada unos veinte grados en dirección al espectador para mostrar mejor las manzanas y los melocotones, que, a su vez, también están pintados desde dos ángulos distintos. Si las reglas de la perspectiva, tal y como las establecieron en el Renacimiento, se aplicaran, la fruta rodaría por la mesa y caería al suelo. Sin embargo, si bien la perspectiva ha desaparecido, se ha ganado en veracidad: así es cómo vemos. La vista que presenta Cézanne es un compuesto a partir de los diferentes ángulos que disfrutamos cuando contemplamos. Además, trata de revelarnos otra verdad acerca de cómo se comporta la información visual. Si vemos doce manzanas amontonadas en una bandeja, no «*leemos*» lo que tenemos delante como doce manzanas individuales, sino que registramos una única unidad: una bandeja llena de manzanas, lo que significaba, para Cézanne, que la composición general de la escena era más importante que los elementos que aparecían en ella.

La combinación que se produce cuando se mira un tema desde más de un ángulo mientras se intenta unificar una composición lleva necesariamente a un aplanamiento de la imagen. Al levantar la superficie horizontal de la mesa en dirección al espectador, Cézanne incrementa la cantidad de información visual a expensas de la ilusión de tridimensionalidad espacial. De este modo, una vez que se prescinde de la ilusoria ventana en la que se ajusta una composición, puede centrar sus esfuerzos en presentar una imagen de conjunto. Para Cézanne, pintar elementos concretos y añadir colores es como generar notas musicales que se combinan con esmero para producir una melodía armónica: cada pincelada lleva a la siguiente y, por ello, operan de forma concertada. Es un método que requiere una buena planificación.

Cada manzana, cada pliegue es el resultado de una decisión que se va incubando durante un periodo de meticulosa preparación por parte de un artista que busca crear una composición tan rítmica como racional. Los colores y cómo combinan, cómo se sirven de espejo unos a otros y se complementan: todo esto fue meditado a conciencia por un hombre que, al igual que Seurat, no era manco en materia de teoría del color. Aplicaba capas sin mezclar de colores cálidos y fríos que, unos junto a otros, transmitían una sensación de trémula efervescencia. El azul (frío) y el amarillo (cálido) se hallan diametralmente opuestos en el círculo cromático y, en malas manos, aparecerían de modo discordante. Cuando es Cézanne el que se sirve de ellos, el contraste del lienzo emerge irradiando una convincente riqueza tonal. Estos dos colores aparecen juntos en toda la superficie de Naturaleza muerta con manzanas y melocotones, en una serie continua de ecos. Hay franjas de tela estampada en azul y amarillo: las decoraciones azules de la vasija sobre las que se apoyan la manzanas amarillas; asimismo, hay pequeños toques de ese mismo azul que Cézanne ha puesto en la superficie de la mesa. Estas marcas sutiles sirven de complemento no solo a la fruta, sino también a la superficie frontal de la mesa: la madera que, gracias a la

acción de un sol de poniente estival, ha pasado a ser de un color marrón-ocre cálido.

Por tanto, Cézanne ha armonizado el color de su obra según la gradación tonal que se empleaba en la pintura clásica. El marrón oscuro de la pared del fondo combina con el marrón más claro de la mesa, que a su vez se mezcla con los rojos y amarillos de la fruta y, finalmente, con los blancos lechosos de la jarra y la vasija. Es un despliegue maestro de sabiduría pictórica y de sensibilidad cromática, que sirve para unir los diversos elementos en un conjunto coherente: una imagen de armonía en la que los colores operan como acordes.

*Naturaleza muerta con manzanas y melocotones* es un cuadro en el que se ve con claridad cómo Cézanne cambió el arte para siempre. Su abandono de la perspectiva tradicional en favor de un compromiso con la superficie entera del cuadro y la introducción de un modo de visión binocular condujeron directamente al cubismo — en el que se abandonó la ilusión tridimensional para potenciar al máximo la información visual—, al futurismo, al constructivismo y al arte decorativo de Matisse: pero Cézanne aún no había terminado. Sus investigaciones acerca de los mecanismos reales de la visión le llevaron a un nuevo descubrimiento, que conduciría a la pintura al revolucionario y polémico lugar del arte abstracto.

Cézanne, al igual que los demás posimpresionistas, había llegado a un punto muerto con el impresionismo. Seurat se alejó de él porque deseaba encontrar un arte basado en la disciplina y la estructura. Van Gogh y Gauguin lo abandonaron porque se sentían cohibidos por su insistencia en pintar la realidad objetiva. Cézanne, en cambio, consideraba que el impresionismo no era suficientemente objetivo. Pensaba que los impresionistas carecían de rigor en su búsqueda del realismo. Sus inquietudes no eran muy distintas a las de Degas y Seurat, que consideraban que la obra de Monet, Renoir, Morisot y Pissarro era bastante pobre y carente de estructura y de sentido de la solidez. Seurat, como hemos visto, recurrió a la ciencia para resolver el problema; Cézanne, por su parte, regresó a la naturaleza.

Pensaba que «todos los pintores deberían consagrarse en cuerpo y alma al estudio de la naturaleza». Fuera cual fuera la pregunta, Cézanne consideraba que era la naturaleza la que contenía la respuesta. Su investigación fue bastante específica: ¿cómo podría transformar «el impresionismo en algo más sólido y duradero, como el arte de los museos»? En su caso, eso pasaba por una combinación entre la sensación de seriedad y estructura de la pintura de los maestros antiguos y el compromiso con el motivo y el en *plein air* que habían desarrollado los impresionistas, un auténtico intento de imitar la vida real en el lienzo.

Era una tarea para la que su carácter, una mezcla de conservador y revolucionario, estaba particularmente bien dotado. Consideraba a los grandes maestros, como Tiziano, muy superiores a los impresionistas en composición, estructura y forma, pero también consideraba que la obra de Leonardo y compañía carecía de plausibilidad pictórica. En 1866 comenzó su aprendizaje con los impresionistas. Entonces escribió a Émile Zola, su amigo de los tiempos del colegio: «Estoy

*convencido de que todas las pinturas de los viejos maestros que representan escenas al aire libre han sido solamente hechas a base de maestría técnica, porque ninguna de ellas posee la apariencia verdadera y, ante todo, original que proporciona la naturaleza».* En otras palabras, cualquier pintor con talento puede falsificar un paisaje, pero una representación precisa de la naturaleza sobre un lienzo requiere el esfuerzo de plantarse frente a ella.

*«Uno sabe que todos los cuadros hechos aquí en el estudio no serán nunca ni la mitad de buenos que los hechos ahí fuera»,* proclamó antes de comprometerse con una vida al aire libre a merced de los elementos y concluir: *«[En la naturaleza] veo cosas soberbias y tengo que hacerme a la idea de trabajar exclusivamente al aire libre».* Día tras día, desde el amanecer al atardecer, se sentaba frente a una montaña o el mar de su Provenza natal y pintaba lo que veía. Pensaba que la tarea de un artista era llegar *«al corazón de lo que está ante nosotros y expresarlo con toda la lógica posible».*

Resultó ser un reto mucho mayor de lo que parecía al principio. Como un padre manitas que se enfrasca en una tarea doméstica y al final se ve a sí mismo de rodillas y desalentado ante complicaciones inesperadas, Cézanne descubrió que cada vez que superaba un problema asociado con la tarea de presentar la naturaleza de manera fidedigna, como un problema de escala o perspectiva, surgían una docena más, como formas erróneas o composiciones inadecuadas. Esta búsqueda le dejó aturdido y exhausto, lleno de enigmas y dudas. Fue un milagro que no terminara en un sanatorio mental como Van Gogh, que vivía cerca de su casa en Provenza, pero Cézanne no estaba hecho de la misma pasta que su colega holandés. Como escribió Zola: *«Cézanne es un hombre de una pieza, obstinado y terco; nada le doblega, nada es capaz de sacarle una concesión».*

Ese era un rasgo de su carácter que su padre había descubierto muy pronto. Père Cézanne era un hombre rico y triunfador que sabía mucho acerca de cómo desenvolverse en el mundo. No le gustaba nada la idea de que su hijo quisiera ser artista: eso no era un trabajo. Al fin y al cabo, ¿dónde quedaban la corbata, el traje de tres piezas, los zapatos brillantes y la oficina con el nombre de uno en un letrero sobre la puerta? Intentó que el testarudo muchacho estudiara para abogado. *«Non»,* dijo Paul. El padre, a regañadientes, ayudó a pagar los estudios artísticos de su hijo y sus años de formación como artista. No obstante, la relación entre ambos siempre fue tensa, una situación que no contribuyó a aliviar el hecho de que Cézanne le ocultara que tenía una novia y un hijo con ella. No fue hasta el fallecimiento de su padre en 1886, lo que dejó a Cézanne con una gran cantidad de dinero y con la propiedad de Aix, cuando el artista encontró finalmente algo de calma y convirtió Provenza en su lugar de residencia.

La montaña de Sainte-Victoire domina el paisaje local: una gran montaña solemne, visible desde varios kilómetros a la redonda. Su inmutabilidad, su historia, su presencia recortada y muscular generaron un efecto magnético sobre un artista

obstinado que buscaba pintar cuadros que generaran una impresión de permanencia análoga. El modo en que Cézanne eligió representar este precioso motivo dependía de su humor. Mientras que Van Gogh expresaba sus sentimientos acerca del motivo que pintaba mediante la distorsión, Cézanne lo lograba a través del dibujo y el color, como se puede ver en su obra *Montaña de Sainte-Victoire* (ca. 1887) (ver Ilustración<sup>[10]</sup>), que se expone en la Courtauld Gallery de Londres.

En esta ocasión Cézanne decidió pintar la vista desde el oeste de Aix, cerca de su casa familiar. Un mosaico de campos verdes y dorados —pintados, al menos, desde dos ángulos distintos— se despliega hacia la montaña azul y rosa, que parece un enorme moratón en el paisaje. El modo en que Cézanne pinta la montaña podría sugerir que solo está a escasos kilómetros de la base, pero, en realidad, se encuentra a trece kilómetros de distancia. Esto era lo que quería decir cuando decía que expresaba sus sensaciones a través de la línea y el color. No ha dibujado la montaña de Sainte-Victoire bajo una perspectiva precisa, sino que la ha puesto en escorzo para reflejar que tanto psíquica como visualmente era el motivo principal. La paleta fría con la que pinta la montaña comunica su dureza física, opuesta a los suaves y cálidos colores de los campos.

La vista de Cézanne era como el oído de un murciélago: tenía un umbral diferente al del común de los mortales. Con su técnica de la doble perspectiva, sus composiciones armónicas y el modo en que remarcaba determinados elementos elegidos subjetivamente, había solucionado algunos de los problemas para llegar a representar de modo certero la forma en que opera nuestra percepción visual. Sin embargo, aún no estaba del todo satisfecho. Le dijo al joven artista Émile Bernard (1868-1941) que «*uno debe ver la naturaleza como nadie la haya visto antes*».

Bernard había trabajado con Gauguin en Pont-Aven, en Bretaña, donde los dos artistas habían reñido después de que Bernard hiciera un comentario (muy razonable) acerca de cómo Gauguin le había robado su estilo y sus ideas. A continuación sería el primero en admitir que no solo había seguido los consejos de Cézanne, sino que también había copiado sus ideas, principalmente aquellas sabias palabras que pronunciaba el taciturno artista: «*Te lo repito de nuevo... trata la naturaleza a través del cilindro, la esfera, el cono*».

Lo que Cézanne quería decir, lo que había descubierto él mismo a base de «ver la naturaleza como nadie la había visto antes», era que cuando contemplamos un paisaje no vemos los detalles, sino las formas. Cézanne comenzó reduciendo la tierra, los edificios, los árboles, las montañas e incluso a la gente a una sucesión de formas geométricas. Un campo se convierte en un rectángulo verde, una casa aparece pintada como un cubo marrón y una roca puede adoptar la forma de un balón. Todo ello se puede ver perfectamente en el cuadro de la Courtauld Gallery, que en realidad es poco más que un montón de formas. Era un tratamiento radical y revolucionario que suscitó perplejidad en un buen número de amantes del arte tradicional. Maurice Denis (1870-1943), un joven artista francés, intentó explicarlo diciendo que un cuadro



puede ser juzgado conforme a unos criterios distintos a los del tema que representa. Dijo: «Recordad que un cuadro, sea un caballo de guerra, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana cubierta por una serie de colores dispuestos de una manera determinada».

Veinticinco años más tarde, el método analítico de Cézanne para reproducir la realidad mediante una reducción a formas geométricas llegaría a su conclusión lógica: la abstracción total. En Rusia, Alemania, Italia, Francia, Holanda y, posteriormente, Estados Unidos (en el expresionismo abstracto), los artistas comenzarán a hacer arte a partir de superficies planas monocromas y formas geométricas: círculos, cuadrados, triángulos y rombos. Para algunos de ellos, estas formas remitían al mundo conocido (el círculo amarillo al sol, el rectángulo azul al cielo o al mar), pero para otros, la unión de cuadrados y triángulos no era más que una composición formal. En esos casos, el artista pedía que su trabajo fuera apreciado conforme a la declaración filosófica de Maurice Denis antes citada. Resulta asombroso que un ermitaño como Cézanne, exiliado en Aix, lejos de la vanguardia de París, haya podido tener tanta influencia sobre el arte del siglo XX, pero resulta más asombroso cuando uno se da cuenta de que Cézanne no había terminado aún.

Cézanne sentía que debía dar otro paso lógico más para convertir el impresionismo en «*algo más sólido y duradero, como el arte de los museos*». Se trataba de tomar su idea de simplificar el paisaje en grupos de formas interconectadas y llevarla más allá: introducir algo semejante a una retícula. Como dijo él, de manera más lírica: «Las líneas en paralelo a la del horizonte hacen que respire, ya sea en una sección de la naturaleza o, si prefieres, en el espectáculo que el *Pater Omnipotens Aeternae Deus* (el Dios padre omnipotente y eterno) despliega ante nuestros ojos. Las líneas perpendiculares generan profundidad».

De nuevo en la Montaña de Sainte-Victoire de la Courtauld Gallery de Londres se ve a Cézanne poniendo sus ideas en práctica. Ha construido una estructura de líneas paralelas horizontales, con los campos, el viaducto del tren, los tejados de las casas y en el punto en que las granjas se pierden y comienzan las laderas de la montaña. Para dar esa sensación de profundidad ha pintado en un escorzo violento y cortado el tronco de árbol que va de arriba abajo a la izquierda del lienzo. Funciona del modo en que indicaba: sugiriendo que la montaña y los campos están lejos. Se puede demostrar su teoría con tan solo tapar con la mano el tronco. Si se hace, se experimenta la desaparición del espacio tridimensional. Cambia completamente el modo de entender las ramas del árbol, puesto ahí por Cézanne como un mecanismo de encuadre. Estas siguen y repiten la forma de la cresta de la montaña, pero si se quita el tronco, las ramas parecen formar parte del cielo. Si se restablece el tronco, quitando la mano, este y las ramas conforman un elemento imponente sobre un fondo que se levanta hacia el espectador, cerniéndose, cabe imaginar, sobre la cabeza del artista.

Sin embargo, hay una rama que sale a mitad del tronco que resulta extraña.

Cézanne se sirve de sus hojas para fusionar el primer plano y el fondo, para salvar una distancia de trece kilómetros con solo unas pocas líneas paralelas y diagonales de verde. Ha fundido tiempo y espacio superponiendo e integrando diferentes planos de color en una técnica conocida como *passage* (una técnica que conduce al cubismo). Todo ello forma parte de su voluntad de producir pinturas que reflejen la «armonía de la naturaleza» a la vez que respetan el modo en que vemos los objetos en el espacio, que no es ni a través de una perspectiva fija ni a partir de un conocimiento *a priori*.

Al comienzo de su intento de «añadir un nuevo vínculo» con el arte del pasado, Cézanne, sin darse cuenta, dejó entreabierta la puerta al modernismo. En el momento de su muerte, la puerta se balanceaba sobre sus bisagras. Sus ideas acerca de una retícula y de la simplificación de los detalles en formas geométricas aparecen en la arquitectura de Le Corbusier, los diseños angulares de la Bauhaus y la obra de Piet Mondrian. Fue el holandés el que llevó las ideas de Cézanne al extremo con sus célebres cuadros *De Stijl*, en los que una retícula de líneas negras horizontales y verticales, con algún que otro rectángulo de colores primarios, era lo único que aparecía en el cuadro.

Cézanne falleció, en octubre de 1906, a los sesenta y seis años, de las complicaciones ocasionadas por una neumonía que contrajo después de que una tormenta le sorprendiera en el campo pintando. Un mes antes había escrito en una carta: «¿Llegaré algún día al fin por el que he luchado tanto y durante tanto tiempo?». El tono es desesperado y evoca la frustración característica de su personalidad. Su dedicación al arte fue total e inquebrantable. Se había puesto a sí mismo retos intelectuales y técnicos que nunca pensó haber superado, pero en sus esfuerzos había logrado más que cualquiera de sus colegas. Por el año 1906 se había ganado una especie de estatus casi mítico. En parte debido a su autoexilio en Aix y a su falta de interés y necesidad de vender sus cuadros, aunque cuando llegaban a París se vendían muy bien. Se había convertido en algo semejante al protagonista de la película *La leyenda del indomable* (1967) respecto de la vanguardia parisina: cuanto menos decía, más se hablaba de él. Muchos artistas que estuvieron entre los más importantes de la generación siguiente estaban subyugados por él, entre ellos Henri Matisse (1869-1954) y Pierre Bonnard (1867-1947). Pocos de ellos, sin embargo, estaban siguiendo tanto sus pasos como un joven español con un gran talento llamado Pablo Picasso, quien dijo una vez: «Cézanne es mi único maestro. Por supuesto que vi sus cuadros... y me pasé años estudiándolos».

En 1907, el Salón de Otoño abrió con la exposición Homenaje a Cézanne. Fue un *shock*. Artistas de todas partes del mundo acudieron a ver las obras del maestro de Aix. Muchos estaban sobrecogidos, otros sobrepasados, atónitos por cómo Cézanne había mirado a los maestros del pasado para llevar el arte más allá. La exposición llegó en un momento en el que varios de los artistas más brillantes de la época comenzaban a sentirse desilusionados por la superficialidad del mundo moderno. Aprendiendo de los logros de Cézanne, comenzaron a reflexionar acerca de lo que se

podría lograr si se remontaban un poco más atrás: a un tiempo anterior a la civilización moderna.

## 6

# Primitivismo (1880-1930), Fauvismo (1905-1910)

## El grito primigenio

El primitivismo recorre la historia del arte moderno como el Támesis recorre Londres. Bajo este término se engloban pinturas y esculturas modernas y occidentales, que han copiado, o se han apropiado, de artefactos, tallas e imágenes producidas por culturas indígenas antiguas. Es un concepto que tiene que ver con el imperialismo, un término condescendiente acuñado por los ilustrados y «civilizados» europeos para referirse al arte de las «bárbaras» tribus de África, Sudamérica, Australia y el Pacífico sur.

La palabra da por supuesta una ausencia de evolución en esas culturas y en el arte que producen. Una escultura africana de hace dos mil años no se distingue, a ese respecto, de otra producida hace una semana: ambas se consideran primitivas. La ironía que surge del hecho de que la versión moderna posiblemente haya sido elaborada para comerciar con los turistas (una muestra de la sagacidad de los «primitivos» para sacarle el dinero a los crédulos occidentales) no estaba presente, probablemente, en aquellos que, a comienzos del siglo xx, anunciaban con entusiasmo los valores de estas culturas genuinas e incorruptas, y de sus nobles salvajes.

La noción sentimental e idealizada del noble salvaje se remonta a la Ilustración, surgida a finales del siglo xvii. En lo que respecta al arte moderno, sabemos que Gauguin fue de los primeros en adoptarla. Él fue quien abandonó la decadencia europea en 1891 para vivir entre los nativos de Tahití, declarando que allí se convertiría en un «salvaje» y haría arte inspirado en ese ámbito «primitivo» (y, de paso, difundiría las enfermedades venéreas). Era una mentalidad de «vuelta a los orígenes» que también dio forma al arte decorativo internacional de fin-de-siècle: el Art Nouveau en Francia, el Jugendstil en Alemania y la Secesión vienesa en Austria. Los artistas y artesanos que participaron de ellos produjeron obras sensuales y llenas de curvas, así como pinturas que rememoran la elegancia de la cerámica antigua y la sencillez de los motivos naturales.

Quizá Gustav Klimt (1862-1918) sea el artista mejor conocido de este movimiento, muy centrado en el estilo. Su cuadro *El beso* (1907-1908) es sin duda su obra más célebre. La enamorada pareja del cuadro podría haber sido pintada en el muro de una cueva, por la bidimensionalidad de la imagen y su aspecto intemporal.

Un hombre de pie, con la cabeza apoyada sobre la mejilla de su amada, que está arrodillada y cuyos pies reposan en un prado cubierto de flores. Ambos están envueltos en el aura que emiten sus vestimentas, profusamente decoradas. Él lleva una túnica dorada decorada como un mosaico antiguo; ella está ataviada con un vestido también dorado adornado con símbolos geométricos que se asemejan a fósiles prehistóricos. El fondo de lo que parece ser un abrazo ritual es plano, de color de bronce y perfecto, como el mundo en el que habitan.

La obra de Klimt tiene el aire místico del primitivismo, pero resulta mucho más opulenta y refinada que las que producían los artistas modernos parisinos que se inspiraban asimismo en un pasado lejano. Pese a que compartían buena parte de los referentes antiguos, los artistas de París tenían sus propias influencias. Los franceses habían establecido sus colonias en el África occidental, lo que dio pie a una inundación de artefactos que llegaban a París de manos de los comerciantes franceses que viajaban a África. Ellos regresaban con toda clase de recuerdos «exóticos»: telas llenas de color, figuras talladas y diversos objetos usados en rituales de los pueblos africanos. Un objeto particularmente popular, que se podía encontrar en las tiendas de la ciudad y en los museos etnográficos, eran las tallas de máscaras africanas, que iban a convertirse en parte fundamental del ADN del arte moderno.

Los jóvenes artistas que vivían en el París de fin de siglo consideraban que esos tótems tallados en madera tenían una sencillez y una rotundidad que ellos no eran capaces de lograr, ya que sus impulsos primarios habían sido adiestrados por quienes los habían educado en materia artística. Adoptaron un punto de vista romántico: el «*arte nativo*» era producto de mentes que no habían sido corrompidas por el materialismo de la cultura occidental, que aún conservaban dentro al niño interior y que creaban obras inocentes y de una verdad profunda.

Se suele pensar que fue el artista Maurice de Vlaminck (1876-1958) el culpable de que la generación más joven se internara por este camino. Según Vlaminck, todo comenzó cuando vio tres máscaras africanas en un café de Argenteuil, un barrio de las afueras de París, en 1905. Había sido un día bastante caluroso y el artista intentaba refrescarse tomando unos vinos como recompensa tras haberse pasado unas horas pintando al aire libre. Si la culpa la tiene o no la combinación de una prolongada exposición al sol y una buena dosis de alcohol, es algo que no sabemos, pero cuando vio las máscaras se quedó impresionado por el poder expresivo de lo que consideraba «*arte instintivo*». Tras un buen rato de regateo, logró comprarle las máscaras al dueño del establecimiento. Las envolvió cuidadosamente y se las llevó a casa para enseñárselas a un par de amigos que, sabía, compartirían su entusiasmo.

Estaba en lo cierto. Henri Matisse y André Derain (1880-1954) quedaron impresionados. Los tres artistas compartían su admiración por la vívida paleta de Van Gogh y los gustos primitivistas de Gauguin. En ese momento, cuando se pusieron a estudiar las tallas africanas de Vlaminck, se dieron cuenta de que las máscaras poseían una libertad de la que carecía el arte occidental. Su educación en materia

artística los llevaba a aspirar a un ideal de belleza idealizada, pero aquellos artefactos africanos no pretendían eso de ningún modo: lejos de ello, a menudo representaban malformaciones y su valor residía en su capacidad simbólica. ¿Qué pasaría si ellos hicieran lo mismo? ¿Qué pasaría si se liberaban de la representación naturalista y, en lugar de eso, pintaran cuadros que acentuaran las características internas de sus temas?

En un breve espacio de tiempo, la conversación sobre las máscaras motivó a los tres artistas a imprimir a su pintura un nuevo rumbo que privilegiara el color y la expresión emocional sobre la representación fidedigna. Ese verano, Matisse y Derain, viejos amigos que habían estudiado juntos en París, dejaron atrás a Vlaminck, un tanto irritante, y se pusieron en camino hacia Collioure, en el sur de Francia, para pasar las vacaciones de verano. Descubrieron un sol tan brillante y unos colores tan vivos que su entusiasmo estuvo a punto de conducirlos a una sobreproducción artística: realizaron cientos de cuadros, dibujos y esculturas. Sus cuadros eran emocionalmente desinhibidos y tremendamente coloristas, y transmitían de modo atronador el mensaje iridiscente de que el mundo era un lugar maravilloso. El *Barcas en el puerto de Collioure* (1905), de Derain, es un buen ejemplo de la clase de cuadros que pintaron estos dos artistas.

Prescindió de los colores naturales, la perspectiva y el realismo, para captar lo que sintió que era la esencia del puerto. En lugar de una franja dorada de playa sembrada de barcas, Derain pinta la tierra con un rojo flamígero para dar cuenta del calor que abrasa la superficie. Acentúa la construcción rudimentaria de las barcas mediante toques de azul y naranja. No intenta reflejar con detalle las lejanas montañas, sino que simplemente las esboza con un par de toques de azul oscuro y un verde grisáceo que recuerda al impresionismo primero de Monet o al puntillismo de Seurat, pero con menos atención aún por el detalle: el mar de Derain parece un mosaico. El resultado es un cuadro muy evocador que no le muestra a uno Collioure, le deja sentirlo. El mensaje del artista es claro: en el puerto hace calor, es rústico, simple y pintoresco. Se servían del color como un poeta se sirve de las palabras: para revelar la esencia del tema.

Cuando Matisse y Derain regresaron a París, enseñaron a Vlaminck lo que habían estado haciendo. Derain estaba nervioso e inseguro por cómo reaccionaría el temperamental Vlaminck, ya que había sido testigo de las turbias repercusiones del carácter embravecido de su amigo en la época en que habían servido armas juntos. Vlaminck echó una rápida mirada a la producción de ambos artistas durante sus vacaciones y se fue directo a su estudio, cogió su caballete, un lienzo y unas pinturas y se fue a la calle.

Al poco tiempo pintó *El Restaurant de la Machine en Bougival* (ca. 1905). El paisaje muestra el elegante pueblo del oeste de París en una tarde sofocante. La calle está vacía, seguramente porque los vecinos están en sus casas, protegiendo sus ojos de la cegadora luz exterior. Eso es lo que sucedería si estuvieran viendo su pueblo del

mismo modo que Vlaminck. Ha subido la intensidad del color hasta el máximo, convirtiendo un entorno tranquilo en una alucinación. En la mirada de este artista, las calles de Bougival estaban realmente pavimentadas con oro: con pintura dorada. Mientras, el agradable verde del pueblo se ha convertido en un deslumbrante damero de naranjas, amarillos y azules. La corteza del árbol no es marrón o gris, tal y como cabría esperar, sino un caleidoscopio de rojo brillante, azul marino y verde lima. Las casas que se levantan sobre el camino dorado que pinta Vlaminck son formas simplificadas: sus tejados están contruidos mediante sencillos toques de azul turquesa y sus fachadas con manchas blancas y rosas.

El efecto general es como una descarga eléctrica para el ojo. Vlaminck usa la pintura sin mezclar, directamente del tubo, para generar una imagen de un cromatismo extremo que exprese sus sensaciones extremas. Dijo una vez que durante ese periodo su obra «le había llevado a transponer todo lo que veía a una orquestación de color puro [...] Traducía todo lo que veía, instintivamente, sin método, sin representar la verdad, no tanto de una manera artística, sino humana. Exprimí tubos enteros de azul marino y bermellón». Es cierto. *El Restaurant de la Machine en Bougival* es un cuadro sobre la vida real, pero no tal como nosotros la conocemos.

Hacia el otoño, los tres artistas pensaron que ya habían producido un número de obras de colorido electrizante suficiente para presentarse al Salón de Otoño de 1905. Este era un Salón nuevo que había surgido en 1903, en oposición al Salón de la Academia, que cada año se quedaba más rezagado, a fin de dotar a los artistas de vanguardia de un lugar alternativo en el que exhibir su obra. Algunos de los miembros del comité vieron esas muestras de psicodelia y desaconsejaron que se mostraran al público. Matisse, que tenía cierta influencia sobre el comité, insistió en que no solo iban a participar en la exposición, sino que serían expuestas en la misma sala, para que el visitante pudiera sacar provecho del impacto de conjunto de su radiante paleta.

La reacción ante sus esfuerzos no fue la esperada. Hubo quien quedó boquiabierto por esa exuberante saturación de color, pero no fue el caso de la mayoría. El influyente crítico Louis Vauxcelles, hombre de gustos conservadores, dijo con desdén que esas obras habían sido realizadas por *les fauves* («las fieras salvajes»). Era un nuevo comentario condenatorio por parte de un crítico que suministraría el nombre y el ímpetu a un nuevo movimiento artístico moderno.

Derain, Matisse y Vlaminck no habían iniciado un movimiento, y carecían de manifiesto o de agenda política. Su intención era simple y llanamente explorar el terreno expresivo que Van Gogh y Gauguin habían dejado sin explorar e intentar verter en este la misma vena atávica que consideraban evidente en los artefactos africanos de Vlaminck, si bien hay que decir en defensa de Vauxcelles que sus experimentos les habían llevado a una paleta que, para un crítico de 1905, podía parecer fuera de control e indómita. Sus ojos no estaban acostumbrados a ver combinaciones de color conscientemente elegidas para desentonar, a fin de producir

un arte que fuera tan intransigente e impresionante como los artefactos tribales que parecían apoderarse cada vez más de los estudios de los artistas. Para un mundo que aún tenía que ajustar cuentas con el impresionismo y el posimpresionismo, el intenso color de los fauves podría resultar vulgar y chabacano. Sin embargo, en Matisse precisamente, no hay nada vulgar ni chabacano.

Era un hombre serio, sobriamente vestido y padre de tres hijos, que se comportaba como el abogado que había sido antes. La única cosa «salvaje» que había hecho había sido ir en contra de los deseos de su padre y abandonar las leyes por el arte. En todo lo demás, era un hombre tan recto como una pista de aterrizaje. Decía que su ambición era hacer arte que «*fuera como un buen sillón, que da descanso a la fatiga física*». Ese no es precisamente el modo en que se sintieron los visitantes del Salón de Otoño de 1905, y fue precisamente una de las obras de Matisse la que causó mayor revuelo. *Mujer con sombrero* (1905) es un retrato de medio cuerpo de su esposa, Amélie, vestida de domingo y mirando por encima de su hombro. Sabemos que los impresionistas y los posimpresionistas aspiraban a pintar cuadros no académicos que evocaran un estado de ánimo, pero incluso ellos habrían pensado que Matisse se había pasado de la raya en su retrato. Ahora bien, Matisse no se pasó de la raya, pues en realidad no dibujó ninguna.

*Mujer con sombrero* lleva el espíritu de inconformismo que había por todas partes a cotas más elevadas. Tiene una gama de colores tan suelta que parece un garabato sobre una paleta de pintor muy usada, lo que, dado que el pintor estaba retratando a su esposa, lindaba con el escándalo. Había empezado de una manera bastante convencional, pintando a su mujer vestida con un traje elegante, típico de los distinguidos miembros de la burguesía francesa. Su estilosa mano enguantada sujeta un abanico, mientras que su hermoso pelo color caoba se encuentra oculto por un sombrero muy elegante. Hasta ahí, bien. *Madame* Matisse tendría que haber estado encantada, pero lo que vio al final del proceso no le gustó mucho. Su marido había reducido su cara a una especie de dibujo de máscara africana, y le había dado color con unas pinceladas esbozadas amarillas y verdes. Su sombrero parecía el intento de un niño pequeño de pintar un bodegón de frutas tropicales, mientras que su cuidado cabello se había convertido en un par de toques de naranja, al igual que sus cejas y labios. Con respecto al vestido, en fin, Matisse prescindió de él y, en su lugar, ella lleva algo parecido a una selección de prendas de un mercadillo de segunda mano: una mezcla de colores broncos aplicados de modo espontáneo y nada naturalista. El fondo no existe y lo que hay consiste en cuatro o cinco áreas de color pintadas de un modo muy libre. Teniendo en cuenta todo esto, para un crítico no iniciado podría parecer que la obra había sido ejecutada en media hora por un decorador de clase baja más acostumbrado a probar pintura en una pared y no por un artista reverenciado en la cima de su carrera.

Tiene colorido. Pues sí. ¿Es fidedigna? No, ni por asomo. ¿Cuándo ha sido la última vez que has visto a alguien con una nariz verde? ¿Que si resultó bochornoso



para *madame* Matisse? Mucho. Si Matisse hubiera pintado un paisaje de esa manera, habría causado revuelo, pero retratar así a una mujer era un ultraje. Para añadir más leña al fuego, cuando le preguntaron a Matisse qué llevaba puesto su mujer, se dice que contestó: «Iba de negro, por supuesto». La pintura resulta más esbozada apenas que cualquiera de las obras impresionistas, tiene un color más brillante que cualquier Van Gogh y resulta más llamativa que un Gauguin de su época más efervescente. De hecho, se acerca más a Cézanne: el modo en que Matisse ha estructurado la imagen, bloque de color tras bloque de color, hace pensar que está siguiendo el consejo de Cézanne de pintar lo que realmente se ve y no lo que a uno le han enseñado a ver. Su color vivaz y su expresión plástica revelan la pasión que Matisse sentía por su esposa.

Después de varios días de vacilación, *Mujer con sombrero* fue comprado por un norteamericano exiliado llamado Leo Stein. Era la mitad del maravilloso dúo hermano-hermana que se había mudado a París en 1903. El apartamento de Leo y Gertrude Stein sito en la Rue de Fleurus, en el barrio de Montparnasse, por aquel entonces en plena ebullición, al sur del Sena, se convirtió en un lugar de encuentro de artistas, poetas, músicos y filósofos que vivían en París o estaban de visita. Los salones eran los lugares para ver y ser visto. Leo era crítico de arte y coleccionista y Gertrude, una escritora y una intelectual con carisma. Juntos atesoraban una colección increíble de arte moderno y poseían una influyente red de contactos. Su contribución a la historia del arte moderno es muy importante. No solo fueron figuras de referencia entre la intelligentsia de la ciudad, sino que actuaron como agitadores artísticos en su círculo. Los espoleaban y los animaban con sus palabras y comprando sus obras, incluso cuando no estaban muy convencidos de la valía de estas. Eso es lo que sucedió con la *Mujer con sombrero* de Matisse, cuadro que Leo Stein describía como «*la mancha de pintura más fea que he visto en mi vida*».

Poco después volvió a apoyar el nuevo giro que dio Matisse, a quien al año siguiente le compró otra obra controvertida titulada *La alegría de vivir* (1905-1906) (ver Ilustración<sup>[11]</sup>). La compra demuestra la confianza que tenía Stein en sus amigos artistas y en su criterio. Además, es un ejemplo de cómo un mecenas astuto puede desempeñar un papel decisivo a la hora de ayudar a un artista a consagrarse, como le sucedió a Leonardo da Vinci en el siglo xv y a Damien Hirst en los últimos tiempos. Afortunadamente para los Stein, tenían un apartamento bastante grande, con espacio suficiente para dar rienda suelta a su pasión. *La alegría de vivir* es un cuadro de gran formato: mide aproximadamente 2,40 por 1,80 metros y hubo que meterlo ahí a presión junto al resto de cuadros de Cézanne, Renoir, Henri de Toulouse-Lautrec, así como *Mujer con sombrero* de Matisse.

*La alegría de vivir* representa la quintaesencia del *fauvismo*. El punto de partida de Matisse es una escena pastoral: un género bastante clásico dentro de la paisajística tradicional. El cuadro es una celebración de las delicias del hedonismo: amoríos, música, baile, sol, flores y relax: todo ello en una playa dorada salpicada de árboles verdes y naranjas. Hay zonas de sombra sobre una hierba entre púrpura y azul sobre

la que los amantes se besan y abrazan. El mar calmo en lontananza, con el mismo color extravagante que tiene la hierba, funciona como una línea horizontal que divide la tierra dorada y un cielo extrañamente rosáceo.

Los estudios preparatorios a este cuadro se realizaron en Collioure, durante su estancia junto a André Derain, pero los referentes a los que alude van mucho más lejos. Se remontan, nada más y nada menos que al siglo XVI, a un grabado de Agostino Carracci (1557-1602), llamado *Reciproco Amore*, en el que aparece una escena muy semejante. En los dos cuadros se ve a un grupo de danzantes alegres, con una pareja recostada en primer plano. En ambas obras aparecen dos amantes sentados en la sombra en la parte derecha y las dos están enmarcadas por ramas de árboles que ayudan a focalizar la vista en el centro del cuadro que se abre a la luz. Ah, y en ninguno de los dos cuadros nadie lleva ni pizca de ropa encima: la semejanza es considerable.

Excepto por el hecho de que la versión de Matisse muestra los colores de un caramelo con figuras apenas delineadas y retozonas. Es una obra muy personal que muestra la llegada de Matisse a su madurez, no solo como gran colorista, sino como un dibujante magistral. La desenvoltura y la elegancia de las líneas son un regalo para la vista. Su habilidad para hacer que cualquier marca sencilla en el lienzo establezca una conexión inmediata y profunda con el espectador eleva a Matisse de la categoría de gran pintor a la de artista genial. El efecto de equilibrio que consigue con el contraste de sombras o la coherencia de la composición solo han sido igualados por unos pocos artistas de la historia de la pintura: lo único que sucede es que uno de ellos, uno de esos talentos inigualables, vivía también en París en esa misma época.

Pablo Picasso (1881-1973) fue un artista español muy precoz que destacó muy pronto, en su primera visita a París en 1900, cuando era aún un adolescente. En 1906 ya estaba afincado allí, era una estrella de la vanguardia y uno de los que visitaban frecuentemente el apartamento de los Stein. Fue allí donde vio la última obra de Matisse y se puso tan verde como la nariz de *madame* Matisse en el retrato que le hizo su marido. Los dos hombres eran extremadamente cordiales uno con el otro, pero en su fuero interno mantenían una competencia encarnizada y se las arreglaban como podían para no perder de vista lo que andaba haciendo el otro. Ambos, en privado, reconocían que estaban inmersos en una lucha por ver cuál de los dos se llevaba el título de mejor artista vivo: un título que había quedado desierto después de la muerte de Cézanne.

Pablo Picasso y Henri Matisse no tenían nada que ver entre sí. Fernande Olivier, amante y musa de Picasso en esa época, atribuyó a Matisse la frase según la cual los dos hombres «eran tan diferentes como el Polo Norte y el Polo Sur». Picasso venía de la costa sur española, Matisse del frío norte de Francia: cada uno tenía un temperamento acorde con su lugar de origen. Aunque Matisse era diez años mayor, en términos profesionales ambos eran contemporáneos, y dado que este había empezado carrera como abogado, su carrera como artista había comenzado más tarde.

En sus memorias, Fernande Olivier se refiere a la diferencia física entre ambos artistas. Matisse, escribió, «parecía un venerable patriarca del arte» debido a «sus rasgos faciales regulares y a su espesa barba dorada». Lo consideraba «serio y formal», con una «impresionante lucidez psíquica». Muy distinto a su novio, por lo visto, a quien describe como «pequeño, oscuro, sólido, siempre preocupado y generando preocupación a su alrededor, con unos ojos sombríos, profundos y penetrantes que estaban curiosamente quietos». Ella escribió con toda alegría que «no era especialmente atractivo» antes de admitir que «emanaba algo, una especie de fuego interior que le daba una especie de magnetismo».

Cuando Picasso vio la pintura *fauvista* de Matisse *Mujer con sombrero*, contestó con el *Retrato de Gertrude Stein* (1905-1906). Este retrato de tres cuartos de la mujer que se había convertido en su mejor defensora y en su clienta más generosa es muy distinto al de Matisse en muchos aspectos. Picasso se ha servido de una paleta de tierras, mientras que Matisse pinta con vivos verdes y rojos que tampoco tienen el mismo aire de espontaneidad. El cuadro de Picasso resulta más sólido e inmutable. Vistos uno junto al otro, parece realmente extraordinario que se hicieran en la misma época, ya que la actitud de ambos artistas no podría ser más opuesta. La obra de Matisse irradia la velocidad y la vitalidad del mundo contemporáneo, mientras que la de Picasso muestra la superestructura que la sustenta. Del cuadro de Matisse emana un torrente de emoción espontánea, el de Picasso es una respuesta meditada: Matisse es *free-jazz*, Picasso un concierto clásico; en suma, lo contrario de lo que cabría esperar.

La amistad con los Stein de la que gozaban ambos artistas fue el catalizador de uno de los mayores pasos adelante que haya dado jamás el arte moderno. Un día de otoño de 1906, Picasso pasó por casa de los Stein y subió a tomarse una copa. Allí se encontró con Matisse. Cuando se adelantó para darle la mano a su compañero artista, vio que el pintor *fauvista* llevaba algo escondido bajo la ropa. La mirada aguda de Picasso y su astucia le hicieron sospechar.

—¿Qué llevas ahí, Henri? —preguntó Picasso.

—¿Eh? Nada, nada —respondió Matisse con escasa convicción.

—¿De veras? —insistió Picasso.

—En fin —dijo el antiguo abogado, mientras jugueteaba nervioso con sus gafas—. No es más que una tonta escultura.

Picasso le tendió la mano como un profesor de colegio cuando le confisca un juguete a un niño. Matisse dudó, pero terminó entregándole el objeto.

—¿De dónde lo has sacado? —murmuró Picasso, perplejo.

Matisse, al darse cuenta del estado en el que se encontraba el español, intentó quitarle importancia.

—Nada, lo he encontrado en una tienda de curiosidades según venía para aquí.

Picasso se detuvo durante varios minutos a estudiar la cabeza de madera de un negro que Matisse le había entregado. Al rato, se la devolvió.

—Recuerda al arte egipcio, ¿no te parece? —preguntó intrigado Matisse.

Picasso se levantó y caminó hacia la ventana sin decir palabra.

—Las líneas y la forma —prosiguió Matisse— son semejantes a las del arte de los faraones, ¿no te parece?

Picasso sonrió, se excusó y abandonó la casa.

No era su intención comportarse de manera tosca con Matisse, solo sucedía que se había quedado mudo, completamente acongojado por lo que había visto. Para Picasso la escultura africana era un *fetiché*, un objeto mágico diseñado para repeler malos espíritus. Tenía poderes extraños y oscuros que eran desconocidos e incontrolables. El español había entrado en una especie de trance, inducido por la visión de este objeto. No tenía miedo, ni frío interior, sino calor y una sensación de vida que le bullía por dentro. Esto es, pensó Picasso, lo que el arte debería transmitir. Después de algunos consejos por parte de Derain, su mente vio claro lo que tenía que hacer.

Fue al Museo Etnográfico de Trocadero para ver la colección de máscaras africanas. Cuando la tuvo delante, experimentó una sensación de rechazo por el olor y la falta de cuidado con la que estaban expuestas, pero una vez más sintió el poder que tenían esos objetos. «*Estaba solo*», dijo, «*y quería marcharme de allí, pero no lo hice. Me quedé. Entonces entendí algo muy importante: que me estaba sucediendo algo*». Estaba asustado y creía que esos artefactos encerraban misteriosos y peligrosos fantasmas. «*Miré esos fetiches y me di cuenta de que yo también estaba en contra de todo. También pensaba que todo era desconocido y hostil*», dijo Picasso más adelante.

Hay muchos momentos «*fundacionales*» en la historia del arte, donde supuestamente el curso de la pintura y de la escultura cambia dramáticamente de un modo irreversible. Es lo que sucedió entonces. El encuentro de Picasso con la máscara provocó uno de los cambios más profundos de toda la historia del arte. A las pocas horas, el artista ya había repensado un cuadro en el que había estado trabajando durante algún tiempo. Mucho más tarde, afirmó que cuando vio las máscaras «*comprendió por qué era pintor*». Añadió: «*Yo allí solo, en ese museo tan horrible, con las máscaras, las muñecas de los indios, los maniqués polvorientos... Ese día debió inspirarme *Las señoritas de Aviñón*, pero no por todas esas formas, sino porque fue mi primer cuadro de exorcismo: sí, eso es*».

*Las señoritas de Aviñón* (1907) (ver Ilustración<sup>[13]</sup>) es el cuadro que condujo al cubismo, que a su vez condujo al futurismo, al arte abstracto y a muchísimas cosas más. Hoy en día muchos artistas contemporáneos lo consideran como la obra de arte más influyente de la historia. Resulta extraño pensar que es un cuadro (lo examinaremos más adelante, en el capítulo dedicado al cubismo) que quizá no habría existido si Picasso no se hubiera dejado caer por la casa de los Stein aquel día de otoño de 1906.

Mientras disfrutaba de la hospitalidad y del mecenazgo de los Stein, Picasso se lo

pasaba bastante bien en su estudio de Montmartre. Era un espacio sencillo, dentro de una nave que albergaba otros estudios de artistas y que era conocida como Le Bateau-Lavoir —el barco lavandería—, una referencia a la construcción del edificio que parecía un barco de madera con velas. Allí celebraba fiestas con sus amigos y cenas para apoyar y promover la carrera de otros artistas amigos. Una vez dio un banquete en homenaje a uno que le era particularmente querido...

—*Merde!* —exclamó en voz baja Picasso en señal de frustración.

Había sido un error suyo y sabía que no podía echarle la culpa a nadie. ¿Cómo había podido ser tan estúpido? No era algo tan difícil de recordar: ¡la fecha de una cena en la que el anfitrión era él! El pequeño español, cuya fama estaba empezando a crecer, miró alrededor de su destartado estudio en busca de inspiración: un don del que no solía carecer en absoluto. Pero ese día no la tenía. Era una oscura tarde de noviembre, la presión era elevada y había muchas expectativas puestas en él.

En dos horas, la flor y nata de la vanguardia parisina subiría la pendiente de Montmartre, al norte de París, con la esperanza de ser agasajada con una buena cena y una noche de fiesta. El poeta Guillaume Apollinaire, la escritora Gertrude Stein y el artista Georges Braque (1882-1963) eran solo algunos de los nombres que figuraban en la impresionante lista de invitados. Se suponía que iba a ser una noche para el recuerdo.

Picasso era un artista exuberante al que le encantaba conspirar durante una velada llena de buena comida y vinos de calidad, regada con absenta y bullicio, pero mientras los invitados estaban en casa arreglándose para salir, los planes de Picasso estaban patas arriba. Había avisado al cocinero para otro día y, tras unos cuantos minutos de súplicas por parte del artista, aquel había rechazado ayudarlo. Picasso había encargado la comida para dos días después y era demasiado tarde. *Merde*, realmente.

¿Y qué? No había nada que gustara más a Picasso y al resto de sus amigos que la ineptitud infantil y las bromas de colegio. Incluso si la noche era un desastre, estaba seguro de que se lo pasarían bien. Se acordarían con hilaridad de la noche en la que el invitado de honor de Picasso, el artista Henri Rousseau (1844-1910), de sesenta y cuatro años, llegó esperando encontrarse una alfombra roja en el suelo que le condujera al interior de un banquete en su honor, pero, a cambio, se encontró con que el banquete había sido cancelado y los invitados andaban bajando la cuesta que les conducía al Moulin Rouge. Afortunadamente, no sucedió así. La desesperación de la generación más joven sería un buen tributo para un artista autodidacta al que la mayoría del establishment artístico consideraba, a su vez, desesperado.

Henri Rousseau era un hombre sencillo, sin apenas educación, que desprendía un aire de inocente ingenuidad. La gente de Montmartre le había dado el sobrenombre de «*el Aduanero*», debido a su empleo como recaudador en una oficina de aduanas. Como sucede con la mayoría de los apodos, este tenía un tono cariñoso pero burlón. La idea de que Rousseau pudiera ser un artista era simplemente ridícula. No había

estudiado, no tenía contactos y había comenzado a pintar los domingos por la tarde como pasatiempo. Es más, ni siquiera tenía aspecto de artista. Los artistas tendían a ser bohemios o individuos con mentalidad académica preocupados por solucionar sus problemas artísticos, o ambas cosas. Rousseau no encajaba en ninguna de esas categorías. Era un hombre corriente: de mediana edad, sin características físicas relevantes, que vivía una existencia monótona entre individuos como él.

Los recaudadores de impuestos excéntricos de cuarenta y tantos años no se convierten en superestrellas del arte moderno. O, al menos, no muy a menudo. Se puede decir que Rousseau fue la Susan Boyle de su época<sup>[\*]</sup>. ¿Recuerdan ustedes cómo todo el mundo pensaba que la cantante escocesa de aspecto desaliñado y de pelo gris era una ridícula, una inadaptada? Hasta que comenzó a cantar. En ese momento los cínicos descubrieron que tenía un gran don: no solo una voz hermosa, sino la capacidad de interpretar una canción con sinceridad, una capacidad que provenía, precisamente, de su ingenuidad. No había un *Factor X* en la época de Rousseau, pero existía un equivalente. El recientemente inaugurado Salón de los Independientes era una exposición sin jurado en la que todo el mundo era bienvenido a mostrar su trabajo. En 1886, Rousseau se animó a presentar su obra. Por entonces tenía más de cuarenta años y, optimista, esperaba iniciar una carrera como artista de verdad.

La cosa no salió bien. Rousseau fue el hazmerreír de la exposición. Los críticos y los visitantes se burlaron de su obra, horrorizados de que alguien tan inepto pudiera considerar que su trabajo era digno de ser mostrado en público. Su cuadro *Tarde de carnaval* (1886) fue objeto de un ataque atroz. El tema no era lo peor: una pareja vestida con disfraces de carnaval camina a través de un campo arado en una noche ventosa. Ilumina la escena una luna que cuelga en el cielo sobre un bosque de árboles deshojados. El modo en que Rousseau había pintado el cuadro era inaceptable para un público educado en el modo académico, que aún no había digerido del todo las nuevas ideas introducidas por los impresionistas y no podía transigir con el deplorable amateurismo de los esfuerzos del Aduanero. Ese público se fijó en cómo los pies de la joven pareja avanzaban varios centímetros por encima del suelo, en que Rousseau era incapaz de generar una sensación de perspectiva mínimamente creíble y en que la composición, en conjunto, resultaba absolutamente plana y torpe. Fue la primera vez que alguien dijo: «*Mi hijo de cinco años pinta mucho mejor*».

Sin embargo, la falta de destreza técnica de Rousseau se convirtió en su mayor virtud estilística: un cruce entre las ilustraciones que se ven en los libros para niños y la claridad bidimensional de las xilografías japonesas. Era una combinación extraordinariamente poderosa, que daba a sus pinturas vigor y originalidad. Una figura de la talla del gran pintor impresionista Camille Pissarro alabó *Tarde de carnaval* por su «*precisión en los valores pictóricos y su riqueza de tonos*».

La candidez de Rousseau tenía la ventaja de hacerle menos susceptible a las críticas. Creía que estaba en busca de algo desde el momento en que había empezado

su tardía carrera y nada podía persuadirle de lo contrario, de modo que hizo lo mismo que hacen los arquitectos cuando se enfrentan a un obstáculo desagradable, pero insoslayable: convirtió el problema, su ingenuidad, en la principal característica de su obra.

En 1905 había abandonado su trabajo de inspector de aduanas para dedicarse en cuerpo y alma a su carrera artística. Presentó su obra *León hambriento atacando a un antílope* (1905) (ver Ilustración<sup>[12]</sup>) en el prestigioso Salón de Otoño. Técnicamente seguía siendo un inepto. El antílope del título parece más un mono; el león, supuestamente fiero, tiene aspecto de marioneta y el resto de las criaturas que aparecen en la escena, entremezcladas en la jungla mientras observan la acción inofensiva, parecen salidas de un libro de Veo Veo. Es una de las varias obras que tienen la selva como tema: en el centro aparece un depredador que lucha con su desdichada víctima en una jungla exuberante de hojas exóticas, hierba y flores. El cielo siempre es azul y el sol está o bien en ascenso, o en su ocaso, pero ni proyecta luz ni hay sombras. Por razones obvias, ninguna de las obras de esta serie es realista ni convincente.

La probabilidad de que Rousseau hubiera visitado algo más exótico que el zoo de París es tan remota como los lugares en los que decía que había estado. Al *Aduanero* le encantaban las fantasías: era un soñador, un ser imaginativo al que le hacía feliz seguir perpetuando la idea de que estos cuadros habían sido inspirados durante la época en la que había estado en México luchando con los hombres de Napoleón III contra el emperador Maximiliano. No hay evidencia alguna que indique que estuviera allí, ni siquiera que saliera jamás de Francia. Ello le convertía en el hazmerreír de muchos, pero para otros, entre los que estaba Picasso, era algo así como un héroe. No por su habilidad plástica: todo el mundo sabe que no se le puede comparar con Leonardo, Velázquez o Rembrandt. No obstante, sus figuras estilizadas tenían algo que atraía al español y a su círculo de amigos.

Se trataba de la inocencia inmadura de los cuadros de Rousseau. Picasso, al que fascinaban lo antiguo y lo oculto, sintió que el *Aduanero* iba más allá de la representación naturalista del mundo y entraba en la esfera de lo sobrenatural. El joven artista sospechaba que Rousseau tenía una línea directa que le conectaba con un mundo oculto, que su ingenuidad le permitía acceder a la esencia de lo que los humanos tenemos en lo más hondo de nuestro interior: un lugar de revelación que la educación extirpaba y convertía en inaccesible para la mayoría de los artistas. Las intuiciones de Picasso se habían visto acrecentadas después de cruzarse con el *Retrato de una mujer* (1895), la obra de Rousseau que se había convertido en la razón de ser del banquete.

No la encontró en una galería de arte, ni en un Salón, sino que se dio de bruces con ella en una almoneda de la Rue des Martyrs, en Montmartre. La vendía el dueño de la tienda, un marchante de arte de poca monta, por la mísera suma de cinco francos, precio impropio de una obra de arte; ahora bien, cualquier artista con poco



dinero podía pagarlo para aprovechar la tela y pintar una obra suya encima. Picasso compró entonces el cuadro y lo guardó durante el resto de su vida, recordando años después cómo «*me dominó con la fuerza de una obsesión [...] Es uno de los retratos con mayor veracidad psicológica que se haya pintado jamás en Francia*».

Si Rousseau hubiera pintado su *Retrato de una mujer* en 1925 en lugar de en 1895, la obra habría sido adscrita al surrealismo: tal es su atmósfera de ensueño en la que lo normal cobra una apariencia extraordinaria. El cuadro representa un retrato de cuerpo entero de una mujer de mediana edad que mira fríamente a la derecha del espectador. Lleva un vestido largo negro con un cuello de encaje azul claro y un cinturón. Rousseau la emplaza en lo que parece ser una vivienda burguesa parisina, con una cortina ricamente coloreada, apartada para revelar las numerosas plantas que hay en el poyete del balcón. Detrás de ella, en la distancia, se ven las fortificaciones de París, seguramente una cita al fondo de la *Mona Lisa* de Leonardo (Rousseau tenía acceso al Louvre, donde se conserva la *Mona Lisa*, en calidad de copista). La mujer de Rousseau lleva una ramita con un pensamiento en la mano derecha, mientras que la izquierda descansa sobre una rama cortada en la que se apoya como si fuera un bastón. Al fondo, un pájaro vuela sobre su cabeza: realmente parece como si fuera a posarse en sus sienes, pero es efecto de la ausencia de perspectiva.

Picasso puso el cuadro en un lugar preferente en su estudio para el banquete en honor de Rousseau, quitando su colección de objetos africanos. Quedaba muy bien, pero seguía sin tener comida que ofrecer al ejército de vanguardistas que estaba a punto de llegar. Tan pronto como apareció Gertrude Stein, la envió a toda prisa a Montmartre para comprar algo a última hora. Entretanto, Fernande Olivier preparó un arroz con lo que fue encontrando en la cocina, así como un plato de embutidos. Mientras ella cortaba y removía frenéticamente, el compatriota de Picasso y también artista Juan Gris (1887-1927) se apresuraba a vaciar su estudio, que se encontraba junto al de Picasso, para que los invitados pudieran dejar allí sus abrigo y sombreros.

El evento lo tenía todo para convertirse en un fracaso, pero como solía sucederle a Picasso, se convirtió en una noche mítica. Cuando Apollinaire llegó en un taxi con un Rousseau tan halagado como perplejo, la treintena restante de invitados ya estaba sentada y a la espera de recibir al huésped de honor. Apollinaire llamó a la puerta del estudio con su habitual teatralidad, luego la abrió con lentitud y, cortésmente, hizo pasar al atónito Rousseau. El pintor, de pequeña estatura y pelo cano, se detuvo impaciente mientras el grupo más de moda de todo París lo aclamaba y los aplausos llegaban hasta las podridas vigas del techo del estudio. Con una mezcla de orgullo y embarazo, el pintor de escenas de selva y de paisajes de los extrarradios caminó hasta el trono que Picasso le había preparado y se sentó. Se quitó luego la boina de la cabeza, dejó en el suelo el violín que había traído y esbozó la sonrisa más feliz de su vida.

El hecho de que, hasta cierto punto, todo el evento era una broma afable a su costa le pasó completamente desapercibido. Mediada la velada, con su clásica falta de



conciencia disminuida aún más por el alcohol, el *Aduanero*, según se cuenta, se acercó a Picasso y le dijo que ellos dos eran los dos pintores más importantes de su tiempo: «*Tú en el estilo egipcio y yo, en el moderno*».

Que Picasso apreciara o no ese comentario no le hizo dejar de comprar más cuadros de Rousseau para su colección, ya que los encontraba inspiradores y muy apacibles. Se dice que una vez pensó en voz alta que le había llevado cuatro años pintar como Rafael, pero que pintar como un niño le había costado la vida entera. En ese aspecto, Rousseau era su maestro.

## El primitivismo en la escultura

El *Aduanero* falleció en 1910. El grupo de Montmartre, que le había acogido en su seno como forma de divertirse, quedó profundamente entristecido por su muerte. Apollinaire escribió este epitafio para su tumba:

*Gentil Rousseau, tú nos escuchas,  
te saludamos.  
Delaunay, su mujer, el señor Queval y yo;  
deja que nuestro equipaje entre sin costas a las puertas del cielo;  
te llevaremos pinceles, telas, colores  
a fin de que, en la luz real, consagres tu ocio sagrado  
a pintar, como cuando hiciste mi retrato,  
la faz de las estrellas.*

Quien grabó la inscripción en la piedra fue un escultor llamado Constantin Brancusi (1876-1957), que había sido uno de los muchos asistentes al banquete en honor de Rousseau. Él, más que el resto, sentía una afinidad especial por el arte de Rousseau y su actitud.

Ambos hombres eran unos inadaptados. Rousseau, francés, nunca fue aceptado por el establishment artístico parisino; Brancusi, rumano, fue bien acogido, pero siempre prefirió guardar una cierta distancia para conservar sus raíces balcánicas. Las semejanzas no se detienen aquí: a ambos artistas les encantaba involucrarse a sí mismos en una falsa mitología propia. A Rousseau le apasionaba hablar de unas aventuras ultramarinas que nunca tuvieron lugar, mientras que Brancusi se presentaba a sí mismo como un agricultor y artesano empobrecido que había emprendido un viaje épico a pie desde su pueblo natal, en las colinas de los Cárpatos rumanos, hasta llegar a París, capital mundial del arte.

No había patrullas de carretera que confirmaran o negaran la realidad de tal viaje; lo que sí sabemos es que provenía de una familia lo suficientemente rica como para enviarlo a una escuela de arte en Bucarest y para costearle el viaje a Francia. No hay duda de que venía de la Rumanía rural, ni tampoco de que las destartaladas iglesias de madera que poblaban las colinas de su lugar de origen ayudaron a definir el sentido de la belleza artística del muchacho. Dentro de estas había ornamentos toscamente tallados y se escuchaban sermones que provenían de las narraciones locales, recuerdos que dejaron huella en él y en su trabajo.

Con Gauguin muerto años atrás, fue Brancusi quien tomó el relevo como «*artista vestido de campesino*». Llevaba zuecos, blusones, batas blancas y una espesa y negra barba desaliñada (que con el tiempo encaneció). Tallado a machete y sin afectación alguna: esa era la impresión que transmitía aquel hombre inmerso en la vida de la ciudad más refinada del mundo y que, a pesar de ello, coqueteó durante una época con el primitivismo, como también lo hizo su arte.

Para la vanguardia parisina no había lugar a dudas acerca de su talento como escultor desde el mismo momento en que sus exhaustos pies llegaron a la capital de Francia en 1904. Se le buscaron escuelas de arte caras y contactos con artistas reconocidos para que trabajara como aprendiz. Uno de ellos fue el célebre Auguste Rodin (1840-1917), quien, en tanto padre de la escultura moderna, había transformado la disciplina desde el clasicismo de las antiguas generaciones a obras que reflejaban una naturaleza más impresionista. Sin embargo, Brancusi se sentía frustrado: consideraba que la escultura todavía era demasiado literal y podía mejorarse tanto en términos estéticos como productivos.

Siempre surgían comentarios maliciosos cuando la gente se enteraba de que Rodin no hacía realmente todo el trabajo. Él hacía un modelo con lo que quería y luego se lo entregaba a unos artesanos de taller para que lo fundieran. Se suscitaban discusiones sobre la autenticidad y la integridad artística, a pesar del hecho de que artistas tan venerados como Leonardo o Rubens habían empleado métodos semejantes, lo que se olvidó convenientemente en el momento en que un arte moralizante fruncía el ceño contra Rodin.

La posición general de Brancusi fue clara: lo que importa es el resultado final, no el proceso de producción. No obstante, su forma personal de hacer las cosas consistía en ocuparse de todo. A diferencia de Rodin, él sí tomó las riendas completas de su trabajo y frecuentemente eliminaba el proceso de generación de un modelo para tallar directamente sobre el material que hubiera elegido —piedra o madera— para producir una escultura. Hacer eso era novedoso entonces, igual que volver a materiales «*poco nobles*» en lugar de usar los métodos más tradicionales de labranza del mármol o de fundición del bronce.

Uno de los mayores logros de la famosa escultura de Rodin *El beso* (1901-1904) (ver Fig. 7) es la doble ilusión que genera: un bloque único de mármol que se convierte en un punto en los cuerpos esbeltos de dos jóvenes amantes, mientras que

sigue siendo la áspera roca sobre la que se besan. Cuando Brancusi completó su obra *El beso* (1907-1908) (ver Fig. 8), siguió la misma pauta, pero de un modo que era mucho más moderno y a la vez mucho más arcaico. Talló en un trozo de piedra de unos treinta centímetros la forma de una pareja besándose que parece unirse en un único cuerpo. A diferencia de Rodin, Brancusi ni siquiera intenta disfrazar las características físicas de la piedra; es más, precisamente eligió una piedra basta por su rugosa superficie. A continuación, talló una representación esquemática de una pareja de amantes de pecho para arriba. La composición es maravillosamente sencilla: las dos figuras sellan un beso, abrazados, con los macizos dedos de sus manos enlazados en torno al cuello del contrario, tirando uno del otro con suavidad para estar aún más cerca. Si se encontrara la escultura en un museo de arte tribal africano o en alguno de los yacimientos arqueológicos del Nilo, no pensaríamos que ese no fuera su lugar real.

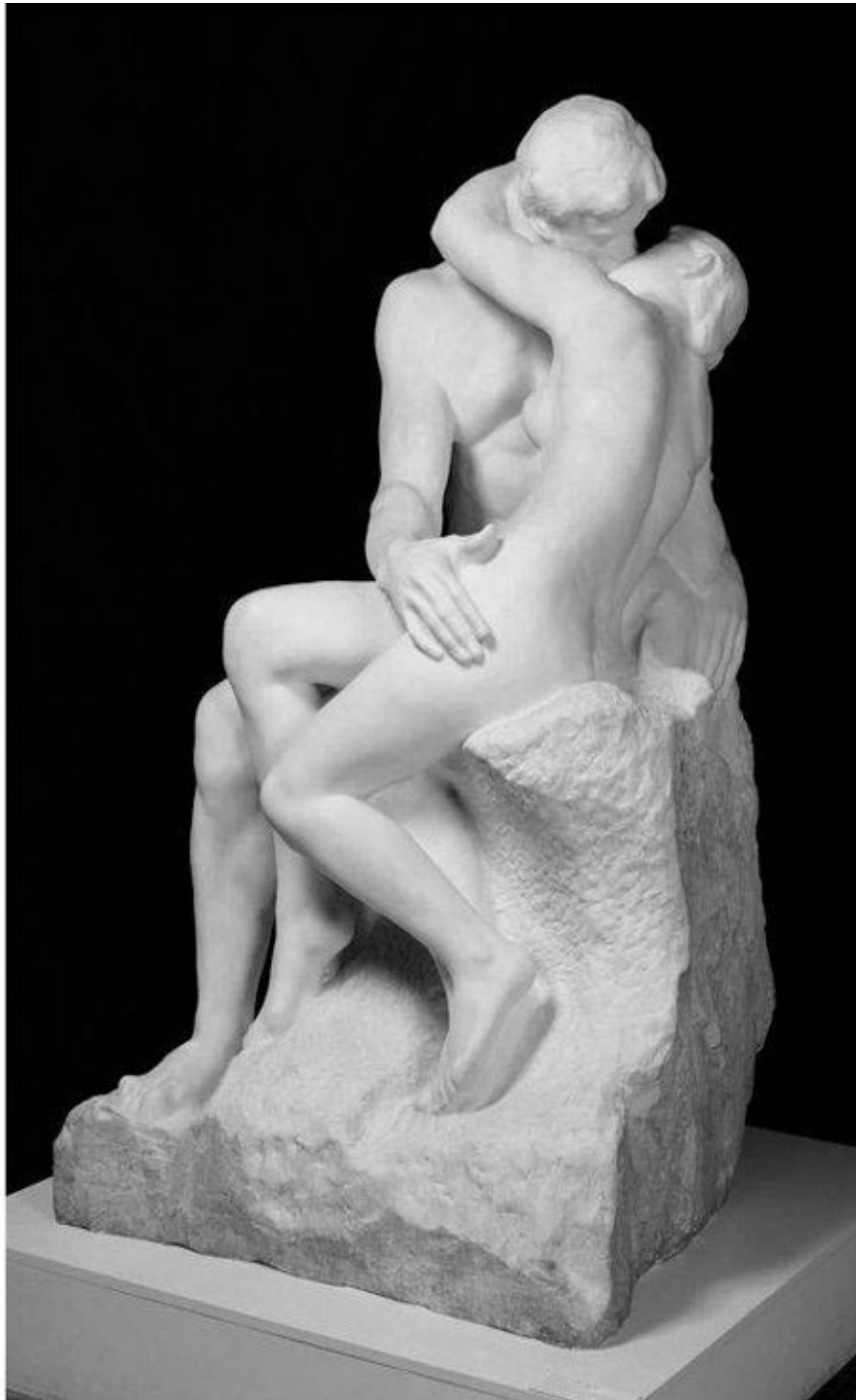


Fig. 7. Auguste Rodin, *El beso*, 1901-1904.

Pues no: era el París de la primera década del siglo xx. Piedra, no mármol; talla directa sin pulido; nada de belleza suave; y para colmo, una pareja ordinaria besándose, no un encuentro romántico entre dos figuras mitológicas. Brancusi desafía la convención sirviéndose de un material basto y retratando a gente corriente. Asimismo hay un manifiesto implícito: hacer escultura con la humildad del artesano, no con la grandeza de un artista. Ello, creía él, dotaría de mayor honestidad la relación entre artista, obra y espectador. Abandonar el trabajo de modelado y tallar directamente en los materiales era, en sus palabras, «*el camino auténtico de la escultura*».



Fig. 8. Constantin Brancusi, *El beso*, 1907-1908.

Brancusi había realizado en piedra y mármol cabezas a tamaño natural que recordaban la estatuaria egipcia de esfinges y faraones, rostros influidos por el arte tribal africano e incluso por las extrañas expresiones de las máscaras mortuorias medievales. *Musa dormida* (1909-1910), que talló en mármol, es un ejemplo de cómo la esencia de estas tres tradiciones se ha unificado en un mismo objeto de perfección. Mediante el puro y frío mármol, Brancusi ha dado delicadamente forma a una cabeza echada que duerme serenamente de lado. Su Musa dormida tiene una piel perfecta, rasgos hermosamente simétricos y unas elegantes cejas que amablemente se curvan alrededor de los párpados cerrados de la figura. Es la suprema belleza dormida.

El artista italiano Amedeo Modigliani (1884-1920) era otro hombre con gusto por lo antiguo y buen ojo para las formas sensuales. Cuando llegó a París en 1906, devoró la obra de Cézanne y Picasso, pero no fue hasta 1909, tras encontrarse con Brancusi y sus esculturas «*primitivas*», cuando abandonó el pincel por el cincel. Pasó los siguientes años dedicado a hacer obras en el estilo de Brancusi, sobre todo tallando cabezas en piedra caliza. Hoy Modigliani es célebre por sus pinturas, decorativas y sexys, de voluptuosos desnudos, cuyas prolongadas formas recuerdan a los carteles de *femmes fatales*. Pero fue en las esculturas de las Cabezas donde encontró un estilo que, si los precios de las subastas sirven de indicio, sigue siendo popular. En 2010, *Cabeza*, esculpida por Modigliani entre 1910 y 1912, fue vendida en Christie's en

Francia por cincuenta y dos millones de dólares, batiendo la cotización más alta alcanzada con anterioridad por una obra de arte en Francia.

No obstante, comparada con la venta en el mismo 2010 de la obra de otro escultor de tintes primitivistas, es mera calderilla. *El Hombre caminando I* (1960) de Alberto Giacometti (1901-1966) (ver Fig. 9) se vendió por la asombrosa cifra de ciento cuatro millones de dólares, el récord de subasta de la época. Sotheby's consideraba que, con suerte, llegaría a veintiocho millones. El precio es una muestra de la poderosa vigencia de las expresivas esculturas de Giacometti. Ese Hombre caminando aparentemente carbonizado y frágil parece consumido por el terror mientras avanza hacia un futuro incierto. La figura, semejante a una vara, de un metro ochenta de alto, esquelética y consumida, realza esa línea vertical que, como señalara Cézanne medio siglo antes, es la que dota de profundidad espacial a la visión del espectador. En este caso, es la que vertebró el drama existencial en el que el Hombre caminando está inmerso sin remisión: un prisionero del mundo moderno, hambriento de esperanza y vestido únicamente con el atuendo de la desesperación.



Fig. 9. Alberto Giacometti, *Hombre caminando 1*, 1960.

Giacometti había llegado a París a comienzos de su carrera. Allí descubrió también las esculturas de Brancusi, que le llevaron a seguir el interés del rumano en el arte no occidental. Quedó prendado por las cucharas rituales de la tribu africana de los dan, que habitan los bosques lluviosos de Costa de Marfil. Estos cucharones de madera negra adoptan formas humanas: el mango se transforma en un largo cuello y una cabeza, y el receptáculo en torso. En 1927, Giacometti realizó su primera obra importante: *Mujer cuchara*. Esta escultura en bronce hace claras referencias a las cucharas de los dan, pero Giacometti ha simplificado aún más la forma y ha añadido una base estrecha.

La curiosidad por lo primitivo y el deseo de simplificar la forma escultórica no se limitó a artistas parisinos. En Inglaterra, a la escultora Barbara Hepworth (1902-1975) siempre le había impresionado profundamente lo prehistórico y lo primitivo. Su gusto por el arte del pasado comenzó cuando su padre la llevaba en coche al colegio a través de la agreste campiña del norte de Inglaterra. La joven Barbara quedó paralizada por las anchas lomas y los sombríos recovecos de las colinas de Yorkshire, que se alzan sobre la carretera y dominan el paisaje. Sin embargo, la pequeña e imaginativa niña no vio en esas colinas empapadas de lluvia una amenaza, sino objetos bellos, como esculturas.

Después de terminar el colegio, asistió a una escuela de arte en Leeds, donde conoció a un compañero llamado Henry Moore (1898-1986). Se hicieron amigos y compartieron una visión artística que renovarían el mundo de la escultura. Los dos artistas sentían ese poder primordial que había en el paisaje del norte de Inglaterra: una afinidad por esas enormes rocas escarpadas que daría forma a sus obras. Viajaron a París, trabaron amistad con Picasso y Brancusi, entre otros, y comenzaron a incorporar a su obra algunas de las ideas que habían encontrado en sus viajes. La síntesis de influencias les llevó a dar un gran paso adelante a comienzos de la década de 1930: la escultura se abrió a otra dimensión cuando introdujeron la idea de hacer un agujero en una obra de arte tridimensional.

En 1931, Hepworth hizo una escultura abstracta de alabastro, que fue destruida durante la II Guerra Mundial, llamada *Forma agujereada*. Era como ver a alguien metido en un saco que hubiera sido atravesado por una bala de cañón. Moore enseguida incorporó la innovación de Hepworth y declaró que 1932 sería «*el año del agujero*».

Mientras que Moore se centró en esculturas figurativas, que mostraban una gran deuda tanto con Picasso como con el arte primitivo, Hepworth siguió el camino de la abstracción. Sus obras lisas y redondeadas se centran en el material de la escultura y en el espacio que la rodea y la atraviesa. Realizó varias obras de madera pintadas en dos colores —como *Pelagos* (1946)— del tamaño de un canto rodado, en las que hizo un agujero y a las que luego añadió una especie de cuerdas de guitarra para crear un efecto de tensión, idea que ya había explorado antes el constructivista ruso Vladimir Tatlin, del que hablaremos en el capítulo 10. *Pelagos* es una obra completamente abstracta, pero su superficie lisa, su ligero hueco y su agradable forma la dotan de una sensación muy tangible de armonía y belleza.

En 1961 Naciones Unidas encargó a Hepworth una escultura que funcionara como emblema de la paz y que quedaría expuesta ante la sede de la ONU en Nueva York. Su respuesta fue una escultura en bronce de seis metros y medio de alto llamada *Forma única* (1961-1964): una composición que recuerda a la vela de un barco y que parte de una escultura en madera de pequeño formato que talló en 1937. En la versión original labró un hoyuelo cóncavo en la parte superior, pero en la obra para la ONU hizo un gran agujero a través del cual pudiera pasar la luz del mundo.



Cuando Barbara Hepworth tenía solo siete años, la directora de su colegio dio a los alumnos una clase sobre el arte de los antiguos egipcios que cambió la vida de aquella muchacha. Años después dijo que «*había sido como una bomba*» y que a partir de ese día el mundo no era más que «*formas, contornos y texturas*». Picasso, Matisse, Rousseau, Brancusi, Modigliani, Giacometti, Moore y otros muchos cayeron bajo el hechizo del arte tribal y del arte arcaico. Les atraían su contundencia y libertad, el poder emocional de las formas simples. Además, anclaba a esos artistas en una narración tan antigua como el ser humano: su arte pertenecía tanto al pasado como al futuro.

## 7 Cubismo

### Otro punto de vista, 1907-1914

Guillaume Apollinaire, el poeta francés nacido en Italia, dramaturgo y paladín de la vanguardia artística, no siempre logró atinar con sus golpes literarios. Su intelecto le hacía muy proclive a las fanfarronadas retóricas: tenía una excesiva inclinación a soltar ocurrencias ingeniosas e interpretativas sobre el arte moderno que en muchas ocasiones confundían más de lo que aclaraban. En una ocasión, sin embargo, su don para el lenguaje le permitió penetrar en la esencia de la obra de un artista de un modo al que pocos podían llegar.

Nadie ha igualado las astutas observaciones de Apollinaire sobre la naturaleza auténtica del cubismo, un movimiento que puede parecer complejo hasta el punto de resultar impenetrable. Refiriéndose a su amigo Pablo Picasso, el cofundador del movimiento, Apollinaire dijo: «*Picasso estudia un objeto del mismo modo que un cirujano disecciona un cadáver*». Esa es la esencia del cubismo: tomar un tema y deconstruirlo través de una intensa observación analítica.

Era un modo de hacer arte tan revolucionario que incluso al avanzado Apollinaire le llevó su tiempo poder apreciarlo. Su primer encuentro con el cubismo se produjo cuando visitó el estudio de Picasso en 1907. El español había invitado al poeta a ver su última obra, para la que había realizado cerca de cien bocetos preparatorios. Casi acabada, era la culminación de la ambición de Picasso por combinar un amplio abanico de influencias artísticas con sus propios intereses y urgencias, como, por ejemplo, reafirmar la preeminencia de la línea abandonada por los impresionistas. Cuando el orgulloso Picasso enseñó a su confiado amigo su nueva obra, *Las señoritas de Aviñón* (ver Ilustración<sup>[13]</sup>), Apollinaire quedó conmocionado y perplejo. El escritor se encontró a sí mismo frente a cinco mujeres desnudas que le miraban desde un lienzo cuadrado de dos metros y medio metros por cada lado, con los cuerpos pintados en una paleta de marrones, azules y rosas, y con una serie de líneas angulares pintadas a cuchillo, de modo que la superficie parecía la de un espejo roto. Apollinaire pensó que la carrera de Picasso estaba llegando a su fin: no podía entenderlo. ¿Por qué tenía necesidad de salir de la elegante y atmosférica figuración que hacía y que resultaba tan del gusto de la crítica y los coleccionistas para ponerse a pintar en un estilo que resultaba tan primitivo como severo?

La respuesta, en cierto modo, tiene que ver con el carácter competitivo de Picasso. Estaba molesto por la amenaza profesional que representaba Matisse para su posición como el mejor y más innovador artista de su época, preocupación latente

que se convirtió en miedo real cuando el pintor fauvista presentó *La alegría de vivir* en 1906. También estaba impresionado por la exposición *Homenaje a Cézanne*, que había tenido lugar a principios de 1907, y que le decidió, además, a continuar la línea de investigación del maestro de Aix en materia de perspectiva y modos de ver.

Todo ello lo logró, con unos resultados asombrosos, en *Las señoritas de Aviñón*, una obra en la que las ideas de Cézanne servían de punto de partida para un nuevo movimiento. No hay apenas sensación de profundidad especial en esta obra de Picasso: las cinco mujeres son bidimensionales y sus cuerpos están reducidos a una serie de triángulos y rombos que podrían haber sido recortados de un trozo de papel de color terracota rosácea. Los detalles son prácticamente inexistentes: un pecho, una nariz, una boca o un brazo son poco más que una o dos líneas angulares (de una manera semejante a la forma en que Cézanne habría representado un campo). No hay intención alguna de imitar la realidad: las cabezas de las dos mujeres de la derecha, en este grupo grotesco y macabro, han sido sustituidas por máscaras africanas; la que está al fondo a la izquierda es una estatua egipcia, mientras que las dos que aparecen de frente son poco más que caricaturas estilizadas. Todos sus rasgos faciales surgen de un compuesto de ángulos diversos: los ojos elípticos no están en línea, las bocas están torcidas.

El cuadro produce una sensación de claustrofobia en el espectador debido al drástico modo en que Picasso escorza el fondo. No se experimenta la ilusión tradicional de que las imágenes se alejan en la distancia; en lugar de eso las mujeres salen agresivamente del lienzo como en una película de 3D. Esta era la intención del artista, dado que estas mujeres son realmente prostitutas que hacen proposiciones, alineadas allí delante para que usted, el cliente, las elija. El *Aviñón* del título hace referencia a una calle de Barcelona conocida por sus prostitutas, no a la hermosa ciudad del sur de Francia. A los pies de las mujeres hay un cuenco con fruta, metáfora de las delicias humanas en oferta.

Picasso dijo que era «*una pintura de exorcismo*». En parte porque *Las señoritas de Aviñón* elimina parte de su bagaje anterior y abre un atrevido rumbo nuevo; pero también aludía al duro mensaje que contiene el cuadro y que tiene que ver con los peligros de la gratificación sexual y del andar con prostitutas. Eran tentaciones por las que algunos de sus amigos habían pagado por partida doble: una vez con su dinero y otra con sus vidas. Es una oscura advertencia sobre los peligros de las enfermedades venéreas, un problema rampante en la bohemia artística del París de fin de siglo, y que afectó tanto a Manet como a Gauguin. En los bocetos preparatorios vemos a siete personajes. Se trata de las cinco mujeres y dos hombres: un cliente vestido de marinero y un estudiante de medicina con una calavera en la mano, símbolo de la muerte. La intención original de Picasso quizá fuera una pintura más moralizante en la que demostrara «*las consecuencias del pecado*», pero se dio cuenta de que, eliminando elementos narrativos de la composición, se incrementaba su potencia visual.

Mientras que Picasso competía con Matisse y hacía evolucionar la obra de Cézanne, además saqueaba la historia del arte del pasado en busca de ideas. Se ha citado una y otra vez su famosa frase: «*Los malos artistas copian, los buenos roban*», que es un modo de abordar el arte que en nuestra época cabría calificar de posmoderno. Por ejemplo, surge una jugosa línea de interpretación si comparamos este cuadro *protocubista* de 1907 con la obra maestra del pintor renacentista griego afincado en España, El Greco, *La apertura del quinto sello* (1608-1614), obra que Picasso había estudiado detenidamente.

*La apertura del quinto sello* está basada en una historia bíblica del *Apocalipsis* (6, 9-11), en la que aquellos que han muerto sirviendo a Dios reciben la salvación como recompensa. El manto azul que lleva san Juan Bautista, al que se puede ver implorando a los cielos con sus brazos levantados, es muy semejante a la cortina del fondo de las *Señoritas*. Al igual que la manera en que Picasso pinta la tela, que parece deberle mucho al Greco y a su uso de la pintura blanca, los trazos fuertemente marcados y las sombras dramáticas que hacen que los pliegues y arrugas parezcan profundos y ricos. Las tres gracias que están desnudas en el centro del cuadro del Greco encuentran una cita literal en el cuadro de Picasso, incluso hasta el punto de retratar a una de las figuras de perfil mirando de frente a las otras dos. El cielo tenso, oscuro y apocalíptico tampoco pasó inadvertido a un artista que intentaba evocar una atmósfera dotada de esa intensidad.

Los historiadores del arte se han pasado cien años rascándose la cabeza a cuenta de las *Señoritas*, buscando paralelismos e identificando las fuentes originales. Sin embargo, Apollinaire, ese día, no podía decir nada a toro pasado: tampoco podía saber que los artistas de vanguardia del siglo XXI iban a citar esa pintura de Picasso de 1907 como una de las obras de arte más importantes que se hayan producido nunca, y menos aún que en un año iba a aparecer el cubismo. El poeta tenía que juzgar lo que tenía delante, que era asombrosa e incomprensiblemente nuevo y distinto. Su reacción negativa no fue la única: también Matisse se mofó de Picasso para, a continuación, mostrarse iracundo y sospechar que el español estaba intentando dinamitar el arte moderno.



Fig. 10. El Greco, *La apertura del quinto sello*, 1608-1614.

Después de escuchar las opiniones desfavorables de sus amigos, Picasso dejó de trabajar en el cuadro, aunque lo consideraba inacabado. Enrolló el lienzo y lo dejó en la parte trasera de su estudio, en donde permaneció durante varios años acumulando polvo. En 1924, un coleccionista lo compró sin verlo y continuó sin exponerse a la vista del público hasta finales de los años treinta, cuando lo adquirió el MoMA. La pobre reacción que causó el cuadro llevó a André Derain a decir: «*Un día nos encontraremos con que Picasso se ha ahorcado detrás de su gran lienzo*». Ni siquiera el pintor Georges Braque, quien, al igual que Picasso, había acudido a la muestra póstuma de Cézanne y se había sentido paralizado y transformado tras verla, lograba

entender lo que el español se traía entre manos; pero, a diferencia de los demás, que llegaron, vieron, se burlaron y se fueron, Braque volvió al poco tiempo para mostrarle a Picasso sus ideas y darle su apoyo.

En algo que se podría describir como una odisea artística comparable a la de «dos montañeros encordados juntos» y que Picasso definió como «un matrimonio», los dos jóvenes artistas formaron una sociedad de intimidad creativa de la que surgió el cubismo. Era una sociedad cuya producción definiría las artes visuales del siglo xx y conduciría a la estética modernista de suelos de tarima de pino y lámparas de flexo. Era una sociedad que comenzó en 1908 y finalizó con la odiosa aparición de la I Guerra Mundial.

Lo extraordinario, además, es que nunca hubieran llegado a tener las fuerzas suficientes para promover un cambio así de no haber sido por la ayuda de un empresario visionario llamado Daniel-Henry Kahnweiler. El hombre de negocios de origen alemán comenzó como corredor de bolsa en Londres, pero se dio cuenta de que su alma aspiraba a cotas más altas que las que aportaba el mundo de las finanzas. Se mudó a París para hacerse un hueco como marchante en el mundo del arte y pronto acabó recalando en el estudio de Picasso; allí fue donde vio las Señoritas. Al contrario que el resto, Kahnweiler consideró que la obra era una maravilla y mostró sus deseos de comprarla en ese mismo momento. Picasso se mostró reticente, pero Kahnweiler instó a Picasso a aceptar el dinero que le ofrecía para que el artista continuara su línea de trabajo y prometió comprarle la obra cuando hubiera alcanzado su cima. Cuando Braque unió sus fuerzas a las de Picasso poco después, Kahnweiler extendió su trato a Braque, aunque en unos términos menos generosos. Con sus preocupaciones económicas solventadas, los dos artistas podían afrontar riesgos sin miedo al rechazo del establishment artístico.

Su punto de partida, al igual que sucede en *Las señoritas de Aviñón*, era Cézanne, cuyas innovaciones habían estudiado ambos artistas. Braque, que había pasado por el fauvismo, pintaba a menudo en *plein air* en L'Estaque, una ciudad pequeña cerca de Marsella que había elegido porque había sido uno de los lugares predilectos de Cézanne. Allí produjo obras que reutilizaban las técnicas de este y su paleta de verdes y marrones, pero los cuadros de Braque eran muy diferentes. Por ejemplo, Casas en L'Estaque (1908) es una obra muy representativa de las de aquel periodo. Braque pinta una colina dominada por casas entre las que aparecen dispersos árboles y arbustos. Lo hace como si le quitara el enfoque a una cámara: haciendo un *zoom* hacia una parte concreta, intensificando la vista general y eliminando la profundidad de campo. Algunos elementos que uno esperaría encontrarse en un paisaje, como el cielo o el horizonte, han sido eliminados a fin de acomodarse al concepto de «*estampado integral*» que interesa al artista.

Ese era también el objetivo de Cézanne, pero, mientras que este lleva los elementos del fondo más al fondo aún, Braque lleva todo a primer plano: todo es traído hacia delante, como los pasajeros de un coche se abalanzan hacia el parabrisas

cuando el conductor da un frenazo. Las casas de la colina se encaraman unas encima de otras, pero no tienen ventanas ni puertas, ni jardines ni chimeneas. Se ha sacrificado el detalle para concentrarse más en la composición y en cómo las diferentes partes se relacionan entre sí. Como en la obra de Cézanne, aunque de forma más extrema, el paisaje se ha convertido en formas geométricas: una propiedad de lujo se ha convertido en una serie de cubos de color marrón claro, con pequeños trozos de marrón más oscuro para sugerir sombra y profundidad. Las matas ocasionales de verde o los árboles dan un descanso a la monotonía de los cubos que se solapan unos a otros.

Cuando Braque presentó algunos de sus cuadros de L'Estaque en el Salón de Otoño de 1908, el comité de selección primero los rechazó y luego se burló de ellos. Matisse, que era uno de los miembros del jurado, dijo con desdén que «Braque había presentado un cuadro hecho de cubitos». El comentario se lo hizo nada más y nada menos que a Louis Vauxcelles, el hombre que había acuñado el término *fauve* para describir las primeras obras de Matisse. Como suele suceder en estos casos, ahí surgió el nombre: había nacido el cubismo.

Bueno: al menos había nombre, porque, en realidad, el movimiento no había empezado aún, lo que es una lástima, porque el término complica más la comprensión de un movimiento ya de por sí complicado. «*Cubismo*» podría describir razonablemente algunas de las obras que Braque pintó en L'Estaque bajo el influjo de Cézanne, pero no vale para reflejar la naturaleza de las obras pioneras que él y Picasso elaboraron desde aquel otoño en adelante. El término es un error: no hay cubos, casi lo contrario.

El cubismo consiste en el reconocimiento de la naturaleza bidimensional del lienzo y categóricamente NO en el intento de recrear una tridimensionalidad, como la de un cubo, por ejemplo. Para pintar un cubo hace falta que el artista mire el objeto desde un único punto de vista, mientras que Braque y Picasso miraban su objeto desde todos los puntos de vista posibles.

Imaginemos una caja de cartón. Braque y Picasso, metafóricamente, la desmontaban y la dejaban completamente abierta en una superficie plana, mostrándonos todos los planos a la vez; pero también querían reflejar algo de la tridimensionalidad de la caja en sus lienzos, lo que una superficie plana no conseguiría, de modo que lo que hacían era darse imaginariamente una vuelta alrededor de la caja y escoger las vistas que consideraban que describían el objeto que tenían ante sí de una manera más clara. A continuación, lo pintaban y reconstruían esas «*vistas*» o «*piezas*» en el lienzo mediante una serie de planos entrelazados. El resultado era una aproximación tosca a la forma tridimensional de la caja, de modo que esta seguía siendo discernible como cubo, pero dispuesta en dos dimensiones. Así, creían, sus composiciones generarían en el espectador una sensación más fuerte de reconocimiento sobre la naturaleza auténtica de la caja, o de lo que sirviera de tema. Se trataba de poner en marcha nuestros cerebros y hacernos

prestar atención a lo cotidiano y a aquello a lo que no prestamos atención.

Se trataba también de ofrecer una representación más exacta de cómo observamos en realidad un objeto. Ese concepto se puede ver claramente en *Violín y paleta* (1909) de Georges Braque. Este pintó el cuadro durante el primer año de sociedad con Picasso, durante la fase inicial del cubismo, que recibe el nombre de «*cubismo analítico*» (1908-1911), así llamado por su análisis obsesivo del tema pintado y del espacio que ocupa.



Fig. 11. Georges Braque, *Violín y paleta*, 1909.

Desde un punto de vista compositivo, *Violín y paleta* es una pintura bastante sencilla. Un violín domina las dos terceras partes del lienzo, posado debajo de unas partituras.



Sobre este hay una paleta de pintor que cuelga de un clavo de la pared, al lado de la cual hay una cortina verde. Braque continúa con la paleta de Cézanne: marrones claros y verdes. Pero esta vez no lo hace como homenaje, sino por necesidad. Se había dado cuenta, como también Picasso, de que solo mediante una paleta sobria se podían fundir los diferentes puntos de vista en un solo cuadro: con una gran variedad de colores brillantes el artista no podría unificar la superficie y parecería un caos indescifrable. A cambio, ambos desarrollaron una técnica en la que una línea recta marcaba un cambio de perspectiva, mientras que una variación subtonal hacia el oscuro mostraría al espectador que allí había una transición. El beneficio de esta manera de pintar procedía de que el cuadro quedaba equilibrado y coherente.

En el cubismo, este detalle es fundamental. Por vez primera, se estaba haciendo un arte en el que el lienzo ya no tenía la intención de convertirse en ventana de nada, ni en un instrumento de ilusión, sino que era un objeto por sí mismo. Picasso lo llamaba «*pintura pura*», en la idea de que el espectador tenía que juzgar el cuadro por la calidad del conjunto (color, línea y forma) y no por la calidad de un engaño visual. Lo más importante ahora era cómo el ojo disfrutaba del placer de lo rítmico y lo lírico mientras iba recorriendo las diferentes formas angulares que aparecían ante él en el lienzo.

De esto hay buenos ejemplos en *Violín y paleta*. Braque ha deconstruido el violín en varias partes y luego las ha ensamblado en una forma correcta pero suelta, con cada elemento visto desde una perspectiva distinta. Se puede ver el violín desde dos lados diferentes, desde arriba e incluso desde abajo, y todo ello a la vez. No es la representación típica que puede hacer una cámara, ni la imitación del arte anterior, sino un nuevo modo de ver y pintar un instrumento musical. Braque ha infundido vida a un objeto inerte. En mi caso, siento como si estuviera saliendo música de esos contornos cambiantes y de esas cuerdas que parecen flechas. Las páginas de la partitura añaden una sensación de actuación musical, bailando en el atril, siguiendo el hombro rectangular del violín.

Hasta aquí, muy claro, pero Braque hace una cosa que se sale del modo en que se ha enfrentado al resto del cuadro. El clavo de la pared del que cuelga la paleta está pintado de modo naturalista, siguiendo las leyes de la perspectiva. El muro oscuro, que se funde con las partituras como parte del lienzo bidimensional, se convierte ahora en parte de un truco de tridimensionalidad tradicional. ¿Por qué? ¿Qué ha pasado? ¿Ha perdido Braque la confianza? ¿Es una broma?

No, el bromista era Picasso, no Braque. El artista francés solo intentaba solucionar un problema. Estaba preocupado porque su pintura se convirtiera en una unidad herméticamente sellada, sin vínculo alguno con la realidad y que existiera solo en su propia lógica. Braque consideró que añadiendo un elemento del «*mundo real*» podría anclar la imagen en nuestra mente pulsando nuestra memoria visual y animarnos a mirarla con más atención: es lo que en los supermercados se llama un artículo de gancho. Un modo de que el cuadro nos atraiga. La presencia del clavo no

es un indicio de derrota o el reconocimiento de que la vieja función del lienzo como ventana al mundo era mejor. De eso nada: Braque sencillamente se está sirviendo de una técnica clásica para acentuar la radical novedad de su método. Al igual que, cuando se ponen juntos los colores opuestos en el espectro cromático, estos consiguen potenciar sus cualidades por contraste, Braque estaba potenciando la nueva manera de ver que suponía el cubismo mediante la introducción de la perspectiva tradicional.

Era una nueva manera de ver el mundo que obedecía a, y reflejaba, progresos recientes e innovadores en materia de ciencia y tecnología. En 1905, el precoz científico nacido en Alemania pero residente en Suiza Albert Einstein formuló su teoría de la relatividad. Tanto Braque como Picasso estaban al tanto de esta obra tan revolucionaria, así como de las conclusiones de Einstein acerca de la naturaleza del tiempo y el espacio. Como buena parte de sus amigos, los artistas disfrutaban de largas conversaciones sobre el concepto de la cuarta dimensión y discutían animadamente sobre las consecuencias que entrañaban otros descubrimientos científicos. No es casual que se supiera por entonces que el átomo no era el punto final de la narración del conocimiento científico, sino que en realidad era el final del prólogo. Fue una información que desconcertó y que hizo que lo que se consideraba un mundo cierto y cerrado se convirtiera en una incógnita turbadoramente desconocida. La idea cubista de quebrar la materia en una serie de fragmentos interrelacionados parecía un paso bastante lógico, al igual que el advenimiento de la tecnología de rayos X animaba a mirar más allá de la superficie para representar lo que no hay posibilidad alguna de ver, pero cuya existencia se conoce.

Fuera del laboratorio científico, estaba la emoción que suministraban las recientes perspectivas aéreas de los hermanos Wright, que se sumó a la ebullición de las nuevas ideas que se difundían por los cafés de París (Picasso llamaba a Braque «*Wilbourg*» por Wilbur Wright); y ese brebaje ya embriagador se volvió aún más intoxicante cuando llegaron noticias acerca de la controvertida labor psicoanalítica de un tal Sigmund Freud sobre el inconsciente. Nunca ha habido, ni antes ni después, una época que haya cuestionado tantas supuestas verdades sobre las que estaba asentada la civilización o que haya descubierto que en realidad muchas de ellas no eran más que falacias.

No puede resultar sorprendente que esta atmósfera de ideas condujera a dos artistas tan ambiciosos, con tanto talento y capacidad de innovación, a llevar a cabo un acercamiento al arte más conceptual, dado que su obra no se basaba en la representación fidedigna, sino en la preconcepción. Braque y Picasso intentaban desarrollar una nueva fórmula para el arte que no se basaba en tener en cuenta lo que veían, sino lo que sabían de ello, en su conocimiento *a priori*. Apollinaire dijo que «*estaban pintando nuevas estructuras a partir de elementos que no estaban tomados de la vista, sino de la realidad de la intuición*». Ambos intentaban llegar a un modo de representación de cómo son realmente las cosas en el mundo y cómo existen en él.

Cada elemento individual en una pintura cubista existe en su propio espacio y tiempo, según la observa el artista en un momento concreto en un espacio diferente, y así se relaciona. Y es parte de todos los demás fragmentos que se encuentran dentro del marco del cuadro.

Aunque esto condujo a montajes realmente complicados, era un modo de hacer arte impresionantemente moderno que empezaba a salir de la privacidad del estudio para impregnar a una comunidad artística mayor. Un grupo de artistas experimentales residentes en París, al que pertenecían Fernand Léger, Albert Gleizes, Jean Metzinger y Juan Gris, se sumó al cubismo de Braque y Picasso y, desde 1910, comenzó a trabajar en esa dirección. Fueron estos artistas, no los fundadores del cubismo, los que hicieron la presentación pública del movimiento en el Salón de los Independientes de 1911, que, desde entonces, pasó a llamarse *Salón de los Cubistas*. La exposición no incluía obras de Braque ni de Picasso, pues ambos habían decidido no participar.

Su relación más estrecha con la exposición se debió a la obra de Juan Gris. Como Picasso, Gris era un español que había hecho de París su lugar de residencia. Se unió a la troupe del Bateau-Lavoir y comenzó a desarrollar su propia interpretación del cubismo, mucho más estilizada y más suave. Obras como *Bodegón con flores* (1912) tienen una especie de aura metálica, como si estuvieran construidas con piezas de acero. Gris se sirve de la técnica cubista de dividir los objetos y el espacio para, a continuación, juntarlos de nuevo sin diferenciarlos apenas. En el caso de esta pintura el «*estampado integral*» es tan dominante que solo se reconocen (y no del todo) el mástil y el cuerpo de la guitarra. El resto del cuadro está compuesto por una serie de formas geométricas irreconocibles: las formas del futuro inminente.

La abstracción total habría de ser el legado inevitable del cubismo. En unos pocos años, los artistas *suprematistas* y *constructivistas*, en Rusia, y *De Stijl*, en Holanda, estarían pintando cuadros y esculpiendo esculturas que consistían en círculos, triángulos, esferas y cuadrados: no había intención alguna de pintar el mundo tal y como era. Sin embargo, eso no era lo que pretendía el cubismo. Picasso dijo una vez que jamás había pintado un cuadro abstracto en toda su vida. En parte, Braque y él pintaban objetos tan cotidianos —pipas, tableros, instrumentos musicales, botellas— para que así los diversos componentes de sus complejas construcciones fueran más fáciles de reconocer. No obstante, según iban avanzando por su senda cubista, se dieron cuenta de que sus pinturas eran en realidad cada vez más «*ilegibles*».

En esta etapa de desarrollo del cubismo, Picasso había dado otro salto innovador que, aunque muy inteligente, no contribuyó nada a la legibilidad de su obra. El español había «hecho un hueco» en la forma; es decir, en lugar de distorsionar y retorcer la imagen para presentar un motivo desde diferentes puntos de vista, Picasso comenzó a eliminar elementos (un pecho, por ejemplo), dejando un hueco (agujero) en el motivo. El pecho reaparecía en cualquier otra parte del cuadro —en un hombro por ejemplo—, lo que hacía que la imagen estuviera aún más descoyuntada que en las

obras cubistas anteriores.

El hecho de que Braque incluyera un clavo pintado de manera naturalista en *Violín y paleta* fue un paso para evitar que el cubismo perdiera todo nexo con la realidad, pero tanto él como Picasso necesitaban hacer algo más para ayudar a que el espectador se orientara sobre la temática de sus cuadros. La solución, pensaron, pasaba por añadir letras y palabras a sus cuadros: un ejemplo pionero de este recurso aparece en *Ma Jolie* (1911-1912) de Picasso (ver Fig. 12).

*Ma Jolie* es un retrato de la amante de Picasso Marcelle Humbert. La forma de su cabeza y su torso apenas se intuyen en el entramado de formas que dominan la parte central del lienzo. A la derecha, cerca de la parte inferior del cuadro, se ven las seis cuerdas de la guitarra que ella toca suavemente. Además, cerca de la base del lienzo, hay varios elementos que resultan más fácilmente discernibles. Las palabras «*MA JOLIE*» (preciosa mía) aparecen en mayúsculas. Era el nombre con el que Picasso llamaba a Marcelle, y lo había tomado del estribillo de una célebre canción de *music-hall*. Picasso alude a esta connotación musical añadiendo una clave de sol a la derecha de la «e» de «*Jolie*».

El hecho de introducir texto fue muy osado: el arte siempre había operado con imágenes, no con letras. Tomar prestados elementos de una forma de comunicación para reforzar otra era una iniciativa audaz y atrevida. Se trataba de una cita literal de la vida cotidiana que ayudaba a hacer más fáciles de descifrar sus cuadros. Sin embargo, las letras no eran una panacea. Braque y Picasso se habían encontrado con otros problemas en su desarrollo del cubismo. El más complejo era cómo representar objetos tridimensionales en un lienzo bidimensional. A ambos artistas les preocupaba que sus cuadros se hicieran tan planos que el espectador fuera incapaz de diferenciar entre el medio y la imagen que figuraba en él. Por supuesto que no hay ningún problema con que un trozo de tela decorado con un diseño aparezca como una sola entidad, pero la palabra para definir esto no es «*arte*» sino «*papel de pared*». Pues bien, puede que Braque hubiera sido decorador y pintor en otra época, pero ya no: ahora era un artista con todas las de la ley, como Picasso. Desde luego no eran diseñadores de papel de pared. Pero ¿y si...?

¿Qué pasa si se coge algo de papel de pared y se pega en el lienzo? Pues...

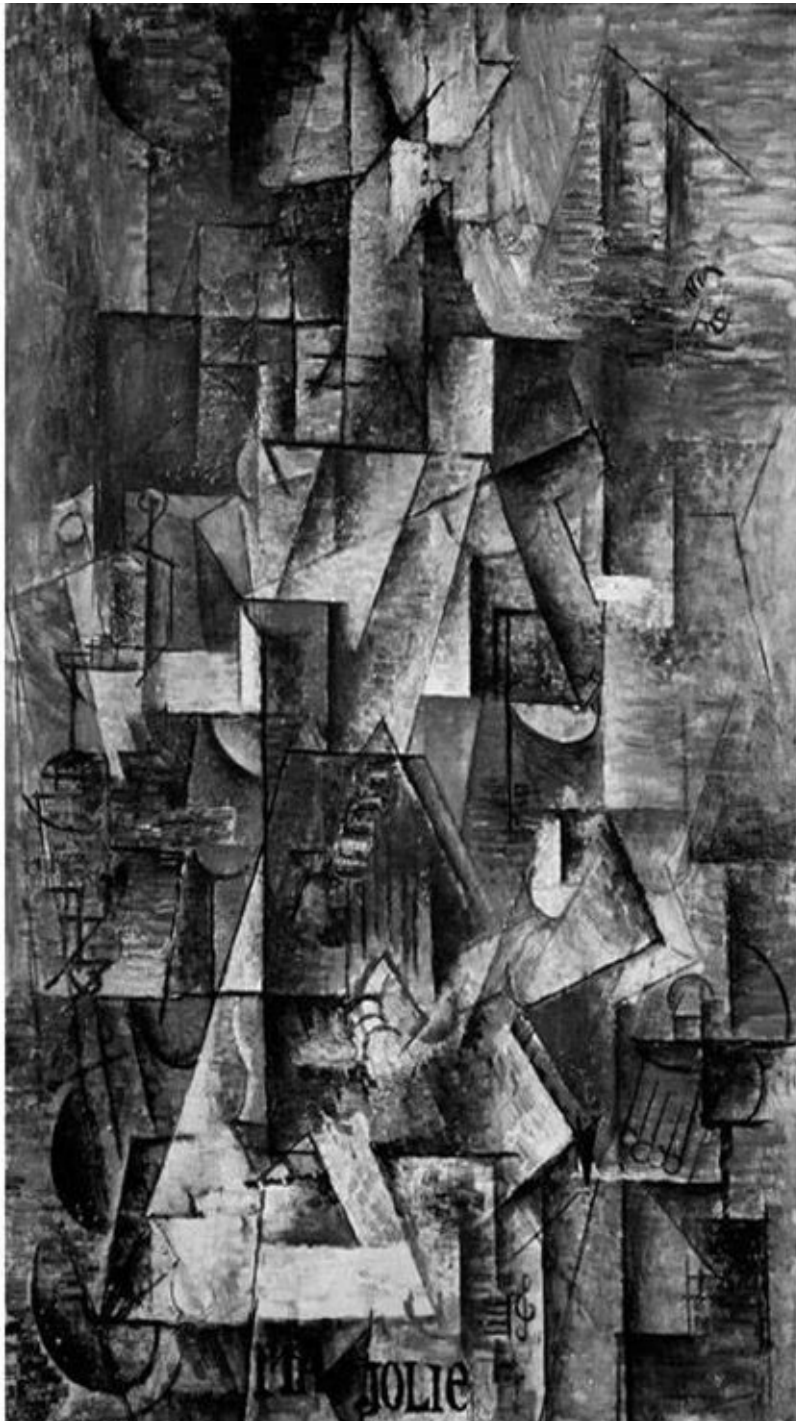


Fig. 12. Pablo Picasso, *Ma Jolie*, 1911-1912.

Braque comenzó a experimentar con las técnicas que había aprendido en su época de decorador de interiores. Empezó a mezclar tierra y yeso para darle a su pintura una textura más densa y, de vez en cuando, cambiaba el pincel por un peine para crear un efecto de trampantojo semejante al de las tablas del suelo. Mientras que él mezclaba y peinaba, Picasso seguía dando vueltas por el estudio en busca de inspiración. A comienzos del verano de 1912 pintó un cuadro llamado *Naturaleza muerta con silla de paja* (1912). La mitad superior del cuadro es cubismo en estado puro. Un collage de trozos de periódico, pipas y un vaso por medio, como si fuera una baraja de cartas arrojada al suelo. La segunda mitad, sin embargo, es muy, muy distinta. Picasso ha

pegado un trozo de hule barato, del que se usa normalmente para forrar cajones o como sustituto del papel de envolver. El estampado del hule muestra la rejilla de una silla de anea. El marco del cuadro es una cuerda trenzada.

La inclusión del hule estampado fue un bombazo. En 1912 la gente estaba acostumbrada a que los artistas representaran la vida cotidiana: los temas del mundo real habían entrado en el arte a base de pincel y pintura. Sin embargo, no estaban acostumbrados a que los artistas se apropiaran de elementos de la vida diaria y los incorporaran a sus obras, un hecho que rescribió por completo el libro de normas reguladoras de la relación entre arte y vida.

La aparición de este hule estampado logró satisfacer el deseo de Picasso: hacer que la obra fuera más inteligible. En seguida se entiende que el lienzo ovalado representa una mesa de un café. La pipa, el vaso y el periódico (señalado por las letras JOU, de journal) son los objetos que uno espera encontrarse encima de una mesa de café. El hule puede remitir tanto a una silla que ha sido puesta debajo de la mesa cuanto a un mantel de mesa, pero la solución de Picasso va mucho más allá de la intención de hacer que las pinturas cubistas sean más legibles. Mediante la inclusión de ese fragmento de hule, ha elevado el estatus de esta tela sin valor al de material artístico. Picasso ha tomado un producto hecho en serie y lo ha convertido en algo único y valioso.

A los pocos meses, Braque dio un paso más allá. En septiembre de ese mismo año pintó *Plato de fruta y vaso* (1912), para el que cortó y pegó en el lienzo papel de pared estampado que imitaba la madera. En la parte superior del cuadro, dibujó con carboncillo un plato de frutas a la manera cubista y un vaso: no hay pintura en esta «pintura». El color lo da el papel pintado, que Braque compró en una tienda de Avignon, en el sur de Francia. Braque había tomado un pedazo de papel de pared cuya impresión imitaba la superficie veteada de una madera. Luego había incorporado esa «falsa» imagen al cuadro que, en su propia naturaleza, ya es una invención, pero, al hacerlo, había cambiado el estatus del papel de pared, que pasaba a ser el único elemento «real» del cuadro. Es complicado, lo sé, pero merece la pena pensar qué significa: es el comienzo del arte conceptual. Marcel Duchamp no fue el primero; tampoco los artistas de performance de la década de 1960. El comienzo fue con Braque y Picasso en el París de 1912.

El papel de pared de Braque y el hule de Picasso podían ser entonces materiales sin valor, pero en lo que se refiere a la historia del arte, se convirtieron en cartuchos de dinamita. Cézanne abrió la puerta al modernismo, pero estos dos jóvenes exploradores rompieron las bisagras de la puerta. No estaban copiando la vida real, se estaban apropiando de ella. El cubismo analítico pasó a ser cubismo sintético, que es el término establecido para la introducción de Braque y Picasso del papier collé, un término que deriva del francés coller que significa «pegar». Estos dos pioneros lo habían logrado de nuevo: habían inventado el collage.

¿Se acuerdan de esos ejercicios que hacíamos en las clases de arte en el colegio?

Esos en los que recortábamos partes de periódicos y revistas y los pegábamos en una cartulina. Parece muy sencillo, incluso obvio, infantil, pero nadie, y quiero subrayar el nadie, había pensado en ello, antes de Braque y Picasso, como una forma de hacer arte. Sí, la gente había cortado cosas y las había pegado en una superficie (por ejemplo, las colecciones de recuerdos en un álbum). Los antiguos incluso decoraron sus cuadros con joyas y Degas envolvió su escultura *Pequeña bailarina* (1880-1881) con una pieza de muselina y seda, pero la idea de que un elemento tan mundano pudiera incorporarse al altar que suponía el caballete de un artista era totalmente nueva.

Y aún quedaba otro truco en la chistera: el papier collé tridimensional. En el lenguaje del arte contemporáneo, estas precarias combinaciones de cuerdas, tableros, cartón y papel pintado se pueden llamar ensamblajes o incluso esculturas, pero en 1912 la palabra ensamblaje no existía y las esculturas eran grandes piezas de modelado o de mármol labrado o de bronce fundido que reposaban sobre peanas.

Cuando el poeta y crítico André Salmon visitó el estudio de Picasso en el otoño de 1912, y se encontró con *Guitarra* (1912) colgado de la pared, se quedó atónito. El artista español había conseguido una imitación tridimensional de una guitarra mediante la unión de trozos de cartón doblado, alambre y cuerdas de guitarra.

—¿Eso qué es? —preguntó Salmon.

—Nada —respondió Picasso—. Es la guitare!

«La» guitarra, no «una» guitarra. Braque y Picasso habían estado elaborando esos modelos tridimensionales para ayudarse en el proceso de trabajo de sus pinturas cubistas. Ahora ese material que valía como objeto de estudio y proceso se había convertido en un elemento autónomo. Eso suponía la ruptura total con la tradición: se podía hacer arte con cualquier cosa.

Durante los dos años siguientes parecían dos músicos de jazz improvisando con toda clase de materiales e intercambiando fraseos entre sí. De sus inventos hechos de técnica mixta, en los que fusionaban materiales innobles con la herencia que aportaba el arte elevado, surgieron enseguida ramificaciones. Marcel Duchamp, antaño cubista parisino, se fue a Estados Unidos y muy pronto comenzó a hacer arte con materiales cotidianos: *Fuente* (1917) es un urinario reconstituido. Los surrealistas veneraron *Las señoritas de Aviñón*, y se atribuye a su líder, André Breton, el título del cuadro. ¿Y qué son las sopas Campbell de Andy Warhol, los perros hechos de globos de Jeff Koons y los tiburones embalsamados de Damien Hirst sino la apropiación de objetos de la vida cotidiana a manos de un artista que pretende presentarlos de nuevo en un contexto artístico innovador?

Todos ellos son ejemplos de una parte del gran e influyente legado del cubismo de Braque y Picasso que se puede encontrar en buena parte del arte y del diseño del siglo xx. La conciencia espacial angulosa y reducida a lo esencial de la estética cubista, a la que Braque y Picasso habían llegado a través del desarrollo de Cézanne, condujo directamente a la estética del modernismo y a su conciencia espacial

angulosa y deconstruida. La arquitectura elegante y austera de Le Corbusier, el *art déco* de la década de 1920 y los diseños de Coco Chanel están en deuda con ambos artistas. También la prosa fragmentada de James Joyce, la poesía de T. S. Eliot y la música de Ígor Stravinski. Si el lector levanta la cabeza de este libro y echa un vistazo a su alrededor, se encontrará con el legado del cubismo justo delante.

El legado del cubismo probablemente se mantendrá para siempre, aunque el movimiento apenas durara una década. La escena artística parisina y el mundo del que habían surgido Braque y Picasso —con toda esa bohemia libertina que se mantenía a base de cafeína y absenta— estaban llegando a su fin. La *Belle Époque* iba a ser suplantada por el mayor espectáculo de horror concebido hasta la fecha por el ser humano: la I Guerra Mundial. Muchos de los protagonistas del cubismo fueron llamados a filas, entre ellos Braque. También el crítico y poeta Guillaume Apollinaire, uno de sus pilares y de sus más ardorosos defensores durante aquellos primeros años de la historia del arte moderno. Apollinaire murió de gripe en 1918: su cuerpo quedó muy debilitado tras las heridas sufridas en combate. Daniel-Henry Kahnweiler, el visionario marchante que suministró el apoyo económico a los artistas, era alemán y, se vio obligado a abandonar París en tanto enemigo del Estado.

La fiesta había terminado. La I Guerra Mundial acabó con el cubismo. Picasso dijo que nunca volvió a ver a su pareja artística. No era verdad: sí se encontraron. Braque sobrevivió a la guerra y regresó a París para continuar su carrera artística y vio con cierta frecuencia a su antiguo compañero, que permaneció en la ciudad durante esos años. Lo que Picasso quería decir era que su aventura artística había terminado: el cubismo había llegado a su fin. Se habían embarcado en una investigación para descubrir un nuevo modo de representación. Por entonces habían alcanzado ya la fama, tanto ellos como sus descubrimientos.

Solo cabe rendirse de admiración ante los logros de este par de jóvenes artistas. El cubismo nunca tuvo un manifiesto, y ni Braque ni Picasso tenían motivaciones políticas, algo que no se puede decir del movimiento artístico que surgió a partir del cubismo. El *futurismo* tenía un programa de acción muy distinto y su legado sería más oscuro...



## 8

# Futurismo

### Adelante a toda máquina, 1909-1919

Los ocho años transcurridos entre 1905 y 1913 vieron aparecer movimientos artísticos que salían de debajo de las piedras, como parientes olvidados en el funeral de un multimillonario; grupos de los que no se había escuchado hablar hasta la fecha que proclamaban ser los nuevos pioneros del arte porque se consideraban los nietos del impresionismo de Monet o de la teoría cromática de Seurat. Venían de Francia (*fauvismo*, *cubismo*, *orfismo*), de Alemania (*El Puente*, *El Jinete Azul*), Rusia (*rayonismo*) e Inglaterra (*vorticismo*). Algunos eran mejores que otros, algunos influyeron en otros, pero todos hicieron una aportación.

La rapidez de su entrada —y de su final— reflejaba la propia Europa de la época: un continente en un fluir constante, en el que el cambio era el nuevo *statu quo*. Había una corriente continua de inventos mecánicos para mejorar la vida de una clase media que gozaba del ocio. Grupos de artistas, poetas, filósofos y novelistas se daban cita para beber e intercambiar ideas en ciudades que vivían un rápido proceso de modernización, enormes áreas metropolitanas rebosantes de vida las veinticuatro horas del día bajo el maravilloso brillo de la luz eléctrica. La enfermedad y la miseria urbana del siglo anterior parecían algo del pasado. El grito que se escuchaba por toda Europa era: abajo lo viejo y arriba lo nuevo.

Al menos era el que salió de la pluma y la boca de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), un provocador poeta y narrador italiano. Había nacido en Egipto de padres italianos y fue educado en Alejandría, donde unos jesuitas de Lyon le dieron una educación francoitaliana. No fue hasta los dieciocho años cuando visitó realmente Francia o Italia y por aquel entonces ya se había fabricado una idea muy romántica de ambos países. Había adquirido, además, un gran gusto por la discusión y un don para las afirmaciones polémicas. Había apurado las palabras experimentales de los escritores de vanguardia que vivían en París como si fueran un buen vino; había alimentado su cabeza con ellas, se había intoxicado con su fuerza. Cuando tenía poco más de veinte años se había establecido en Milán, Italia, y había decidido que a su nuevo país realmente le faltaba ocupar un lugar propio en la gran mesa del arte moderno. Un problema que fácilmente resolvería con un nuevo concepto llamado *futurismo*.

A diferencia de los movimientos anteriores, el *futurismo* fue abiertamente político desde el comienzo. El escandaloso Marinetti quería cambiar el mundo y, en cierta manera, para bien y para mal, lo logró. Era un hombre con bastantes defectos, pero la

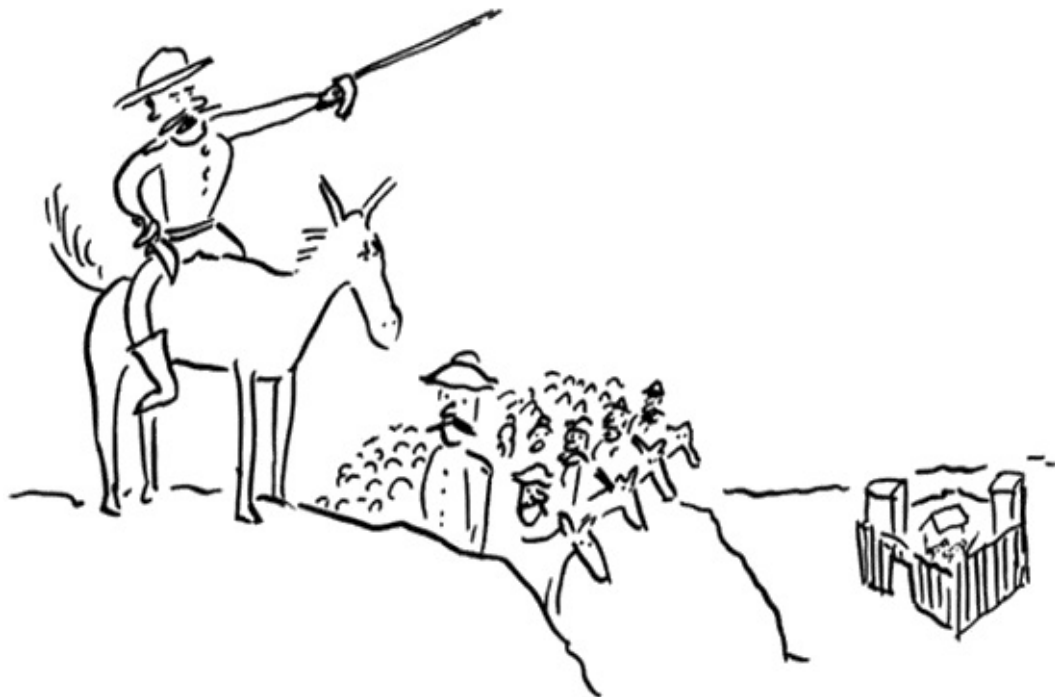
timidez y el aislamiento no estaban entre ellos. Eso quería decir que si Marinetti tenía una visión del mundo, estaba encantado de que se supiera. Además, su descaro era admirable. Ahí estaba él, un poeta y escritor, no muy conocido más allá del movimiento de la vanguardia italiana y el simbolismo, que decidió editar su manifiesto radical en un periódico: en primera página. No fue en una gacetilla local, ni en un pequeño periódico de Italia, en los que ya había soltado sus soflamas futuristas. No, el sábado 20 de febrero de 1909, Marinetti presentó el manifiesto futurista al mundo a través del famoso periódico francés *Le Figaro*. Fue un movimiento meditado, calculado y brillante. Marinetti sabía que la única posibilidad de que sus ideas llegaran a la élite intelectual y artística internacional era meterse en su patio trasero, París, y ponerse a gritarlas. Y además, pegarse con ellos, cosa que hizo con los muchachos más grandes y malotes de la ciudad: Georges Braque, Pablo Picasso, el cubismo en general y su defensor, Guillaume Apollinaire.

Los dueños de *Le Figaro* estaban indudablemente nerviosos antes de la publicación. Para marcar distancias con el incendiario italiano decidieron prologar el manifiesto de Marinetti con una nota editorial: *«¿Es necesario que conste que atribuimos exclusivamente al autor la completa responsabilidad por sus ideas singulares y audaces y su reiterada e injustificada extravagancia ante cosas eminentemente respetables y, por suerte, respetadas por doquier? No obstante, hemos considerado interesante reservar para nuestros lectores la primera publicación de este manifiesto, sea cual sea el juicio que les merezca»*. El texto del manifiesto ocupaba dos columnas y media de la primera página del diario. Consistía en un título, *Le Futurisme*, seguido de un texto explicativo y de los once puntos del manifiesto. Era contundente: se entiende perfectamente por qué los dueños del periódico estaban tan nerviosos.

A modo de presentación, suya y de su banda de colaboradores, Marinetti escribió: *«Es desde Italia desde donde lanzamos al mundo este manifiesto absolutamente violento e incendiario con el que fundamos el futurismo, porque queremos liberar nuestro país del hediondo tumor de sus profesores, arqueólogos, guías turísticos y anticuarios»*. Continuaba hablando sin cesar sobre el rico pasado artístico italiano. La idea era que la creatividad contemporánea italiana estaba aplastada por el peso de sus anteriores edades de oro, en particular por el mundo de la Antigüedad romana y del Renacimiento. Marinetti protestaba como el hermano pequeño frustrado al que el éxito de sus hermanos mayores le hacía sombra. No fue así exactamente como lo expresó: *«Italia lleva demasiado tiempo siendo un mercado de chatarra. Queremos que nuestro país se libere de la infinidad de museos que cubren su suelo como otros tantos cementerios. ¡Museos, cementerios! [...] ¡Son lo mismo! [...] ¡Vamos! ¡Prendamos fuego a las estanterías de libros! ¡Desviemos el curso de las aguas para inundar los museos! [...] Coged los picos, hachas y martillos y demoled sin piedad todas esas ciudades veneradas»*. Todo ello antes del plato principal, el manifiesto en sí.

Punto 2: «Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, la carrera, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo». De acuerdo, se está calentando, pero lo mejor y más escandaloso está aún por llegar. En el punto 4 acelera: «Afirmamos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con grandes tubos parecidos a serpientes de explosivo aliento... un automóvil rugiente que parece que corre a la velocidad de los disparos de una ametralladora es más bello que la Victoria de Samotracia». Y al final, el punto 9, donde su retórica ya estaba fuera de control. Con estas palabras iconoclastas se garantizó la atención que deseaba, pero también sembró las semillas de la parte más espantosa del futuro del futurismo, y del suyo propio en tanto precursor del fascismo: «Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las ideas por las cuales se muere y el desprecio por la feminidad». Caramba.

No obstante, tuvo el efecto deseado. En un solo día, Marinetti pasó de ser una persona de la que se dice «¿Quién es?» a alguien del que se dice «¿Quién se habrá creído que es?». La respuesta por parte de la intelectualidad parisina fue rápida y condenatoria. Un esteta de aires elevados dijo: «Debería haber llamado su manifiesto no futurista, sino vandálico», mientras que otro comentó: «La agitación del señor F. T. Marinetti no hace sino ilustrar una gran falta de reflexión o una enorme hambre de notoriedad».



«Manden a los activistas del arte».

Como estrategia comercial, fue muy ingeniosa, profesional y efectiva; su hábil manipulación de los medios de comunicación y del público habría sido del completo

agrado de los mejores publicistas de Madison Avenue. El crítico francés Roger Allard escribió en 1913: «*Con la ayuda de la prensa, exposiciones astutamente organizadas, lecturas provocativas, peleas, manifiestos, proclamas, octavillas y otras formas de publicidad futurista, se lanza a un pintor o a un grupo de pintores. Desde Boston a Kiev o a Copenhague este alboroto crea una ilusión y el marginal da unas cuantas órdenes*». Fue de Marinetti de quien los dadaístas, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Andy Warhol y Damien Hirst aprendieron cómo utilizar el juego publicitario en beneficio propio.

¿Es el futurismo algo más que un manifiesto? Al fin y al cabo, en el momento de su lanzamiento, Marinetti era un escritor, no un artista plástico, y tampoco lo eran sus seguidores de entonces. Un año después, sin embargo, se había convertido en un movimiento artístico. Marinetti había reclutado a los artistas italianos Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Gino Severini (1883-1966) y Giacomo Balla (1871-1958), que suministraron las pinturas y esculturas que acompañarían sus salvajes soflamas. Se convirtieron en los ilustradores de sus grandilocuentes tesis. La necesidad visual pasaba por retratar el dinamismo de la vida moderna, o al menos la sensación que generaba. Marinetti hablaba de la belleza y del movimiento agresivo de la máquina: los artistas los representaban. Sus cuadros estaban llenos de energía y movimiento, y obtenían inspiración de los pioneros de la fotografía de finales del XIX, como el científico Étienne Jules Marey o Eadweard Muybridge, que produjeron series de imágenes de caballos corriendo al galope. Los futuristas decían que sus cuadros no estaban «*fijados en el momento*», como el mundo estático e interior que Braque y Picasso perseguían con tanta sobriedad, aunque sí copiaron la idea de ver un objeto desde múltiples puntos de vista. El futurismo era, de hecho, cubismo anfetamínico.

Algunas veces funcionaba y otras no. La graciosa pero un tanto ridícula obra de Giacomo Balla, *Dinamismo de perro con correa* (1912) (ver Fig. 13), muestra a un perro y al dueño con muchos pies para sugerir el movimiento: bonito, pero un poco tonto. Mientras que la escultura de Umberto Boccioni *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913) (ver Fig. 14) es una maravilla y encarna a la perfección los impulsos artísticos del movimiento: fundir al ser humano y el entorno nuevo y mecanizado en una energética imagen de velocidad y progreso. Hecha en yeso, representa a un cibernético en parte humano y en parte máquina, andando a zancadas. Carece de cara y de brazos, pero su cuerpo curvilíneo y aerodinámico puede volar y deslizarse por los aires a una velocidad desconocida para los mortales. Es por obras como esta por lo que la palabra «*futurismo*» se convirtió en el adjetivo por defecto para cualquier cosa que exhibiera entusiasmo por los avances tecnológicos venideros.



Fig. 13. Giacomo Balla, *Dinamismo de perro con correa*, 1912.

Las esculturas y pinturas futuristas tienen una profunda deuda con las invenciones técnicas y compositivas del cubismo. Ambas están vinculadas con la idea de fundir espacio y tiempo en una única imagen y adoptan técnicas semejantes para superponer y fracturar planos a fin de conseguirlo. Sin embargo, los cubistas consideraban que el tema de su arte era el arte, mientras que los futuristas querían provocar reacciones emocionales crudas, hacer declaraciones políticas y crear una tensión dinámica entre los diferentes motivos representados en sus obras.

Las semejanzas entre los futuristas y los cubistas se hicieron aún más evidentes en cuanto el «*equipo Marinetti*» visitó París en 1911 y vio las obras de Braque y Picasso en la galería de arte de Kahnweiler, así como las que había expuestas en el Salón de los Cubistas de la exposición de los Independientes, entre las que había obras de Robert Delaunay, Jean Metzinger y Albert Gleizes. Los italianos se aplicaron las lecciones de arte moderno que recibieron e incorporaron las ideas de la vanguardia francesa a sus propias obras. El impacto inmediato que generó ese viaje a París resulta evidente, por ejemplo, en una obra como el tríptico de Boccioni *Estados de la mente* (1911).



Fig. 14. Umberto Boccioni, *Formas únicas de continuidad en el espacio*, 1913.

Boccioni pintó la serie dos veces en 1911: una antes del viaje a París y la segunda, después. En ambas la idea narrativa es la misma, algo que recalcó dándole a cada una de las tres obras de ambas series los mismos títulos: *Los que se van*, *Las despedidas* y *Los que se quedan*. El artista quería reflejar el impacto psicológico que genera en un ser humano el contacto con la máquina, en este caso un tren. Los que se van representa a un grupo de gente a punto de subir a un tren. Boccioni los describe diciendo que estaban atormentados por «*la soledad, la angustia y la confusión*». Las despedidas, como cabe esperar, alude a los pasajeros haciendo señales de adiós desde el tren que parte. Los que se quedan, finalmente, refleja la profunda melancolía que

sienten quienes se quedan.

Las pinturas de antes del viaje a París son bastante posimpresionistas, llenas de un expresionismo deudor de Van Gogh, del simbolismo de Gauguin y de la paleta de Cézanne, así como de las teorías de disociación cromática de Seurat. De hecho, las primeras versiones de la obra de Boccioni se asemejan más al drama de Edvard Munch que al futurismo de espíritu avanzado, a su modo de mirar hacia el futuro, a su amor a la velocidad y a su jovial despreocupación.

En cambio, el tríptico que pintó después del viaje a París cumple con lo que imaginamos como una obra de arte futurista. Estados de la mente tiene esas características formas geométricas angulares y deconstruidas, y Los que se van tiene una clara influencia cubista. El modo de ajustar y cortar los sujetos y objetos representados con secciones que se solapan remite al cubismo de Picasso y Braque, al igual que la paleta eléctrica y la composición escindida.

Ahora bien, la atmósfera es bastante distinta y eminentemente futurista. Los que se van es emotivo de un modo bastante ajeno a la frialdad cubista. Los colores oscuros que emplea Boccioni y los trazos diagonales de pintura azul irradian ansiedad. Las cabezas de los pasajeros son en parte humanas, en parte de robot, y debieron haber sido una fuente de inspiración para el Hombre-máquina de la obra maestra de ciencia ficción *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang. De hecho, todo el cuadro tiene algo de cinematográfico; o quizá de cartel de cine con su mezcla de interior (la gente apenas iluminada por luces cenitales dentro del tren) y de exterior (la ciudad bañada por el sol en el fondo del cuadro), reflejando hechos que suceden en diferentes momentos en una misma imagen. Los futuristas habían acuñado un término para reflejar esta unidad de acciones, para su técnica de compresión temporal: simultaneidad.

La segunda obra de la serie *Estados de la mente 1: Las despedidas* (ver Ilustración<sup>[14]</sup>), emplea unos trucos estilísticos parecidos. Esta vez el héroe del cuadro está claro: la potencia de la máquina de vapor. Boccioni incluye el número del tren en un juego tipográfico que recuerda a Braque y a Picasso. La historia narrada en esta obra es la de la gente que llega y se marcha de la estación de tren. Aparecen abrazos envueltos en vapor de agua, coches y campos y torres de alta tensión enmarcadas por un sol crepuscular. Es el futuro que le espera a la gente congregada en la estación tal y como lo imagina el artista: un futuro regido por la electricidad y máquinas veloces, por tránsitos y trascendencia: un futuro en movimiento.

Los que se quedan no tiene ni la gama cromática ni la energía de las otras dos partes del tríptico. Es casi una imagen monocroma de abatimiento. Figuras que parecen fantasmas, de un azul verdoso, se alejan penosamente de la estación, parcialmente oscurecida por una cortina semitransparente hecha a base de líneas verticales que sugieren una lluvia fría y densa. Regresan a un pasado miserable, sin sus seres queridos, que han cogido el tren hacia el futuro. Las desdichadas figuras, inspiradas en el cubismo, presentan una inclinación de cuarenta y cinco grados, como

si fueran a derrumbarse bajo el peso de una existencia pasada de moda.

El tríptico *Estados de la mente* es la quintaesencia de la pintura futurista y fue una de las obras más importantes en la primera exposición futurista celebrada en París en 1912, en la galería Bernheim-Jeune. Parece extraño que Boccioni eligiera presentar un tríptico, habida cuenta de que el formato remitía a los altares renacentistas y que los futuristas tenían la voluntad de destruir cualquier vínculo con el pasado. Sin embargo, fueron las referencias contemporáneas las que más ofendieron a los críticos franceses. Uno de ellos dijo: «Las larvas de Boccioni son una torpe imitación de Braque y Picasso».

En realidad, los artistas de ambos movimientos, cubismo y futurismo, continuaron analizándose e influyéndose mutuamente. El cubista francés Robert Delaunay (1885-1941) fue uno de los que más atención prestó a los desvelos de sus colegas italianos. Su obra *El equipo de Cardiff* (1912-1913) recoge muchas características de ambos ismos.

El cuadro muestra a dos equipos deportivos jugando al rugby en París. Uno de los jugadores salta para recoger la pelota que está sobre su cabeza y el cuello del personaje se estira hacia el cielo. El partido está encuadrado por otros aspectos del ocio moderno: una noria, un biplano y la atracción turística más importante de la ciudad: la Torre Eiffel. El simbolismo visual es evidente: se trata del momento de mirar hacia delante, de alcanzar el cielo, es el futuro. Aparecen diversas acciones en diferentes momentos y lugares, todas fusionadas entre sí, otro ejemplo de la técnica futurista de la simultaneidad. El montaje de las imágenes remite además al collage cubista tanto como a los carteles publicitarios que surgirán poco después. Sin embargo, la manera en que Delaunay pinta la escena se aparta tanto de la estética cubista como de la futurista. No hay ni rastro de la energía fracturada y del dinamismo de las obras futuristas y resulta demasiado colorida para encajar con los cánones de Braque y Picasso.

Esto dio pie a Apollinaire para distanciar a sus amigos franceses del movimiento de Marinetti, que a él no le interesaba. Afirmaba que el futurismo era «un frenesí grotesco, el frenesí de la ignorancia» y que era «una bobada». Aun así, estaba calando hondo, incluso entre sus amigos. De este modo, sin querer perder de vista al hombre de Milán, Apollinaire dio nombre a este híbrido, una especie de cubo-futurismo. Juzgó que *El equipo de Cardiff* de Delaunay era el comienzo de (aún) otro nuevo movimiento artístico, al que bautizó como orfismo, por Orfeo, el personaje mitológico que encantaba a los dioses con una música que conectaba con el alma.

Sin embargo, era ya demasiado tarde para que los franceses pudieran contener o apropiarse del futurismo, de Marinetti y de su incansable promoción pública del movimiento. La exposición futurista de París viajó por toda Europa: Londres, Berlín, Bruselas, Ámsterdam y más allá. En cada etapa del viaje, allí estaba Marinetti, actuando, postulando y persuadiendo al público. Desde San Petersburgo a San Francisco, Marinetti daba la mano a todo el mundo y atronaba los oídos de la



conurrencia antes de mostrar unas pinturas que cautivaban por su visión mecánica y cada vez más enloquecida. El mundo entero lo escuchó. Los futuristas habían roto con la noción de París como epicentro del arte moderno. Desde 1912 en adelante, los nuevos capítulos de la historia del arte se escribirán en diferentes ciudades a lo largo y ancho del mundo: todos ellos tendrán en común haber surgido como respuesta al cubo-futurismo.

En Gran Bretaña, el artista y escritor Wyndham Lewis (1882-1957) era el líder de un grupo con base en Londres que incluía pintores y escultores reunidos en un nuevo movimiento artístico surgido del cubo-futurismo y que recibió el nombre de vorticismo. A los vorticistas los había bautizado con ese nombre un poeta norteamericano expatriado, Ezra Pound, que había anunciado que «*el vórtice es el punto de máxima energía*». La llegada de la I Guerra Mundial terminó con el movimiento antes de que pudiera arraigar plenamente. Aun así, hay algunas obras memorables: quizá la mejor de todas sea el *Martillo neumático* (1913-1915) de Jacob Epstein.

Epstein (1880-1959) nació y estudió en Estados Unidos, pero llegó a Gran Bretaña en 1905 y permaneció allí hasta su muerte. Visitó a Picasso en París y constató que el español era «*un artista importante, un virtuoso, además de un hombre de un gusto y una sensibilidad exquisitos*». Poco después, Epstein hizo *Martillo neumático*, una escultura que aún ahora resulta absolutamente futurista: no hay que olvidar que la obra data de 1913. Una especie de máquina medio hombre y medio reptil de dos metros de alto está encima de un auténtico martillo neumático. El martillo descansa sobre un trípode y la amenazante criatura está apoyada sobre dos de sus patas, con el martillo neumático negro colocado entre las piernas como un gran falo preparado para introducir su punta de acero en la Madre Tierra. La cabeza del monstruo se alza como una mantis religiosa, con los ojos tapados por una reducida visera, retando a todo aquel que se acerca a pelear. Es una celebración de la erótica de la máquina, una máquina soñada por Marinetti.

Epstein afirmó que la había hecho «en los días experimentales antes de la guerra, en 1913 [...] llevado por mi pasión por la maquinaria [...] Aquí está la siniestra figura armada de hoy y del mañana». Muy pronto su monstruo de Frankenstein resultaría morbosamente profético, en cuanto el baño de sangre atroz de la I Guerra Mundial se topó con las terribles consecuencias de la unión entre el hombre y la máquina. Epstein perdió interés en la obra y la desmontó, rehaciendo solo una parte de la pieza en forma de una escultura de bronce que representa a un monstruo mitad hombre y mitad máquina horriblemente amputado, cortado por el torso, y sin la mitad del brazo izquierdo. La cara con la visera, antaño la de un guerrero invencible, ahora muestra el aspecto abatido de un ser en un estado de permanente desconcierto.

Puede que el arte de Epstein cambiara de rumbo, pero el futurismo de Marinetti continuó su trayectoria de proclamas, estímulos y luchas. El showman italiano nunca se avergonzaba de que sus performances acabaran a puñetazos. Consideraba que un

altercado decente proporcionaría a su movimiento artístico el oxígeno que tanto necesitaba para sobrevivir: la publicidad. Cuando la I Guerra Mundial llegó y pasó, los espectáculos de Marinetti, con todas sus intimidaciones y su retórica provocadora y demagógica, comenzaron a resultar un tanto proféticos. El paisaje político estaba cambiando. Los pueblos descontentos de toda Europa recibían con alegría los cánticos futuristas de «*Abajo lo viejo, arriba lo nuevo*». El comunismo estaba en ciernes. El fascismo también.

En una maniobra que iba en sentido contrario a la percepción habitual de la mayoría de la gente, según la cual el arte es un juego dominado por liberales de izquierdas, Filippo Marinetti aportó sus dotes literarias para la redacción del manifiesto del fascismo italiano en 1919, apenas diez años después de la publicación del *Manifiesto futurista*. Mussolini y él se hicieron amigos e incluso se presentó al Parlamento en 1919, sin éxito, por la lista fascista. Cabe decir que la visión del fascismo que tenía Marinetti era bastante diferente del ente venenoso en que este se convirtió después. Esas diferencias se hicieron evidentes enseguida y el resultado fue que Marinetti se salió por la tangente, aunque permaneció fiel a Mussolini y lo defendió con ardor en público.

Afirmar que el futurismo engendró el fascismo sería una exageración, pero también sería pasar por alto una verdad incómoda el hacer caso omiso de esas épocas en las que el arte ha influido sobre la política de un modo tan sorprendente y calamitoso. El futurismo quedará por siempre inextricablemente vinculado al fascismo.

## Kandinsky / Orfismo / El jinete azul

### El sonido de la música, 1910 –1914

Por arte abstracto se entiende todas aquellas pinturas y esculturas que no imitan, o ni siquiera pretenden representar, ningún motivo físico real, como una casa o un perro. Hacerlo sería un error a ojos de un artista abstracto, cuya intención es producir una obra de arte que sea una hazaña de la imaginación, en la que no quepa reconocer nada del mundo que conocemos. A veces se le denomina también «*arte no figurativo*».

¿Recuerdan esos garabatos que parecen fruto del azar y que le llevan a uno a pensar «*Mi hijo de cinco años lo hace mejor*»? Puede ser el caso, pero en realidad no es así. Es un asunto sorprendentemente complicado determinar exactamente qué es lo que hace que esas líneas sean diferentes de las que podemos dibujar ustedes y yo, pero lo cierto es que sí hay una diferencia. Hay algo en su fluidez, en su composición o en su forma que nos lleva a acudir en masa a las galerías de arte moderno a ver las pinturas abstractas de gente como Mark Rothko o Wassily Kandinsky. De algún modo han conseguido que sus formas y pinceladas se conviertan en obras que tienen una conexión intensa con nosotros, sin que sepamos cómo o por qué sucede tal cosa. La verdad es que el arte abstracto es un misterio que desbarata nuestro cerebro, suponiendo que consideremos que las pinturas y esculturas tienen que contar una historia. Es una idea compleja que a menudo se expresa de forma muy sencilla. Es lo que voy a intentar contar en los próximos capítulos.

Se podría argumentar que Manet inauguró la abstracción a mediados del siglo XIX, cuando eliminó los detalles pictóricos en obras como el *Bebedor de absenta* (1858-1859). Cada una de las generaciones siguientes eliminó una cantidad de información visual aún mayor en un intento de captar la luz atmosférica (*impresionismo*), acentuar las cualidades emocionales del color (*fauvismo*) o mirar un objeto desde una multiplicidad de puntos de vista (*cubismo*).



FRANCESCO, CON CUARENTA AÑOS DE EDAD,  
SE DA CUENTA DE REPENTE DE QUE HA  
MALGASTADO LA MITAD DE SU VIDA PINTANDO  
SUS INCONFUNDIBLES CUADROS CON ASTERISCOS

Si echamos la vista atrás, parece inevitable que este proceso de eliminación condujera eventualmente a la eliminación de todo detalle y al advenimiento del arte abstracto. Manet y sus sucesores habían definido su papel de artistas en la era de la fotografía en tanto observadores sociales, filósofos y «*videntes*», que desvelaban las verdades ocultas de la vida. La cámara fotográfica los había liberado de la tarea de tener que generar semejanza, lo que les permitía explorar nuevas formas de representación que podían hacer surgir en el espectador percepciones y sensaciones no explotadas con anterioridad.

Ese fue el papel que desempeñaron los pintores y escultores pioneros que vivían en Europa y al que se dedicaron con entusiasmo y sin descanso. Su nueva libertad y el derecho a vagar por el mundo que se atribuyeron los condujeron a estilizar sus motivos, a distorsionar las formas y a cortar los cuerpos y resolverlos como formas geométricas, todo ello en nombre del progreso artístico. En 1910, cuarenta años después del comienzo de esta revolución que había redefinido la función del arte y del artista, se consumó la última ruptura con la tradición.

František Kupka (1871-1957) era uno de los cubo-futuristas residentes en París a los que Apollinaire había bautizado como orfistas. En 1910 comenzó a pintar lienzos que estaban más allá de cualquier posibilidad de comprensión a primera vista:

pinturas llenas de color que no daban pista alguna sobre el tema que trataban. Para todo el mundo, excepto para el artista y su círculo más cercano, no eran más que formas indefinibles. *El Primer paso* (ca. 1910) de Kupka es uno de los ejemplos más tempranos de esta incursión experimental en la abstracción. La pintura consiste en una serie de círculos y discos pintados sobre un fondo negro. El círculo más dominante está centrado en la parte superior de la tela: es grande, blanco y está cortado en la parte de arriba como un huevo cocido listo para mojar, con una sección en la parte inferior izquierda ligeramente superpuesta a un disco gris algo más pequeño. Suspendido en un arco alrededor de estos dos discos grandes, hay un collar formado por once círculos y medio de color azul y rojo. Cada uno de ellos está enmarcado por un círculo verde. A la izquierda del cuadro hay un gran círculo rojo que corta los demás discos a la manera de un diagrama de Venn. Eso es todo.

*Primer paso* no representa nada: es una obra totalmente abstracta. La pintura es una investigación de Kupka acerca de nuestra relación con el espacio exterior y el universo; una alegoría visual de la interconexión entre el sol, la luna y los planetas, lo que convierte el título en una especie de premonición. Kupka está proyectando pensamientos sobre el lienzo, no representando un tema concreto.

Dos años más tarde, Robert Delaunay, el artista fundador del orfismo, según se cuenta, dio su paso hacia la abstracción con un cuadro que resultó ser muy influyente. *Disco simultáneo* (1912) sirvió de inspiración a la vanguardia alemana y, tiempo después, al expresionismo abstracto. A primera vista, el cuadro parece un cartón lleno de colores. Como sucede con *Primer paso*, no hay un motivo físico a la vista, pero hay una profunda diferencia respecto de la obra de Kupka: aquí no hay alusión siquiera a un objeto físico, interplanetario o de cualquier otra clase. El artista ha decidido que el color sea el único tema del cuadro.

Al igual que Seurat, Delaunay estaba fascinado por las teorías del color. Se inspiró en la obra del químico Michel Eugène Chevreul, en especial en su libro *Sobre la ley del contraste simultáneo de los colores* (de ahí el título de la obra de Delaunay), publicado en 1839. Chevreul demostró de qué modo los colores adyacentes en el espectro cromático se influían mutuamente, una cuestión muy recurrente a lo largo de la historia del arte. Seurat se sirvió de este descubrimiento para ir más allá del impresionismo, y Delaunay lo usó para añadir más cromatismo al cubismo. Aplicó las técnicas de deconstrucción de Braque y Picasso al espectro cromático, separando y reuniendo las partes en una especie de diana redonda cortada en cuatro segmentos, como una *pizza* cortada. Cada uno de los cuartos contiene siete segmentos de un solo color que, desde el centro hasta el borde, recorren en paralelo una sección curva. El resultado son siete círculos concéntricos compuestos de cuatro colores fragmentados.

Delaunay eligió el color como el único tema de su obra después de llegar a la conclusión de que la realidad corrompía «*el orden del color*». Él trataba de pintar un cuadro que vibrara en armonía y en tono, como una obra musical. Esa era la intención

del *orfismo*, a la que se alude con la referencia al poeta y músico griego Orfeo. La idea entre la vanguardia era que la música y el arte estaban estrechamente relacionados.

Esto último resulta de gran ayuda para entender la obra de estos pioneros del arte abstracto. Sus marcas y manchas de color no pretendían volver loco al público haciendo pasar la simple decoración como arte, ni tampoco estaban separándose de la realidad para que se les viera como una especie de figuras proféticas. Les gustaba compararse a los músicos y consideraban su obra como una partitura musical.

Esto explica algunas de las motivaciones que desembocaron en la aparición del arte abstracto. La música, cuando no está acompañada de palabras o voz, es una forma completamente abstracta. Unos violines alzando el vuelo o unos tambores que atruenan pueden transportar al oyente a una escena imaginaria sin necesidad alguna de introducir una representación directa. El oyente es libre de dejar que su mente vague y de generar su propia interpretación acerca del significado de lo que escucha. Si el oyente se emociona es porque el compositor ha dispuesto las notas de manera que logra producir esa reacción. Los ejemplos más antiguos de arte abstracto son bastante semejantes, excepto por el hecho de que los artistas estaban haciendo sus arreglos al margen del color y la forma.

Richard Wagner, el gran compositor romántico alemán del XIX, había entendido, más de medio siglo antes, el potencial de unir la música y el arte. Su intención era crear una *Gesamtkunstwerk*: una obra de arte total. Para ello era preciso amalgamar formas artísticas a fin de crear una entidad sublime que tuviera la capacidad de transformar vidas y de contribuir provechosamente a la sociedad. Era un hombre ambicioso.

El concepto surgió de su admiración por el filósofo alemán Arthur Schopenhauer (1788-1860), cuyas teorías sobre música habían impresionado profundamente al compositor. Schopenhauer era un misántropo. La vida, pensaba, era una actividad sin sentido en la que los seres humanos no eran sino esclavos de una «*voluntad*» atrapada en nuestros deseos fundamentales e insaciables de sexo, alimento y seguridad. Sostenía que el arte constituía la única forma de liberarnos de esa monótona rutina y de ofrecernos trascendencia, una vía de escape intelectual y cierto respiro. Y además, en su opinión, la mejor forma artística para acceder a esa tan ansiada liberación era la música, debido precisamente a su naturaleza abstracta, ya que las notas se oyen en lugar de verse, lo que emancipaba a la imaginación de la cárcel de la «*voluntad*» y de la razón.

Wagner asumió esta idea y dividió las artes en dos espacios distintos. Colocó la música, la poesía y la danza en uno de ellos, ya que surgían, según él, únicamente a partir de los desvelos de un «*hombre artístico*». En el otro puso la pintura, la escultura y la arquitectura y los hizo depender del «*hombre artístico*», que necesitaba dar forma a «*entidades naturales*». La idea era generar un formato que permitiera a cada forma artística acceder a su verdadero (y glorioso) potencial en correspondencia

con las demás.

La ambición del compositor de crear una Gesamtkunstwerk debió de impregnar el alma misma de sus composiciones, ya que durante una representación de su ópera *Lohengrin* en el Teatro Bolshói de Moscú, un joven profesor de Derecho ruso se puso a pensar en estos mismos temas. A los pocos compases del comienzo de este cuento épico del siglo x, Wassily Kandinsky (1866-1944) comenzó a «ver» cosas. Su imaginación empezó a evocar un cuadro mental vivaz que tenía como tema su amada Moscú, estilizada como una ciudad de cuento de hadas, arraigada en el arte popular ruso. «Vi [...] colores [...] delante de mis ojos. Formas salvajes, casi enloquecidas, se agitaban delante de mí». Fue suficiente para que Kandinsky, artista amateur pero entusiasta, empezara a reflexionar sobre ello. ¿Podía hacer una obra de arte tan emotiva y épica como una ópera de Wagner? No con la intención de hacer una réplica de la obra musical del maestro, sino para lograr una experiencia paralela en la que los colores fueran las notas y su composición la tonalidad.

En ese mismo año, 1896, la pasión artística de Kandinsky le llevó a visitar una exposición de impresionistas franceses que había hecho escala en Moscú. Ahí se topó cara a cara con la serie de cuadros de Monet que representaba unos pajares en pleno campo. Escribió: «Antes solo había conocido el arte realista, y a decir verdad, solo a los artistas rusos [...] De repente, por vez primera, veía un cuadro. El catálogo me informó de que era un pajar: no lo había reconocido. Tenía la vaga sensación de que el objeto no estaba en el cuadro. Me di cuenta con sorpresa y confusión de que la pintura no solo me había cautivado, sino que dejaría una impresión imborrable en mi memoria».

Kandinsky, de treinta años de edad, tuvo una irrefrenable sensación de que tenía una misión en la vida. Dejó su puesto de profesor en la Facultad de Derecho de Moscú y decidió abandonar Rusia. En diciembre de 1896 llegó a Múnich, un lugar importante en Europa para la enseñanza y la docencia del arte. Tan pronto como llegó a la ciudad alemana, se matriculó en unas clases de arte. El nuevo estudiante pronto aprendió las técnicas de los impresionistas, los posimpresionistas y los fauves, y al poco tiempo ya era uno de los personajes de referencia de la vanguardia alemana.

La primera pintura profesional de Kandinsky era una mezcla de Monet y Van Gogh. *Múnich-Planegg I* (1901) es un apunte al óleo que muestra un sendero de barro que cruza diagonalmente un campo antes de desaparecer bajo unas rocas de granito que se extienden horizontalmente al fondo del cuadro. Kandinsky aplica la pintura con un estilo de staccato corto y espeso, manipulándola con una espátula. El cielo azul-púrpura recuerda al expresionismo de Van Gogh y el campo bañado de sol remite al impresionismo de Monet.

Pocos años después, su estilo pictórico se encontraba más cerca de la vibración cromática y las formas simples del fauvismo. Durante varios años, Murnau, un pueblo del sur de Alemania, se convirtió en motivo principal de estudio. Su obra *Murnau, calle del pueblo* (1908) resume a la perfección este periodo del desarrollo

artístico de Kandinsky: la escena está compuesta por bloques de colores ricos y atrevidos y Kandinsky ha eliminado la representación de detalles a la manera de Matisse y Derain. De esa misma época es *Kochel, carretera* (1909), en el que la reducción de los detalles llega al punto de solo intuirse un grupo de tres árboles apenas definidos y una pareja de figuras superpuestas que permiten al espectador hacerse una idea de la temática del cuadro. Sin estos elementos, el cuadro solo sería legible como una amalgama de naranja intenso (la casa), amarillos y rojos (los campos) y azules (claro para la carretera y oscuro para la montaña).

En este camino hacia la abstracción completa que se prolongó a lo largo de toda la carrera de Kandinsky, la música ocuparía un lugar preeminente en su arte y en su vida. En el mismo año en que pintó *Kochel, carretera*, también realizó una serie de obras bajo el título general de *Improvisación*, palabra elegida por sus connotaciones musicales. El propósito del artista en estas «improvisaciones» era crear un paisaje sonoro-visual, lienzos que permitieran al espectador escuchar el «*sonido interno*» del color. Ello requería la eliminación de toda referencia al mundo real. Kandinsky llegó a la conclusión de que el único modo de escuchar el «*sonido interno*» del color era a través de una pintura que no contuviera «*significado convencional*» alguno que pudiera distraer la atención del espectador-oyente.

*Improvisación IV* (1909) no es la primera obra realmente abstracta de Kandinsky, aunque uno necesite varios minutos para darse cuenta de que la estructura azul central es un árbol, que la superficie color rojo sobre la que esta se levanta es un campo y que la parte superior amarilla del cuadro es un cielo. De la cacofonía de colores de la parte superior izquierda se deduce que estamos ante un arco iris, pues sabemos que la idea del «*prisma en el cielo*» era un motivo recurrente para el cromáticamente obsesivo Kandinsky.

El artista ruso estaba en situación de romper en su obra todos los lazos con la realidad. El hecho de que estuviera haciéndolo exactamente en el mismo periodo de tiempo que Kupka y Delaunay en París, que andaban en pos del orfismo con un programa bastante similar, no es una mera coincidencia. El mundo del arte de vanguardia de comienzos del siglo xx podría haberse extendido más allá de Francia a Alemania, Italia, Rusia, Holanda y Gran Bretaña, pero en realidad los artistas que formaban parte de él no eran más que una camarilla y casi todos se conocían entre sí. Eran, y aún lo son, una tropa itinerante. Por ejemplo, Kandinsky, nacido en Moscú, vivía y trabajaba en Múnich, pero había pasado un tiempo en París y allí había conocido a Leo y Gertrude Stein, así como su colección de Picasso y Matisse. Entretanto, Delaunay se había encontrado primero y casado después con el talento de la artista ucraniana Sonia Terk (1885-1979), que, educada en San Petersburgo, había estudiado en Alemania y se había establecido en París en 1905.

Por tanto, lo importante no es que no estuvieran juntos en el mismo sitio en el mismo momento, sino que todos compartieran un mismo ambiente artístico y que este reverberara con el sonido de la música. Las exploraciones de Delaunay sobre los



efectos sonoros de las combinaciones cromáticas le habían puesto en la senda de la abstracción total. Kandinsky llegaría al mismo punto, solo que desde otro lugar. Su gran descubrimiento le vino, de nuevo, durante un concierto.

En enero de 1911, el artista viajó a Múnich para oír la música atonal del controvertido compositor vienés Arnold Schoenberg (1874-1951). Kandinsky quedó tan profundamente impresionado por lo que escuchó que esa misma noche comenzó a pintar, en respuesta, *Impresión III (Concierto)* (1911). A los dos días, la obra estaba terminada, aún bajo el impacto de la música de Schoenberg. Un gran triángulo negro en la parte superior derecha del cuadro evoca un piano, cuyo magnetismo arrastra a la audiencia, en la parte inferior izquierda, a acercarse cada vez más. Juntos el piano y la gente forman una diagonal que parte en dos el cuadro. A un lado de la línea hay una masa vibrante de amarillo que representa el maravilloso sonido que sale del piano; la otra parte es más nebulosa y densa, con bastante pintura blanca salpicada de púrpuras, azules, naranjas y amarillos. Podría aludir a algo, pero sería difícil decir a qué.

El artista estaba cada vez más cerca de la abstracción total. A los pocos meses, por fin, lograría un cuadro que no contiene elementos reconocibles de ninguna clase: un avance en el que Schoenberg fue de gran ayuda. Kandinsky había encontrado un alma gemela. Escribió al músico para compartir con él sus teorías acerca del color y exponerle que la pintura podría «desarrollar la misma energía que la música». Schoenberg respondió entusiasmado y ambos artistas fueron amigos hasta el final de sus vidas. En el intercambio epistolar posterior se cartearon acerca de conceptos tan elevados como «una armonía moderna», «un camino antilógico» y, con un eco de Schopenhauer, acerca de «la eliminación de la conciencia en el arte». El empujón principal provenía de la necesidad que tenía Kandinsky de liberarse de la representación y producir una pintura que surgiera del instinto, no del aprendizaje, que azuzara y despertara la sensibilidad del espectador mediante colores incompatibles y pinceladas puestas unas junto a otras. Para expresarlo en lenguaje musical: una disonancia.

*Pintura con círculo* (1911) es la primera obra de Kandinsky completamente abstracta. Es un lienzo de un metro y medio de alto por un metro de ancho, lleno de colores en pugna: los púrpuras, azules, amarillos y verdes que reverberan en la superficie no tienen forma alguna ni apuntan a ningún sentido. Un malva rosáceo zigzaguea a la izquierda del cuadro, en su camino atraviesa una serie de campos de color que no se diferencian mucho de las pruebas de color que pueda hacer un pintor de brocha gorda aficionado. En la parte superior del cuadro, Kandinsky ha pintado dos formas circulares, una negra y otra azul, que parecen ojos, pero esa no era la interpretación que el artista tenía en mente.

Kandinsky quería que *Pintura con círculo* fuera análoga a una obra musical: completamente abstracta y, por ello mismo, más sonora. Incluso espectadores avezados en Kandinsky, que saben encontrar en sus cuadros cosacos, caballos,

colinas, torres, arco iris e incluso narraciones bíblicas, son incapaces de dar con ninguno de estos motivos en esta obra. El artista terminó el cuadro el mismo año en que redactó una obra llamada *De lo espiritual en el arte*, en la que discutía sus teorías sobre el arte y el color. En un breve pasaje expone el simbolismo que subyace a la musicalidad de su creación artística: «*Grosso modo, el color es una potencia que influye directamente sobre el alma. El color es el teclado del piano y los ojos son los macillos; el alma es el piano con todas sus cuerdas. El artista es la mano que toca una tecla u otra para provocar vibraciones en el alma*». El espíritu emocionado y vibrante de *Pintura con círculo* es la respuesta de Kandinsky, años después, a una ópera de Wagner, aunque no estaba del todo satisfecho con el cuadro. Sabía que podía hacerlo mejor.

El año 1911 resultó ser tan apoteósico para la vida de Kandinsky como las obras que por entonces estaba pintando. Primero estuvo el concierto de Schoenberg, luego la obra pionera *Pintura con círculo*, tras la cual vino la publicación de su libro. Eso es mucho para un solo año, pero aún faltaba más. El artista ruso había discutido con sus colegas alemanes de la vanguardia muniquesa. Había sido una especie de jefe de la manada de los artistas, pero se desmarcó de ellos cuando comenzaron a cuestionar su camino hacia la abstracción. Rompió con ellos para inaugurar su propio club, un colectivo multidisciplinar llamado *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul).

Se cursaron invitaciones a Robert Delaunay y a Arnold Schoenberg y ambos aceptaron, como hicieron los artistas alemanes Franz Marc (1880-1916) y August Macke (1887-1914), que también habían roto con el entorno artístico muniqués. El «*azul*» del «*jinete azul*» albergaba un simbolismo especial para el grupo, ya que los miembros del colectivo creían que este color estaba imbuido de unas cualidades espirituales singulares. El azul, pensaban, podía generar una síntesis entre la naturaleza profunda de las cosas —entre los sentimientos y el inconsciente— y el mundo exterior y el universo. El «*jinete*» era también un símbolo. Estos artistas compartían su amor por los caballos, lo que provenía de su interés, en tanto artistas, por el folclore. Asociaban, por tanto, la naturaleza primitiva del animal con sus intereses artísticos por la aventura, la libertad, lo instintivo, el rechazo de lo moderno y el mundo comercial.

El grupo otorgó a Kandinsky el espacio creativo que necesitaba para seguir trabajando en lo que sería su más importante serie de obras, una vez más caracterizadas por su vinculación con la música. Había comenzado con sus *Composiciones* en 1910, con la idea de pintar cuadros que tuvieran la escala y la estructura de una sinfonía. Sus tres primeras *Composiciones* fueron destruidas durante la II Guerra Mundial, lo que convierte *Composición IV* (1911) en la primera de la serie. En ella es evidente el influjo de los fauves sobre el artista ruso. El lienzo, lleno de color, tiene unas medidas espectaculares: 2 por 1,59 metros.

Demuestra, además, lo insatisfecho que tuvo que quedarse con la abstracción total tal y como aparece en *Pintura con círculo*, ya que *Composición IV*, obra del mismo

año, es razonablemente figurativa. Muestra un paisaje de tres montañas: una pequeña púrpura en la izquierda, una grande en la mitad y una más grande aún y amarilla en la derecha. En la cima de la montaña azul hay un castillo, mientras que dos torres adornan una de las colinas de la amarilla. Ante la montaña azul hay tres cosacos, con dos grandes lanzas negras que dividen el cuadro en dos. A la derecha de las lanzas todo está en paz y armonía, con dos amantes tumbados sobre una paleta de suaves colores pastel. A la izquierda de las lanzas la vida resulta bastante más movida. Dos barcas, con sus remos batiéndose con furia, luchan contra una tempestad. Unas líneas negras se cruzan entre sí como espadas en plena lucha: una violenta tormenta se anuncia a sí misma por medio de un tímido arco iris.

El cuadro trata de muchas de las inquietudes de Kandinsky: la relación entre hombre y mito, el cielo y la tierra, el bien y el mal, la guerra y la paz. Son temas épicos por los que también se interesaron Wagner y el Romanticismo germano, pero Kandinsky no aspiraba a crear una Gesamtkunstwerk. No se podía comparar con el gran compositor alemán, que había logrado hacer esa obra de arte total con el ciclo del Anillo. Kandinsky tendría que esperar un par de años para lograrlo.

*Composición VII* (1913) (ver Ilustración<sup>[15]</sup>) es el Anillo de Kandinsky. Representa la cumbre de estas series y de su carrera. Es una obra de gran formato (dos por tres metros) que supone la triunfante culminación de varios años de estudio, dibujos preparatorios e investigación artística. Kandinsky ya sabía que la abstracción era el ingrediente mágico cuando se trataba de pintar un cuadro que pudiera ser comparado con una sinfonía. Sin dejar pistas visuales de cuál es el tema de partida, *Composición VII* exige que se la analice en los términos que ella misma determina.

El artista ha situado una forma circular negra irregular en medio del cuadro: un ojo en el centro de un huracán de psicodelia. Alrededor de dicha forma los colores explotan como fuegos artificiales, dispersándose al azar en todas direcciones. La parte izquierda del cuadro es más caótica, más frenética, con líneas curvas de todos los colores que dejan cicatrices en la superficie y zonas negras y de rojo profundo que parecen heridas. La parte derecha es más tranquilizante, con grandes áreas de pintura que emergen con armonía, pero a medida que el ojo se acerca al borde del cuadro, la oscuridad desciende entre negros, verdes y grises.

Kandinsky frustra la inclinación natural a tratar de decodificar la imagen mediante su rotunda negativa a que surja la más mínima posibilidad de identificación en el cuadro con motivo u objeto alguno. Ello convierte el cuadro en algo excitante y abrumador cuando se emprende su estudio. Cabe señalar que no hay duda alguna de que el artista logra su objetivo: uno comienza a «escuchar» el cuadro, a identificar sonidos en sus pinceladas. Los colores chocan entre sí como platillos, las líneas amarillas quebradas reverberan como ataques de una trompeta; el negro central evoca un intenso quejido producido por unos violines. Un contrabajo zumba en el fondo. Finalmente, en el centro del cuadro hay una línea negra y fina, abandonada y solitaria: seguramente se trata del director, del encargado de introducir orden en el

caos.

Quien seguía de cerca con admiración el virtuosismo de Kandinsky era un artista alemán de origen suizo llamado Paul Klee (1879-1940). Al igual que el ruso, Klee había estudiado en Múnich y había experimentado con el expresionismo alemán y el simbolismo. Su manera de entender la vida era semejante a la de Kandinsky: ambos consideraban que el arte podía conectar al ser humano con su entorno y su propia espiritualidad. También era un amante de la música (los padres de Klee eran músicos y su esposa era pianista), así como del arte primitivo y de lo popular. Kandinsky invitó al joven artista a unirse al grupo de *El Jinete Azul*: aquello iba a ser decisivo para la carrera del segundo.

Aunque estaba dotado de un impresionante talento natural, Klee llevaba tiempo enfrascado en una lucha personal para encontrar su voz como artista. Había estudiado a los maestros antiguos, a los impresionistas, a los fauves y las obras cubistas de Braque y Picasso. Kandinsky, Delaunay y otros miembros de *El Jinete Azul* le infundieron confianza y le animaron a seguir buscando su propia visión. El momento de revelación no tardó en llegar, pero no a través de la música, sino del viaje. En 1914 viajó a Túnez para pintar, una experiencia que le cambió a él y, por supuesto, a su arte. Antes del viaje había estado haciendo dibujos, tintas chinas y grabados en blanco y negro.

Después de unos días en Túnez, sus ojos se abrieron al enorme poder del color a través de la luz del norte de África: la lucha había terminado. Un Klee aliviado y excitado anunció: «*El color y yo somos uno. Soy pintor*». Una declaración que ilustra a la perfección *Hammamet y su mezquita* (1914), una acuarela que pintó en Túnez. En la pintura hay dos mitades unidas mediante unos delicados tonos rosáceos. La parte de arriba es una encantadora representación del horizonte de casas de la pequeña ciudad de Hammamet, que se encuentra al noroeste de Túnez. Hay una mezquita y algunos árboles con hojas iluminados por un azul celeste que emana del cielo. La parte de abajo está cerca de la abstracción: un área imaginaria de rosas y rojos a los que se suman baños de púrpura y verde que cubren el papel como un fino edredón.

La composición ejemplifica la clase de espiritualidad que unía a los miembros de El Jinete Azul. La vida real aparece representada en la parte superior y se funde con el mundo etéreo que Klee despliega en la parte inferior de su obra: el mundo interior y el exterior se expresan y combinan a través del color. Klee, al igual que Kandinsky, creía que la función del arte no era «*reproducir lo visible, sino hacer (la vida) visible*».

En la obra aparecen las señas de identidad del Klee maduro: el estilo informal e infantil, y esas irreales e ingenuas decisiones cromáticas que crean un conjunto sorprendentemente sofisticado en el que los tonos contribuyen mutuamente a definirse. Como toda su obra, es una mezcla de influencias: de la bidimensionalidad cubista de Braque al orfismo lírico de Delaunay, pasando por la paleta contrastada de

la abstracción de Kandinsky, que es el verdadero tema del artista. No obstante, el conjunto está unificado por su singular talento como delineante.

Klee empezaba a pintar un cuadro marcando un punto y luego «llevando a la línea a dar un paseo». No tenía ni idea de cómo iba a terminar aquello, pero calculaba que al cabo de un rato todo se aclararía: surgiría una imagen que, a continuación, se construiría a través de campos planos de color. A medida que pintaba, iba escuchando la música, sintiendo los diferentes tonos que salían de su paleta y con los que iba construyendo la imagen.

Kupka, Delaunay, Kandinsky y Klee caminaron juntos en dirección a la abstracción con la música reverberando en sus oídos. Pintaron cuadros que se separaron del mundo conocido, de modo que los sentidos y el alma del espectador despertaran y se liberaran de la prisión de lo real. Para conseguirlo, convirtieron el color y la música en esencia y objeto de su arte. Sin duda se trataba del final del viaje hacia la abstracción. ¿Acaso se podía tomar otra dirección?

## Suprematismo / Constructivismo

### Los rusos, 1915-1925

Una opción poco habitual para abordar de manera no musical el arte abstracto sería abandonar del todo la noción de un sujeto, ya sea físico o imaginario. Ya sé que suena ridículo. Al fin y al cabo, ¿cómo representar la nada?

La respuesta es que no es posible. Sin embargo, se puede realizar una obra de arte centrada en las propiedades físicas de la propia obra. En lugar de intentar representar la vida real —paisajes, personas, objetos—, el propósito podría ser examinar el color, el tono, el peso y la textura de la pintura (o de cualquier otro material que se haya utilizado en la creación de la obra), así como la sensación de movimiento, espacio y equilibrio de la composición. Un arte que rechaza lo preexistente y aspire a crear un nuevo orden mundial.

Hacer tal cosa requeriría eliminar el elemento anecdótico del arte, lo que parece una idea absurda. El arte es un lenguaje visual; su tarea es la descripción y la representación. Una pintura o una escultura sin referente serían como un libro sin historia o una obra sin trama. Incluso el arte abstracto de Kandinsky y Delaunay ofrecía al espectador algún aspecto narrativo, ya fuera en la forma de simbolismo musical y alegoría bíblica (Kandinsky), o en la de un punto de partida tangible como el círculo cromático (Delaunay). Centrarse meramente en los aspectos técnicos y materiales de una obra de arte y en sus relaciones con la existencia, el universo y todo lo demás exigiría una reevaluación exhaustiva del papel del arte y las expectativas del espectador. Significaría romper con la tradición artística del referente, que se remonta a las pinturas rupestres de la prehistoria. Y para que eso sucediera tendría que haberse reunido un conjunto de circunstancias muy especiales.

Las amapolas, como sabemos, crecen en suelos removidos. Si acudimos a los campos de la Francia del norte, donde se libraron las espantosas batallas de la I Guerra Mundial, y, si lo hacemos en pleno verano, se verá un efervescente brillo rojo como una bruma matinal meciéndose sobre el suelo. Procede de los millones de amapolas que se nutren ahora de esa tierra, cuyo suelo fue labrado por las bombas y enriquecido con la carne y la sangre de los muertos.

Las sublevaciones desastrosas y los acontecimientos sísmicos tienden también a fomentar un arte excelente. No es una coincidencia que el arte moderno surgiese en Francia, un país que se había visto sumido en una revolución y una guerra, ni que la siguiente gran ruptura con la tradición, el abandono de la representación, tuviera lugar en un país poblado de manera similar por una intelectualidad de vanguardia que

se vio envuelta en el malestar social, avivado por unos líderes rebeldes.

Fueron los artistas de la Rusia revolucionaria quienes protagonizaron el siguiente capítulo de la historia del arte moderno. El país había soportado un traumático arranque del siglo xx. Una guerra con Japón, iniciada en 1904, había terminado en humillación y derrota, y se culpó de ello al autocrático monarca del país, el zar Nicolás II. A los problemas del impopular soberano se sumaron los conflictos internos. La clase trabajadora rusa, que constituía la abrumadora mayoría del país, estaba amargamente desencantada por las malas condiciones, los pobres jornales y los largos horarios que el zar Nicolás y sus aristocráticos amiguetes le obligaban a aguantar. Su furia culminó el 22 de enero de 1905, en una marcha de protesta que acabó ante el lujoso Palacio de Invierno del zar en San Petersburgo. Pero una vez allí, se encontraron con que el zar no estaba de humor para hacer concesiones. El real mandatario del país ordenó a la policía que atacara a los manifestantes, lo que resultó en la muerte de más cien trabajadores en un acontecimiento que pasó a la historia con el nombre de Domingo Sangriento.

Los despiadados métodos del zar demostraron ser efectivos: las protestas fueron soterradas. Pero también quedaron así sembradas las semillas de la caída definitiva del zar. Los trabajadores abandonaron el escenario, pero no desaparecieron del todo. En octubre de 1905, una huelga nacional de masas desembocó en una especie de revolución, instigada y alentada por la fundación del sóviet de San Petersburgo (un consejo de trabajadores) en el que tomó parte, entre otros, León Trotsky. Enseguida hubo cincuenta sóviets por todo el país. Mientras tanto Vladimir Lenin, líder de los bolcheviques, entre cuyas filas figuraba Iosif Stalin, proclamaba que «*el levantamiento ha comenzado*».

El zar sobrevivió accediendo a la creación de la duma, un órgano parlamentario en el que los trabajadores tendrían representantes. Pero en realidad ni él ni los conspiradores revolucionarios creían en ella. Al detestado monarca lo salvó el estallido de la I Guerra Mundial en 1914. El país entero respaldó al zar, que aumentó su recién descubierto poder de seducción al asumir la carga personal de lo que era ampliamente considerado como un ejército de bajo rendimiento, lo que a la larga no resultó ser un plan demasiado bueno para un mal líder. El ejército no lo hizo mejor que el soberano: la única diferencia era que ahora el público tenía a alguien a quien echar la culpa señalándole con el dedo. En 1917, el zar Nicolás II fue derrocado sin más ceremonia y un año después fue asesinado. Lenin y su partido bolchevique estaban ahora a cargo de Rusia, proclamada como república comunista impulsada por el poder de la fe del pueblo en un ideal utópico. Rusia había cambiado completamente y, para cuando Lenin se hizo cargo, también lo había hecho el arte.

Mientras Trotsky, Lenin y Stalin conspiraban y planeaban crear una forma de gobierno igualitario nunca puesto a prueba hasta entonces, los artistas de vanguardia del país pensaban en crear un tipo de arte nunca antes concebido. Los bolcheviques se conformaron con un sistema llamado comunismo e inspirado en Karl Marx. Los

artistas idearon un nuevo tipo de arte, que pretendía ser igualmente avanzado y democrático, denominado *arte no-objetivo*.

En términos de influencia global y longevidad, los artistas rusos vencieron a sus políticos por goleada. El comunismo provocó una guerra fría con Occidente que pudo haber terminado en un Armagedón, pero que finalmente fracasó. Entre tanto, el *arte no-objetivo* daba forma al diseño moderno del siglo xx y proporcionó la base para que el minimalismo surgiera en Estados Unidos unos cincuenta años después, una evolución no exenta de ironía. Mientras los políticos se embarcaban en una guerra fría, el arte demostraba que ambos países se influenciaban el uno al otro más de lo que ninguno de los dos habría estado dispuesto a reconocer.

La pintora rusa Natalia Goncharova resumió la confianza que fluía por las venas de los artistas rusos en 1912 al escribir: «*El arte ruso contemporáneo ha alcanzado tales cimas que en la actualidad desempeña un importante papel en el arte mundial. Las ideas occidentales contemporáneas ya no pueden servirnos*». Lo que era una manera ambigua de admitir que ella y sus compañeros artistas rusos habían absorbido alegremente todo lo que el arte europeo occidental tenía que ofrecer y ahora ya estaban preparados para seguir su propio camino.

Muchos artistas rusos habían viajado por toda Europa buscando inspiración e iluminación artísticas. Hasta los artistas indígenas que no pudieron hacer el viaje a París o Múnich podían ver los más excelentes ejemplos del trabajo más reciente de la vanguardia internacional en el hogar moscovita de Serguéi Shchukin, un acaudalado comerciante textil y apasionado coleccionista de lo último en arte moderno. Cada domingo invitaba a su casa a los principales artistas e intelectuales rusos para que examinaran minuciosamente su colección de arte, propia de un museo.

Hacia 1913 los aperturistas artistas rusos ya estaban a la par de sus homólogos de Europa occidental. Habían asimilado las ideas y los estilos de Monet, Cézanne, Picasso, Matisse, Delaunay y Boccioni, y eran ahora partidarios y practicantes del *cubo-futurismo*. El grupo de San Petersburgo tenía tal confianza en sus talentos artísticos que empezaron a poner en duda la osadía e intrepidez de sus amigos de Occidente. Varios artistas rusos pensaban que Picasso y compañía habían ido muy lejos, pero no lo bastante.

Entre ellos estaba Kazimir Malévich (1878-1935), un pintor de talento en mitad de la treintena que aún trabajaba en estilo *cubo-futurista* a principios de 1913, aunque sus frustraciones con el movimiento artístico franco-italiano empezaban a aflorar. Malévich había empezado a jugar con la idea del «*alogismo*», un vago «*ismo*» derivado de la palabra «*alogía*», con el significado de absurdo desde un punto de vista «*racional*». El artista estaba interesado en la intersección en la que el sentido común y lo absurdo entran en conflicto. Pintó un «*manifiesto pictórico*» llamado *Vaca y violín* (1913), que en gran medida es una pintura cubo-futurista estándar que presenta muchos planos bidimensionales superpuestos con un violín colocado de frente y en el centro. No hay nada extraño en ello. Pero sí lo hay en la vaca de



cuernos cortos que ha pintado justo en el centro de la pintura, de costado y con un aspecto bastante confuso. Es curioso, es extraño y es enigmático: un momento de ligero alivio de la afectada seriedad del arte moderno. Vaca y violín prefigura el dadaísmo y el surrealismo y bien podría ser tomada con facilidad por la obra de Terry Gilliam, creador de la surrealista ilustración del Yeti en Monty Python's Flying Circus. Malévich, como muchos grandes artistas, fue un rápido lector de las señales de la época.

Su experimentación con lo absurdo y el derecho del artista a expresarse estaban en armonía con el espíritu de la vanguardia rusa, que había desarrollado su propio enfoque contestatario del futurismo, resumido en el título de su manifiesto futurista de 1913, *Una bofetada al gusto del público*.

Esa amenaza artística la cumplieron con una incomprensible ópera de estilo futurista llamada *Victoria sobre el sol* (1913). El libreto fue escrito por el poeta futurista ruso Alexei Kruchenykh (coautor del manifiesto *Una bofetada al gusto del público*) en una lengua «*transracional*» ficticia llamada *zaum*: una versión sin sentido del ruso basada en el sonido emotivo de las palabras y no en su significado, desnudándolas así de sus pretendidas facultades descriptivas. El argumento era igualmente poco convencional.

*Los Hombres Fuertes del Futuro agarran el sol del cielo y lo aprisionan en una caja*, con el pretexto de que representa el pasado decadente, la vieja tecnología y una dependencia excesiva de la naturaleza. Con el sol debidamente eliminado, la tierra es libre de volar gloriosamente por el espacio y adentrarse en el futuro. En este punto, un viajero del tiempo entra en escena y se adentra en el siglo xxxv para ver cómo se las arreglan en un nuevo mundo que funciona por invenciones hechas por el hombre. Descubre que a los Nuevos Hombres les va bien y que aman las energías de alta tecnología de su vida en la era espacial, pero hay algunos (los Cobardes) a los que les cuesta sobrellevarlo porque «no son fuertes». Ya captan ustedes el resto.

No lo captó así el público que se había congregado en el teatro Luna Park de San Petersburgo para el estreno, y que volvió a casa perplejo y enojado. El texto era ininteligible, la historia demasiado excéntrica y la música de la ópera no les dio tregua alguna. La partitura fue compuesta por Mijaíl Matyushin (1861-1934) e incluía pasajes sin melodía y cuartos de tono discordantes, de los que solo se conservan pequeños fragmentos. Una lástima para los aficionados incondicionales al futurismo y musicólogos, aunque para la mayoría de nosotros probablemente no suponga una gran pérdida. Sea como sea, la música no fue la contribución más importante de Matyushin a la producción o a las artes.

Eso llegó a través de su invitación a Kazimir Malévich. El compositor pidió a su amigo artista que diseñara los escenarios y el vestuario de la producción. Malévich aceptó y presentó un espectáculo *cubo-futurista* de coloridos ropajes ajustados de estilo robótico y telones de fondo decorados con siluetas geométricas. Eran ostentosos y debidamente futuristas, aunque no especialmente radicales en este

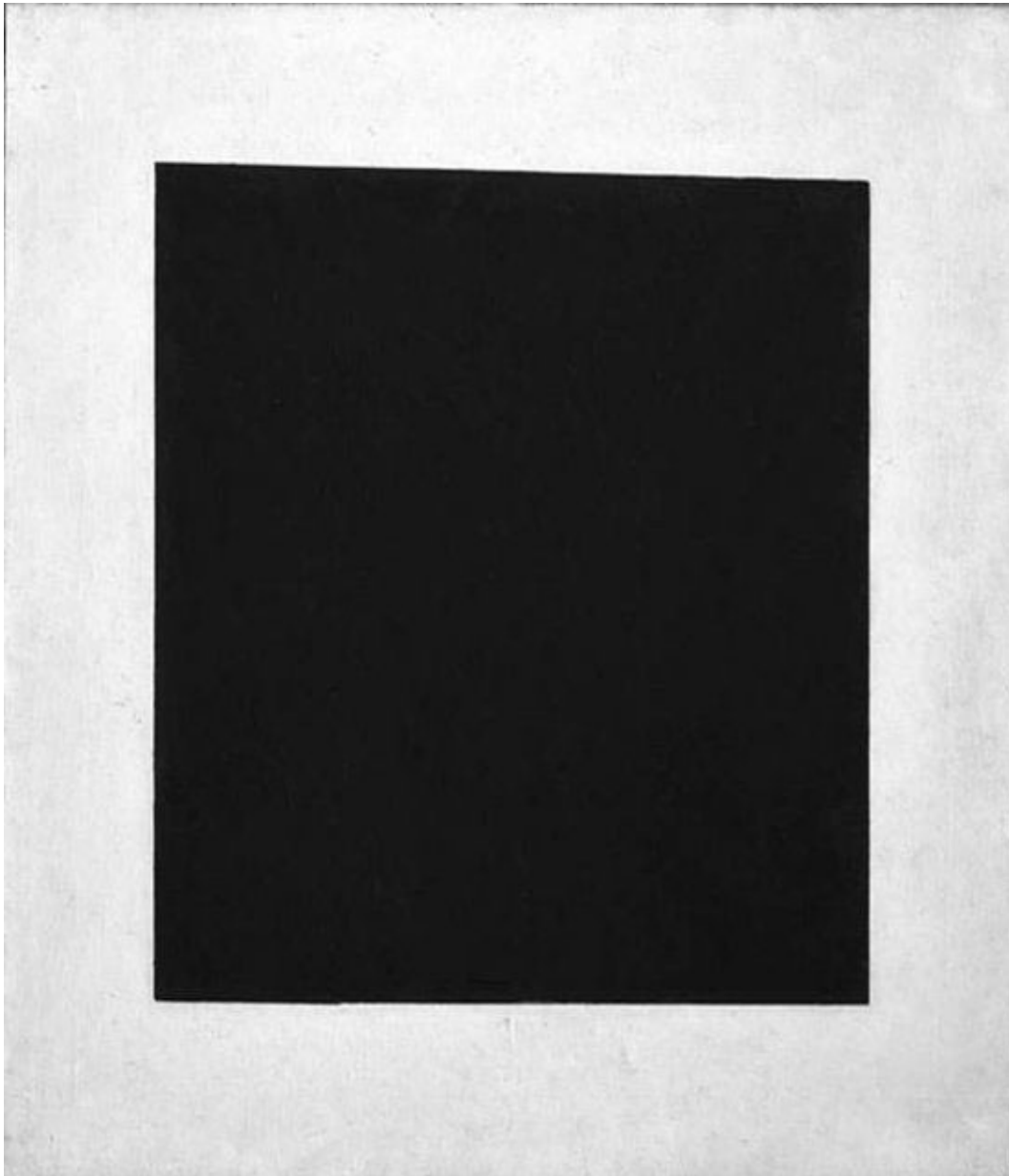
contexto, a excepción de una pieza de decorado que aparecía hacia el final de la ópera. Era un telón de fondo del todo blanco sobre el que Malévich había pintado un único cuadrado negro. La intención era que formara parte del conjunto del diseño escenográfico, no que fuera una obra de arte, pero no fue así como resultó.

El simple cuadrado negro sobre un retazo de tela blanca se convertiría en uno de los grandes momentos sísmicos del arte, para alinearse junto al descubrimiento de la perspectiva matemática, los experimentos binoculares de Cézanne y el urinario de Duchamp. No es que Malévich fuese consciente del significado de su composición en ese momento. Pero llegado 1915 y una segunda puesta en escena de la ópera, el artista había captado totalmente las implicaciones de su cuadrado negro. Escribió a Matyushin (que estaba trabajando por aquel entonces en la reposición) y le pidió: «*Te estaría muy agradecido si tú mismo colocaras mi diseño de telón para el acto en que se consigue la victoria [y donde aparece el cuadrado negro] [...] Este cuadro tendrá un gran significado para la pintura; lo que se hizo inconscientemente está dando ahora frutos extraordinarios*».

El «*fruto*» al que se refería era un estilo de expresión artística genuinamente original. Lo llamó *suprematismo*, una forma de abstracción pura: un género de pintura totalmente no descriptivo. Los cuadros suprematistas de Malévich consisten en siluetas geométricas bidimensionales, bien solos o bien diseminados, pintados sobre un fondo blanco. Cada cuadrado, rectángulo, triángulo o círculo se pintaba en bloque de negro, rojo, amarillo o azul (y de vez en cuando, de verde). El artista decía estar eliminando todo indicio visual del mundo conocido para que así el espectador pudiese disfrutar la «experiencia de la no objetividad... la supremacía de la sensación pura».

Fiel a su estilo, Malévich empezó pintando un cuadro «*manifiesto*» para encarnar este nuevo rumbo en el arte. Inspirado por su propia pieza de diseño escénico para *Victoria sobre el sol*, había seleccionado un lienzo de 0,23 metros cuadrados, lo pintó todo de blanco y después pintó un gran cuadrado negro en medio. Llamó a la obra *Cuadrado negro* (1915) (ver Fig. 15). Elegir semejante título, tan seco y literal, fue toda una provocación. Estaba retando al espectador a que no buscara ningún significado más allá de la propia pintura. No había nada más que «*ver*»: todo lo que hacía falta saber estaba en el título y en el lienzo. Malévich decía que había «*reducido todo a nada*».

Quería que la gente estudiara Cuadrado negro. Que pensara en la relación y el equilibrio entre el borde blanco y el centro negro: que disfrutara la textura de la pintura, que sintiera la ingravidez de un color y la densidad del otro. Tenía incluso la esperanza de que esas «tensiones» que había dentro de su imagen ultraestática pudiesen ofrecer a la gente una sensación de dinamismo y movimiento. Todo esto era posible en la mente de Malévich porque había «*liberado el arte de la carga del objeto*». Ya éramos libres para verlo todo y cualquier cosa que quisiéramos.



*Fig. 15. Kazimir Malévich, Cuadrado negro, 1915.*

Cuadrado negro puede parecer simplista, pero las intenciones de Malévich eran complejas. Sabía que incluso aunque hubiese eliminado toda referencia al mundo conocido, el cerebro del espectador intentaría racionalizar la pintura y encontrarle un significado. Pero ¿qué sentido podía encontrarle a aquello? Era inevitable que la gente regresara sin cesar al hecho fundamental de que se trataba de un cuadrado negro sobre fondo blanco. La mente consciente estaría trabada en un ciclo frustrado, como un GPS en busca de señal. Mientras tanto, al tiempo que esta confusión proseguía, Malévich esperaba que en lo más hondo de la psique del espectador su mente inconsciente tendría una oportunidad de obrar su magia. Y en cuanto hubiese escapado de su prisión racionalista, la mente inconsciente sería capaz de «ver» que el artista estaba presentando el cosmos al completo y toda la vida que contenía en su pequeño cuadrado y sencillo cuadro.

Malévich pensaba que su pintura de dos tonos encarnaba la tierra dentro del

universo, lidiaba con la luz y la oscuridad, la vida y la muerte. Y, como en todas sus pinturas suprematistas, ningún marco rodea esta obra porque sería demasiado restrictivo, sugeriría demasiado los límites terrestres. En su lugar, el fondo blanco se transforma en la pared blanca de la que cuelga la pintura para proporcionar una sensación de infinidad. El cuadrado negro flota en el espacio, desembarazado de la fuerza de la gravedad: señal de un cosmos ordenado o un agujero que ha absorbido toda la materia. En cualquier caso, fue un salto en la oscuridad.

El suprematismo era un concepto audaz. Al menos las pinturas abstractas de Kandinsky daban al espectador una golosina visual, aún a pesar de ser indescifrables. Nadie podía permanecer delante de uno de los gigantescos lienzos de Composición sin sentirse impresionado por la belleza de la erupción de colores que danzaban sobre la superficie de la pintura. Al margen de que uno amara u odiara sus obras, no cabía duda de que Kandinsky sabía pintar como pocos. No sucedía lo mismo en el caso del suprematismo de Malévich.

¿Un cuadrado negro sobre un lienzo blanco? Venga ya. Todo el mundo podía hacer eso. ¿Por qué se veneran sus esfuerzos y valen millones de dólares cuando los nuestros serían considerados facilones y sin valor? ¿Acaso, como dijo una vez la artista británica contemporánea Tracey Emin al defenderse de una acusación similar respecto de su propia obra, se trata simplemente de un caso de haber tenido la idea primero?

Sí, en cierto modo, así es. En arte, el pensamiento original es importante. No hay valor intelectual en el plagio, pero sí lo hay en la autenticidad. El arte moderno gira en torno a la innovación y la imaginación, no es *statu quo*, o peor, las burdas imitaciones. Y luego está el valor financiero que otorgamos a la escasez en nuestra sociedad capitalista, donde mandan las leyes de la oferta y la demanda. Si sumamos las tres cosas —originalidad, autenticidad y escasez— obtendremos la razón por la que un Cuadrado negro de Malévich vale un millón de dólares y una versión de ustedes o mía no. Lo suyo es un objeto históricamente importante y único que ha tenido un impacto de gran alcance sobre las artes visuales.

Cuando la gente dice «*Mola*», suele referirse a algo creado por un diseñador influenciado por el arte abstracto de Malévich. El look Tom Ford, los productos de Bang & Olufsen, las cubiertas de Factory Records, el logo del metro de Londres, Brasilia, las piscinas infinity: todos ellos comparten el mismo modelo, que es el arte geométrico abstracto del suprematismo. Se elimina el desorden, se simplifica la silueta, se reduce la paleta de color y se concentra todo en la pureza de la forma. No podemos evitar sentir que el aspecto sobrio y mínimo es un signo de inteligencia, reflexión, modernidad y sofisticación.

Pero cuando nos remontamos a la génesis de esos diseños, al *Cuadrado negro* de Malévich, persiste la sospecha permanente de que la pintura fue —y sigue siendo— un camelo, una burla: una bobada. Entiendo por qué (aunque nunca fuese esa la intención del artista), ya que el artista está pidiéndole mucho al espectador. El

escepticismo que rodea al Cuadrado negro, y a casi todo el arte abstracto que ha seguido una pauta similar, es el resultado de que Malévich pusiese patas arriba la relación tradicional entre artista y público.

Históricamente, el papel del artista era estar subordinado. Pintores y escultores estaban ahí para documentar, inspirar y embellecer en nombre de lo establecido y de nosotros. Disfrutábamos de la privilegiada posición de ser capaces de decidir si el artista había hecho una buena representación o no de una iglesia, un perro o un Papa. Incluso cuando los artistas se rebelaban contra las academias y seguían su propio camino, manteníamos nuestra posición de superioridad. Seguía siendo cosa del artista complacernos o intrigarnos con un retrato del mundo conocido. La abstracción de Kandinsky adopta un enfoque de mayor categoría, al pedirnos una solución intermedia. El trato era que Kandinsky pintaba una pintura encantadora y llena de vitalidad con la esperanza de que resistiéramos la tentación de traducir los colores a objetos o temas conocidos, y en lugar de eso nos dejáramos transportar a un mundo imaginario de una forma muy parecida a como lo haríamos al escuchar una pieza de música.

Aunque, cuando de eso se trataba, Kandinsky dejaba suficientes pistas narrativas y exquisitas combinaciones de color en sus pinturas como para que la gente fuese capaz de disfrutar los cuadros por lo que eran, sin tener que recorrer toda la ruta del «¿*Qué significa todo esto?*». El arte no objetivo de Malévich no hacía tales concesiones. La suya era una confrontación directa con el espectador, ya que desafiaba a cualquiera que mirase el Cuadrado negro a creer que era más que un superficial diseño en blanco y negro. «*En pintura, el color y la textura son fines en sí mismos*», concluía Malévich.

De hecho, estaba transformando al artista en un chamán, y el arte en un juego psíquico en el que el artista ponía todas las reglas. La persona que sostenía el pincel o el cincel de escultor era ahora la figura dominante de la relación, tras haber arrojado el guante a un espectador recién subordinado y vulnerable, retándole a dar un salto de fe. Y así sigue siendo hoy en día: el arte abstracto nos hace correr a todos el riesgo de parecer unos indocumentados, al creer en algo que no está ahí. O, por supuesto, de rechazar alegremente una obra de arte reveladora porque no tenemos el coraje de creer.

Malévich trabajó en secreto en sus pinturas suprematistas durante los dos años siguientes al estreno de Victoria sobre el sol de 1913. Decía que «me estaban llevando a descubrir cosas aún fuera del conocimiento». Lo que era una grandilocuente reivindicación. Como también lo era su afirmación de que «*mi nueva pintura no pertenece únicamente a la tierra*». Llegó a llamarse a sí mismo «*presidente del espacio*» y sopesó la idea de un satélite suprematista que «*recorrería su órbita, creando su propio camino*». Después aumentó su intensa carga de trabajo intergaláctico al imponerse la tarea de «*recodificar*» el mundo.

Sus comentarios, aunque excéntricos, ponen de relieve la mentalidad de muchos

artistas e intelectuales de principios del siglo xx. La noción de los viajes espaciales era aún un tema de ciencia ficción y no de la realidad. Viajar más allá de la tierra era una expectativa emocionante llena de posibilidades ilimitadas sobre la que podían cavilar aquellos espíritus optimistas bendecidos con una fértil imaginación. Pero las declaraciones de Malévich tienen una vertiente más taciturna y menos positiva. Apuntaban a una creciente sensación de desasosiego entre la vanguardia sobre los efectos secundarios de la modernización. La catástrofe de la I Guerra Mundial se estaba desplegando ante sus ojos, las comunidades se desgarraban, y morían millones de personas. Kandinsky, Malévich y muchos otros artistas identificaban la obsesión de la sociedad por el materialismo y un egoísmo rampante como las razones de tanto trastorno y derramamiento de sangre.

Malévich creía que era el momento de un nuevo comienzo, de construir un ideal utópico: un sistema en el que todo el mundo pudiese vivir felizmente para siempre. Su contribución sería una nueva forma de arte que obedeciese las leyes del universo y pusiera orden en el descontento global. Su pintura *Suprematismo* (1915) combina muchos de los temas recurrentes del nuevo movimiento de Malévich. Es un lienzo de formato vertical sobre el que dispuso una serie de rectángulos de diversas anchuras y largos (algunos tan finos como para parecerse más a una línea recta) sobre un fondo blanco. Un gran rectángulo negro, que se ensancha ligeramente en su descenso de cuarenta y cinco grados, dota a la mitad superior del cuadro de una trayectoria diagonal hacia abajo. Rectángulos más pequeños —azules, rojos, verdes y amarillos— se superponen a la forma negra. Una fina línea negra divide el cuadro en dos. Abajo hay un pequeño cuadrado rojo sobre gruesas franjas rectangulares amarillas y marrones. No hay un sujeto material reconocible; el cuadro trata de la sensación que evoca en el espectador. Y esta sensación, debido al modo en que las formas interactúan sobre el amplio fondo blanco, podría ser una reflexión sobre el movimiento constante de la vida cotidiana del universo. En la pintura, cada bloque de color individual afecta a la apariencia de los otros, de la misma manera que chocamos los unos con los otros en nuestra rutina de cada día. A ojos de Malévich, el suprematismo era arte puro, en el que era la pintura al óleo la que dictaba el color y la forma, y no figuras copiadas de la naturaleza.

Los lienzos que pintó Malévich entre 1913 y 1915 se exhibieron en la que desde entonces se ha convertido en una exposición legendaria. Fue una exposición colectiva en Petrogrado (ahora San Petersburgo) llamada La última exposición futurista: *0,10*, título deliberadamente dramático. Fue un mensaje enviado al mundo de parte de los artistas experimentales de Rusia anunciando el final del futurismo italiano (antes de los dos puntos) y el principio de una nueva fase del arte moderno (*0,10*). El título *0,10* (o Cero-diez) fue idea de Malévich. Se refiere a los diez artistas originales escogidos para exponer (al final fueron catorce), todos los cuales habían ido a «cero». Es decir, en el lenguaje de Malévich, habían eliminado toda materia temática reconocible: no representaban nada.

Malévich presentó docenas de sus pinturas suprematistas, con Cuadrado negro en el puesto de honor. Estaba colgado cerca del techo, en lo alto de una esquina, colocado en diagonal cruzando el ángulo recto en el que se encontraban las dos paredes. La ubicación era importante. Era una alusión al estatus icónico que Malévich atribuía a la pintura, como lo es el lugar reservado en los hogares ortodoxos rusos a la iconografía religiosa.

Entre los otros artistas que exponían con Malévich estaba su colega ucraniano Vladimir Tatlin (1885-1953). Ambos eran figuras respetadas del arte de vanguardia ruso. Ambos eran influyentes miembros de la Unión de la Juventud, una asociación de nuevos escritores, músicos y artistas radicada en San Petersburgo. Habían expuesto su obra en las mismas exposiciones colectivas. Y serían Malévich y Tatlin quienes encabezaran el camino hacia el arte no-objetivo. Podrían haber sido el Braque y el Picasso de la Europa oriental, en un heroico esfuerzo conjunto para roturar nuevos terrenos artísticos. En vez de esto, fueron más como el zar Nicolás II y los bolcheviques. Celos, rivalidad y diferencias artísticas condujeron a encendidos desacuerdos y a una gran antipatía. Para cuando tuvo lugar la exposición *0,10*, no podían ni verse.

Según se acercaba la inauguración de la exposición, sus niveles de hostilidad aumentaron. Prepararon sus obras para la exposición en secreto, no fuese que el otro robara un avance (y una idea) y recibiese después la mayor aclamación. La presión de los preparativos de última hora añadió un toque de paranoia a su ya envenenada relación, situación a la que no ayudó que Tatlin descubriera que Malévich había colgado su *Cuadrado negro* en una esquina. Tatlin se puso furioso.

La esquina había sido ocurrencia suya. Para que fuera colgada en un rincón de la habitación había creado específicamente una escultura llamada, de forma bastante apropiada, *Contrarrelieve de esquina* (1914-1915) (ver Fig. 16). Y ahora se encontraba enfrentado a su archicompetidor, que le había robado la idea, disminuyendo así el impacto de su obra. Fue la gota que colmó el vaso. Y como todos los hombres en momentos semejantes (artistas de vanguardia incluidos), decidieron resolver sus diferencias a la manera tradicional y se liaron a puñetazos (la historia no cuenta quién ganó).

En cuanto a la exposición, sin duda fue Malévich quien se llevó los laureles. El suprematismo fue presentado con éxito y el Cuadrado negro fue la estrella de la exposición, si bien la mayoría de visitantes estaban completamente perplejos. Pero eso fue entonces; hoy los *Contrarrelieves de esquina* de Tatlin son reconocidos con justicia como lo que fueron: una revelación escultórica. Con estaño, cobre, cristal y yeso, Tatlin hizo varias de estas curiosas construcciones que se colgaron atravesando una esquina a la altura del pecho. Habían sido inspiradas por su visita al estudio de Picasso en París en 1914, poco antes de que empezara la guerra. Allí vio los ensamblajes de papier collé del español, incluida su famosa *Guitarra* (1912). Tatlin supo ver una forma de usar esa técnica para crear su propio arte, no a partir de

recortes y piecillas encontradas en el estudio, como había hecho Picasso, sino utilizando modernos materiales para sus propias construcciones. Para Tatlin aquello tenía sentido artístico y político. El cristal, el hierro y el acero representaban el futuro en la era industrial inspirada por los bolcheviques en Rusia. Estaba convencido de que podía agrupar sus piezas (construirlas) de forma que dieran lugar a una obra de arte más interesante, poderosa y sincera que las escuetas pinturas de Malévich, cargadas de simbolismo cósmico.

El arte de Tatlin no tiene semejantes pretensiones trascendentales. Era lo que era y ya está. En un enfoque de la estética nada diferente al de un arquitecto, los intereses de Tatlin residían en las propiedades físicas de los materiales que utilizaba y en su disposición. Sus *Contrarrelieves de esquina tridimensionales* intentaban atraer la atención hacia la urdimbre de la construcción de la obra de arte, la naturaleza de los materiales y el volumen y el espacio que ocupaban. A diferencia de Picasso, no alteraba mucho las piezas que usaba mediante pintura o preparación, ni las ordenaba de tal manera que se pudiese considerar que representaban algo. Aunque más práctico que Malévich, su *no-objetividad* compartía muchas de las mismas preocupaciones: objetos en el espacio, desafiar la gravedad, textura, peso, tensión, tono y equilibrio.



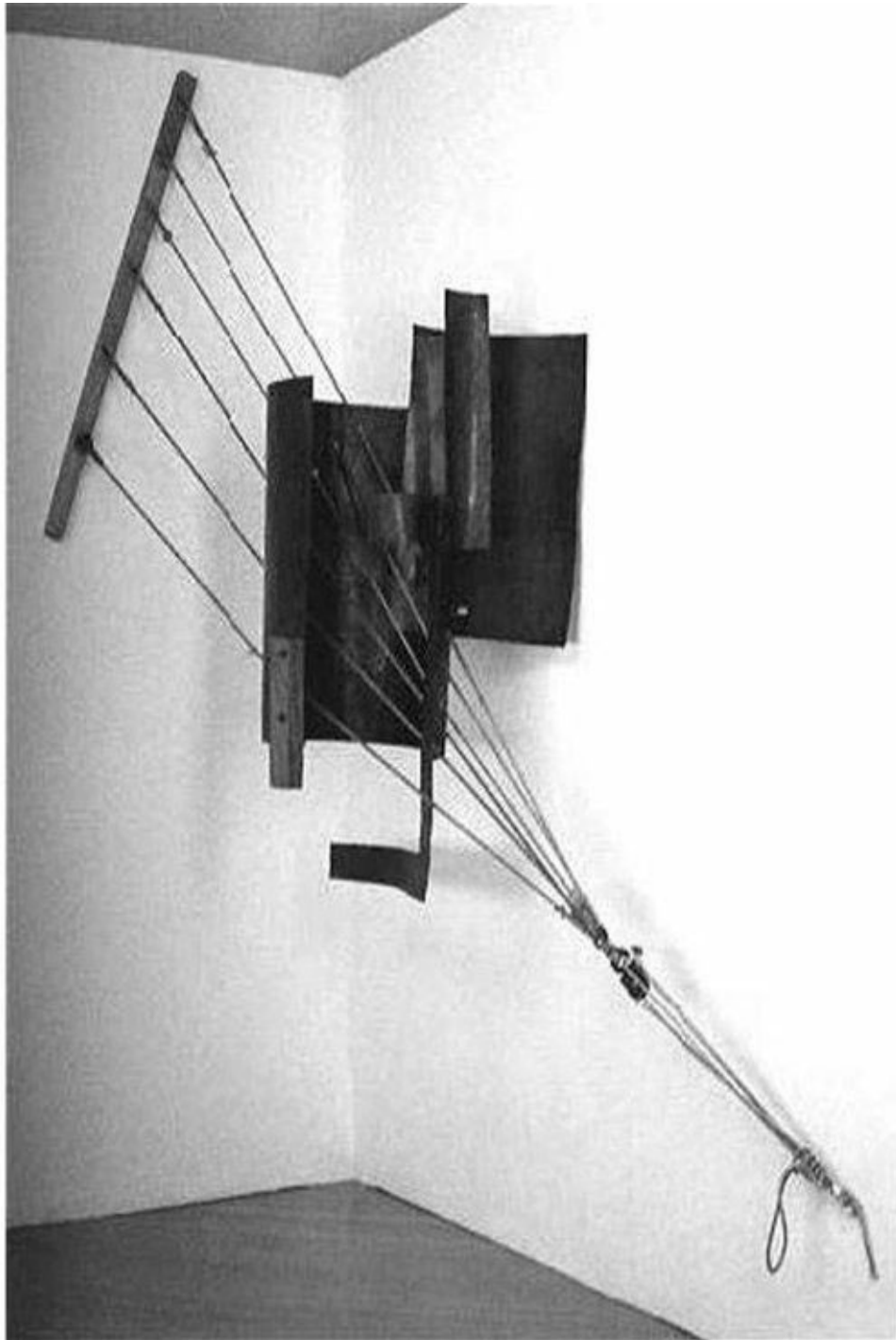


Fig. 16. Vladimir Tatlin, *Contrarrelieve de esquina*, 1914-1915.

Los *Contrarrelieves de esquina colgantes* de Tatlin de 1915 aún resultan modernos. La chapa de metal que transformó en esferas y curvas se adelantó a la arquitectura de Frank Gehry, más en concreto al techo ondulado de su célebre Guggenheim (1997), en Bilbao. Luego está el cable tenso que se extiende entre los muros que se cortan, manteniendo unido el ensamblaje de materiales de Tatlin, que recuerda al espectacular puente colgante de Norman Foster, que abarca el viaducto de Millau (2004), en la Francia central. Y hay algo del satélite que orbita la tierra en la manera en que los incongruentes *Contrarrelieves de esquina* cuelgan en el aire. Y eso antes de reconocer la influencia que tuvieron sobre el futuro del arte. Tatlin cambió la

noción de escultura. Se trataba de una obra tridimensional que, por primera vez, no intentaba copiar o caricaturizar la vida real, sino que era un objeto por derecho propio que tenía que ser juzgado en función de sus propios méritos. No estaba en un pedestal, no se podía rodear caminando y no tenía nada de la solidez de la piedra o el latón.

El ADN de los *Contrarrelieves de esquina* de Tatlin se puede hallar en las esculturas abstractas de Barbara Hepworth y Henry Moore, en las piezas de tubo de neón minimalistas de Dan Flavin y en la pila de ladrillos a la que recurrió con tanta fama Carl Andre. No cabe duda de que el título de la exposición era correcto; la exposición marcó el final del futurismo.

La exposición presentó el suprematismo de Malévich y el constructivismo de Tatlin ante el mundo, aunque en el caso del movimiento de Tatlin, no recibió nombre ni se presentó oficialmente como tal hasta 1921, con el *Manifiesto constructivista*. No obstante, el término constructivismo había estado flotando por acá y por allá desde alrededor de 1917, cuando el travieso Malévich se refirió a él de manera poco halagüeña como «*arte de la construcción*».

La vanguardia rusa había encauzado el arte por un nuevo camino justo cuando Lenin estaba haciendo lo propio para el mundo con la creación de su Estado socialista. El obstinado político tenía opiniones sobre casi todo, el arte incluido. Para empezar, el arte tal y como se practicaba en Occidente era decadente, capitalista y burgués. En la nueva Rusia soviética, proclamó, el arte debería tener un propósito. Tenía que ser «*inteligible para millones*», sirviendo a las necesidades del pueblo y a las del régimen. Tatlin, para entonces instalado ya en un puesto superior dentro de la academia del arte, se había subido completamente al carro de los bolcheviques, igual que sus colegas constructivistas Liubov Popova (1889-1924), Alexander Rodchenko (1891-1956) y Alexandra Ekster (1882-1949).

En una alianza inusitada en la historia del arte moderno, los artistas de Rusia estaban incondicionalmente de parte del poder establecido, no contra él. ¿Y qué mejor manera para que los bolcheviques promoviesen su radical y progresista nueva forma de vida que abrazando a los artistas radicales y progresistas del país? La tarea encomendada a los artistas era sencilla: crear una identidad visual para el comunismo. Los constructivistas aceptaron el encargo y, al hacerlo, asociaron para siempre el arte de vanguardia con la izquierda.

Dieron al ideal utópico del comunismo un aspecto instantáneamente reconocible, asertivo y confiado, y psicológicamente poderoso. Siguiendo el camino abierto por las obras de arte no-objetivo de Tatlin de 1915, los constructivistas se ocuparon de definir el papel de un artista dentro de la comunidad. La noción de un distante intelectual que produce obras arcanas que no significan nada para nadie, excepto para una pequeña élite autodesignada, estaba caduca. Su papel era ligar el arte al pueblo, ponerse a su servicio, lo que significaba ser más que artistas. En 1919 se dijo que «*el artista es ahora simplemente un constructor y un técnico, un líder y un capataz*». Y

hasta cierto punto lo eran, además de ser profesores.

La suya fue una empresa igualitaria. Y por una vez, las artistas no eran relegadas a papeles secundarios, sino que ocupaban posiciones preeminentes en el meollo del movimiento. Liubov Popova, Alexandra Ekster y la mujer de Rodchenko, Varvara Stepanova (1894-1958), desempeñaron todas ellas un importante papel a la hora de definir, desarrollar y crear el arte constructivista. Popova ofreció una temprana definición de su práctica, al decir que «*la construcción en pintura es la suma de la energía de sus partes*».

Argumentaban que incluso el papel del lienzo de un artista había cambiado, y que ahora debía ser apreciado por su valor artístico propio e intrínseco como material «concreto» sobre el que pintaban su construcción de formas geométricas. Los constructivistas usaban el término «faktura» para describir su práctica de poner de relieve y demostrar las propiedades inherentes de los materiales en crudo de sus pinturas. El lienzo, la pintura, el bastidor de madera sobre el que se aseguraba el lienzo: todos ellos eran elevados de estatus como parte de una obra de arte construida.

Su pasión por los materiales y la tecnología los llevó a adquirir un interés entusiasta por la arquitectura. Algunos hasta se llamaban a sí mismos artistas-ingenieros, como en el caso de Tatlin. Y es por un edificio que este diseño, pero que nunca fue construido, por lo que el movimiento es ahora tan famoso. Se conoce simplemente como la *Torre de Tatlin* (ver Fig. 17). Nunca antes un proyecto captó la ambición de un movimiento artístico como lo hizo su torre en espiral: una estructura de cristal, hierro y acero de cuatrocientos metros de altura que iba a ser una declaración al mundo de que la Unión Soviética era más grande, mejor y mucho más moderna que cualquier otro lugar (y en especial más que París y su insignificante Torre Eiffel, de solo trescientos metros).

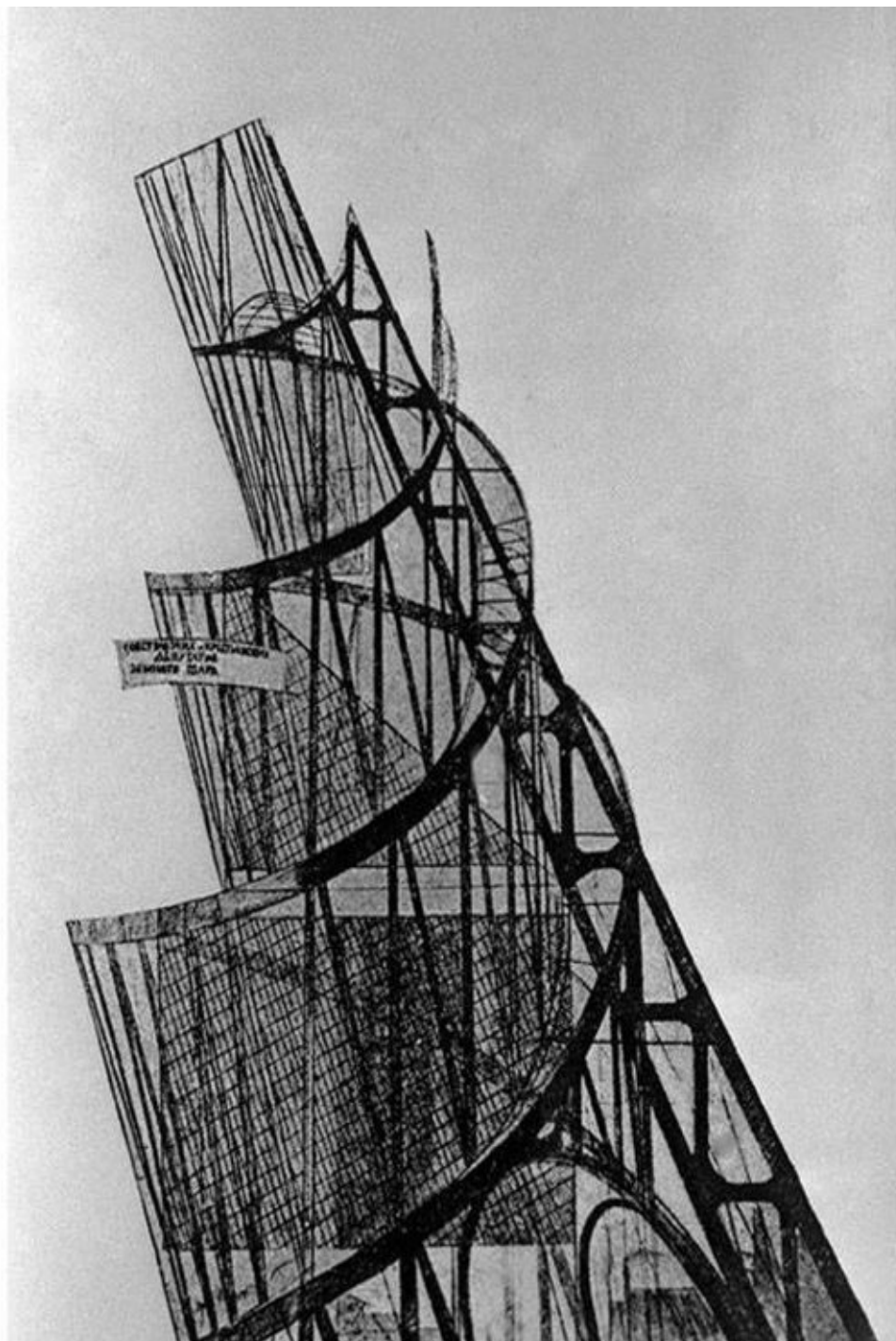


Fig. 17. Vladimir Tatlin, *Monumento a la Tercera Internacional (Torre)*, 1919-1920.

El tamaño y los materiales fueron solo el principio de la ambiciosa visión del artista ruso. Iba a ser llamada el «*Monumento a la Tercera Internacional*»: el cuartel general del comunismo. La intención era construirlo en la orilla norte del río Neva, en San Petersburgo, y que la estructura ladeada, parecida a un andamio ahusado, del edificio apuntase al mundo en un agresivo, aunque garboso, ángulo de sesenta grados. Tenía tres niveles, hechos con las típicas formas geométricas constructivistas. Abajo estaba el cubo, del que Tatlin decía que daría una vuelta sobre su eje una vez al año. Encima de este colocó una estructura piramidal más pequeña, que daría una vuelta una vez al mes. Y encima de ella, la torre tendría un nivel cilíndrico, que emitiría propaganda al

mundo, que iba a girar 360 grados cada día.

Tatlin no consideraba que su torre fuese una obra de arte, sino una propuesta seria para una edificación, por lo que obtuvo una matrícula de honor en esfuerzo e ingenuidad, un aprobado en ingeniería (¿podría construirse de verdad? Probablemente no) y un rotundo suspenso en elección del momento oportuno. Completó el diseño en 1921, año poco propicio para un grandioso proyecto en Rusia. El país estaba pasando por sequías y pérdidas de cosechas y por una hambruna catastrófica. Murieron millones de personas y la *Torre de Tatlin* no solo tenía una prioridad baja, sino que posiblemente fuese incluso un disparate. Se dejó en suspenso y nunca más volvió a hablarse de ella.

Mientras tanto, los demás constructivistas estaban organizando una exposición llamada  $5 \times 5 = 25$ . Haciéndose eco del título de Malévich, *0,10*, esta exposición moscovita de 1921 consistió en cinco obras de arte de cinco artistas constructivistas. Participaron en ella Rodchenko y Popova, los antiguos compañeros de Tatlin, pero no este. Rodchenko expuso un tríptico llamado *Color rojo puro, color azul puro y color amarillo puro* (1921) que llevaba el título colectivo de *La última pintura o La muerte de la pintura*. Cada lienzo monocromo estaba cubierto solo por el color de su título, como un azulejo. Era, en palabras de Rodchenko, lo que sucede cuando «*se reduce la pintura a su conclusión lógica*». «*Afirmo*», declaró, «*que cada plano es un plano y que no hay representación*». Su descripción de la obra de arte era correcta, pero su conclusión no podía haber estado más equivocada.

Aquellos tres monótonos lienzos se cuentan entre los primeros ejemplos de lo que el mundo iba a ver mucho más a menudo en los años siguientes: lienzos pintados con un solo color. En el futuro serían presentados bajo el disfraz de arte conceptual, un enfoque diferente aunque el resultado fuese el mismo. ¿Qué diferencia la finalidad de los lienzos monocromos de Rodchenko de la de los expresionistas abstractos, que pretendían contener una dimensión espiritual capaz de sacar a la luz profundos sentimientos ocultos en el interior del espectador?

La respuesta es no mucho. Es sobre todo cuestión del propósito del artista. Rodchenko dice que sus lienzos cubiertos por un solo color son no figurativos y que solo son un pedazo de material pintado, mientras que Mark Rothko dice que su lienzo monocromo es mucho más, y que tiene una profundidad mística, emocional y espiritual.

El propósito de Rodchenko era cuestionar el sistema de creencias que Malévich había instigado en torno a su arte no objetivo. El suprematista contaba al espectador que en sus triángulos y cuadrados había algo más que agradables piezas de diseño gráfico, que su arte contenía significados ocultos y verdades universales. Como antes he dicho, este enfoque se basa en que el espectador crea que el artista está dotado de un talento y de una capacidad de percepción especiales. Pero Rodchenko estaba diciendo que sus pinturas constructivistas no eran obras de arte especiales o trascendentales. De hecho, las despojaba de la categoría de objetos artísticos al decir

que formaban parte de su investigación en curso sobre las cualidades de los materiales, y que su propósito era la construcción de productos.

En 1921, Rodchenko anunció oficialmente la llegada de los constructivistas con un manifiesto. Casi inmediatamente después publicó otro manifiesto pronunciando un «muerte al arte» con el argumento de que este era «burgués». Para dejar clara su posición (y la de sus colegas constructivistas) se requería un cambio de nombre. En lo sucesivo, serían conocidos como los productivistas. Una vez resuelta esa parte de la administración, abandonaron la torre de marfil del arte y se metieron en el negocio de hacer cosas útiles: se convirtieron en diseñadores, cumpliendo con la exigencia de Lenin de ampliar su contribución a la sociedad. Diseñaron carteles, tipografías, libros, ropa, muebles, edificios, escenarios teatrales, papel pintado y productos para el hogar. Su rendimiento fue prolífico. Volvieron a aplicar con éxito la paleta de color, las formas geométricas y las cualidades estructurales que habían desarrollado en su arte constructivista al diseño gráfico. Los estridentes colores rojo, blanco y negro de sus carteles se reconocen de inmediato. También sus tipos en negrita, parecidos a bloques, y sus ropas estampadas.

Liubov Popova diseñó varios vestidos a la moda, decorados con círculos verdes o azules, que no hubieran desentonado en las hedonistas flappers que poblaban los clubes de *jazz* desde Montmartre a Manhattan (ver Ilustración<sup>[17]</sup>). Alexander Rodchenko se convirtió en un artista de la imprenta y el diseño gráfico. Su cubierta para el libro de Trotsky *Problemas de la vida cotidiana* (1923) debe mucho al arte *no-objetivo* de Malévich y Tatlin. Un gran cuadrado rojo sobre un fondo blanco ocupa el espacio central. Atravesándolo por la mitad hay dos signos interrogativos: una versión más grande en negro que va de arriba abajo, y una versión mucho más pequeña en blanco dentro de ella, a modo de tenue eco. Gruesas líneas rojas y negras enmarcan las partes superior e inferior de la composición.

Es una imagen llamativa. Pero no tan memorable como el cartel elaborado por El Lissitzky (1890-1941), que se había formado como arquitecto antes de caer bajo el influjo del suprematismo de Malévich. El joven Lissitzky estaba creciendo artísticamente en medio del fervor de la Rusia posrevolucionaria. El país estaba sumido en la guerra civil, y los Guardias Blancos antibolcheviques intentaban derribar al gobierno socialista de Lenin. Lissitzky quería hacer su aportación en apoyo de la causa bolchevique. Lo hizo componiendo un cartel que usaba formas geométricas, planos superpuestos y la paleta de negro, blanco y rojo del suprematismo. *Golpead a los blancos con la cuña roja* (1919) (ver Ilustración<sup>[16]</sup>) se ha convertido desde entonces en uno de los carteles más icónicos que se hayan producido nunca. Crudo y claro, es un ejemplo de arte utilizado como propaganda. Lissitzky dividió el cuadro por la mitad con una línea diagonal: uno de los lados es blanco, el otro negro. Sobre el lado blanco hay un gran triángulo rojo en dos dimensiones, cuya arista afilada se clava en la división blanca y negra, y penetra en el círculo blanco que domina el lado negro. Rompiéndose en la punta del triángulo,

varias esquirlas rojas vuelan a través del espacio negro y rodean el círculo blanco.

Resulta interesante ver las formas y el estilo del arte no figurativo utilizados de una manera altamente simbólica y figurativa. Lissitzky los había incorporado para contar una historia del mundo real con deslumbrante franqueza, insinuando que Malévich y Tatlin tenían razón: cuando se organizaban con elegancia y desenvoltura, esas formas en apariencia triviales desencadenaban una respuesta emocional en el espectador. La imagen y el estilo de Lissitzky han influenciado posteriormente a muchos diseñadores gráficos y a varios grupos de pop. Kraftwerk, pioneros alemanes de la música electrónica, se inspiraron claramente en las estéticas suprematista y constructivista para la famosa cubierta de su álbum *Man-Machine* (1978). Y la banda escocesa Franz Ferdinand se decantó directamente por un pastiche Rodchenko/Lissitzky al diseñar las cubiertas de muchos de sus éxitos de principios de la década de 2000.

El impacto y el duradero legado del cartel de Lissitzky demuestran el poder del arte no-objetivo. En manos de grandes artistas, consigue su propósito, cortar en dos el desorden de la vida moderna y describir algo más hondo y más profundo. Por eso nos afecta. Hay algo magnético y atractivo en la simplicidad de esas rígidas formas adornadas con colores primarios que resulta imposible explicar o racionalizar. En cierto modo, aquellos artistas rusos lograron reducirlo todo a la nada para exponer más de lo que sabíamos que había ahí. Se trata de equilibrio y óptica, de tensión y textura. Pero, más que eso, se trata de lo inconsciente, de un arte que nos gusta, pero sin saber muy bien por qué. Malévich, Tatlin, Rodchenko, Popova y Lissitzky fueron unos brillantes visionarios, pioneros del primer arte totalmente abstracto.

Sin embargo, no estaban solos...

# 11

## Neoplasticismo

### El atasco, 1917-1931

Hay épocas en las que los que están relacionados con el mundo del arte dicen y escriben necedades, eso sí, muy pretenciosas. La vida es así: las estrellas de rock destrozan hoteles, los deportistas se lesionan y la gente del mundillo del arte dice estupideces. Entre los principales culpables están los comisarios de los museos, quienes acostumbran a redactar en un lenguaje bastante pomposo esos textos incomprensibles que suelen acompañar los folletos y paneles de las exposiciones. En el mejor de los casos, la jerga del tipo «*incipientes yuxtaposiciones*» o «*praxis pedagógica*» desconcierta a los visitantes; en el peor los humilla y los confunde, y hace que la gente se aleje del arte de por vida. Eso no es bueno, aunque según mi experiencia, los comisarios no pretenden ser manifiestamente obtusos: son individuos con talento que intentan satisfacer a una clientela cada vez más amplia.

Los museos son instituciones académicas que están llenas de gente bastante inteligente, y no es del todo extraño encontrarse con que los guardias de seguridad y los camareros de la cafetería están doctorados en Historia del Arte por una universidad de prestigio. El ambiente de dentro es intelectualmente competitivo y hacer bromas y chistes sobre un hecho artístico esotérico forma parte de la charla diaria. El conocimiento erudito es moneda corriente: por ejemplo, saber que Rothko, en sus últimas pinturas, usaba un barniz que contenía resina, huevo y ultramarino sintético.

Se dice que no hay historia del arte suficiente para repartirla entre todos los historiadores del arte, lo que ayuda a entender por qué los que trabajan en los museos son tan aficionados a los detalles más nimios. Muchas obras de arte han sido objeto de la investigación de una vida entera: hay demasiada información. El pobre comisario de museo tiene que asimilar toda esta información y añadirle sus propios pensamientos para evitar que sus compañeros de profesión le acaben acusando de plagio. Por tanto, ha de procesar todo eso de tal modo que no corra riesgo alguno de parecer un imbécil delante de colegas muy críticos: sería algo embarazoso y sumamente perjudicial para su carrera. Es esta tensión entre el estatus profesional y las necesidades que tiene alguien que visita por primera vez un museo la que origina necesariamente problemas: por ello las cartelas de las paredes de las salas o los ensayos que acompañan los folletos de las exposiciones están llenos de términos crípticos y de frases impenetrables. El museo dice que la información está hecha para un espectador no iniciado, pero la verdad es que ha sido redactada para un puñado de



expertos en un lenguaje que solo los entendidos del mundo del arte podrían comprender.

No es raro que los artistas caigan en la misma trampa. He tenido ocasión de entrevistar a artistas realmente brillantes y alabados con toda la razón por la inteligencia, intuición y belleza de su obra. No obstante, aun así, cuando se coloca un micrófono bajo la nariz de un artista, toda esa claridad se desvanece: no es difícil descubrir que, después de media hora de oraciones subordinadas, matizaciones y vagas metáforas, uno no se halla, en absoluto, mejor situado para entender la obra de este: más bien todo lo contrario. Es como estar en un universo de Tristram Shandys, en el que la gente es parlanchina y divertida, pero no hay manera de que vayan al grano.

Y entonces, ¿qué? Los artistas optan por comunicarse en un medio visual, quizá porque encuentran mayores dificultades para expresar sus pensamientos mediante la palabra o por escrito. Sin embargo, y a riesgo de sumergir yo mismo la punta del pie en la piscina de la pretenciosidad, aquí se da una paradoja. En mi experiencia, son los artistas abstractos (los que pasan su vida eliminando detalles para llegar a una verdad universal) los máximos culpables a la hora de emplear un lenguaje florido e impreciso para describir sus obras. Malévich hablaba de naves espaciales y de acontecimientos cosmológicos, Kandinsky de escuchar el sonido de sus pinturas. Incluso un hombre como Tatlin, que tenía los pies bien plantados en el suelo, hablaba sin cesar de cosas como la materialidad del volumen y la tensión que genera un espacio tridimensional. No obstante, el primer premio en materia de perplejidad a la hora de intentar explicar su propia obra se lo lleva el pintor holandés Piet Mondrian (1872-1944).

Este artista, célebre por sus pinturas de retículas, intentó una vez explicar sus cuadros sirviéndose de la misma narrativa enrevesada y artificiosa que empleó el crítico Louis Leroy en 1874, cuando escribió su veredicto condenatorio contra la primera exposición del impresionismo francés. La reseña de Leroy consistía en un diálogo ficticio entre él y un (escéptico) artista inventado. Mondrian da forma a su conversación de un modo distinto: él representa el papel de un artista moderno intelectualizado, mientras que opta por un cantante (que podría o no haber existido realmente) para que desempeñe el de observador que duda y le da permiso para emplear referencias musicales. Mondrian lo llamó *Diálogo sobre la nueva plástica* (1919<sup>[\*]</sup>), y comienza así:

(A: Un cantante y B: Un pintor).

A. Admiro tu obra anterior y, porque significa mucho para mí, quisiera entender mejor el modo en que pintas ahora. No veo nada en esos rectángulos. ¿Qué pretendes?

B. Mis nuevas obras pretenden lo mismo que las anteriores: unas y otras tienen el mismo propósito, solo que mis últimas obras lo logran de una manera más precisa.

A. ¿Y cuál es?

B. Expresar relaciones de una manera plástica entre oposiciones de color y línea.

A. Pero tu obra anterior representaba la naturaleza, ¿no es así?

B. Me expresaba yo por medio de la naturaleza. Si observas con cuidado la evolución de mi obra,

verás que progresivamente abandona la apariencia naturalista de las cosas y que enfatiza cada vez más la expresión plástica de las relaciones.

A. ¿Consideras que las relaciones naturales interfieren con la expresión plástica de las relaciones?

B. Estarás de acuerdo conmigo en que, si se cantan dos palabras con la misma fuerza, con el mismo énfasis, una debilita a la otra. Uno no puede expresar a la vez y con la misma determinación la semejanza con la naturaleza, tal y como la vemos, y las relaciones plásticas. Para poder expresarse plásticamente de una manera determinada, estas relaciones solo pueden ser representadas a través del color y la línea.

Sigue así durante una buena parte del diálogo, dándole vueltas a la cuestión de las relaciones y lo plástico. En su defensa, cabe señalar que Mondrian se había puesto manos a la obra en una tarea muy difícil: explicar algo absolutamente nuevo y desconocido. La estructura y el tono de su texto sugieren que el artista holandés se veía a sí mismo como un profesor, un individuo cuya tarea consistía en lograr que la vida tuviera sentido para los demás.

Cuando Mondrian se refiere a «plástico», habla sobre las artes plásticas, es decir, un término formal que se utiliza para describir la pintura y la escultura, en donde a los materiales se les da forma o se los moldea. Su visión significaba un nuevo (*neo*) enfoque de las artes plásticas (*plasticismo*) basado en relaciones universales. Al igual que Malévich, Mondrian creía que podía desarrollar una clase de pintura que destilara todo lo que sabemos y sentimos en un sistema simplificado y, con ello, reconciliar los grandes conflictos de la existencia. Malévich lo hizo a modo de reacción ante la Rusia revolucionaria; el ímpetu de Mondrian surgió del baño de sangre que supuso la I Guerra Mundial. Mondrian dio forma a sus ideas sobre un arte nuevo —el neoplasticismo— mientras la guerra estaba en pleno furor, entre 1914 y 1918. Su intención era ayudar a la sociedad a comenzar de nuevo con una nueva actitud en la que la unidad, no el individualismo, fuera la prioridad. Su deseo era «*expresar plásticamente lo que todas las cosas tienen en común, en lugar de aquello que las separa*».

Llegó a la conclusión de que para poder alcanzar sus propósitos habría que reducir el arte a su mínima esencia: color, forma, línea y espacio. Para simplificar las cosas aún más, presentaría esos elementos esenciales en su forma más pura: los colores se limitarían a los tres primarios (rojo, azul y amarillo); la elección de las formas geométricas se haría entre dos únicamente: cuadrado y rectángulo; y solo se pintarían líneas rectas horizontales y verticales negras: no podría haber ilusión alguna de profundidad. Con este pequeño kit, Mondrian creyó que podría dar sentido a la vida a través de la armonización de las fuerzas opuestas de la naturaleza. Para Mondrian era fundamental el rechazo de cualquier motivo reconocible. Nunca consideró que la obra de un artista debiera imitar la vida real: consideraba que el arte formaba parte de la vida real, como el lenguaje o la música.

*Composición C (n.º III), con rojo, amarillo y azul* (1935) (ver Ilustración<sup>[18]</sup>) es un Mondrian «clásico». El fondo es un plano blanco, como casi siempre, ya que el artista consideraba que daba una base universal y pura sobre la que construir una pintura. Sobre ella el artista ha pintado una dispersa cuadrícula de líneas de diverso

grosor. Esto es un detalle importante. Mondrian quería transmitir en sus pinturas la sensación del movimiento perpetuo de la vida, algo que creía que podía conseguir subliminalmente con tan solo variar el ancho de las líneas negras. Llegó a la conclusión de que, cuanto más estrecha fuera la línea, más rápido «leería» el ojo su trayectoria y viceversa; de modo que, si alteraba las anchuras, podría usar la línea como se usa el acelerador de un coche. Y eso serviría para conseguir su propósito: lograr cuadros que tuvieran un «*equilibrio dinámico*».

Para Mondrian todo era equilibrio, tensión e igualdad. Su arte era un manifiesto político que llamaba a la libertad, la unidad y la cooperación. «*La verdadera libertad*», decía, «*no es la igualdad mutua, sino la equivalencia mutua. En el arte, las formas y el color tienen distintas dimensiones y posiciones, pero poseen el mismo valor*». En *Composición C (n.º III), con rojo, amarillo y azul* (como en todas sus obras abstractas desde 1914 en adelante), las líneas verticales y horizontales expresan las tensiones que surgen entre los polos opuestos de la vida: negativo y positivo, consciencia e inconsciencia, cuerpo y alma, masculino y femenino, bueno y malo, claro y oscuro, discordancia o armonía, yin y yang. Donde los ejes X e Y se cruzan o se unen, es el momento en que se establece la relación entre ambos polos y se forma el cuadrado o el rectángulo.

Aquí es donde comienza la diversión para Mondrian. Sus composiciones siempre son asimétricas, lo que ayudaba a crear ese buscado efecto de movimiento y le lanzaba el reto de equilibrar la composición a través de una paleta de color limitada. En el caso de *Composición C (n.º III), con rojo, amarillo y azul*, pinta un gran cuadrado rojo en la parte superior izquierda y lo equilibra con un cuadrado azul más «denso», pero más reducido, en la parte inferior, justo a la derecha del centro. Luego añade un fino rectángulo amarillo en la esquina inferior izquierda, que sirve como contrapunto de ambos. Los bloques blancos que quedan, aunque «más ligeros» que las partes con color, logran su «*equivalencia*» por el hecho de que su superficie en el lienzo es superior a la de los tres colores juntos. Ningún elemento domina: todo es recíproco en la superficie plana o, por emplear un símil deportivo, en el terreno de juego las reglas son las mismas para todos. Mondrian dijo: «*El neoplasticismo significa igualdad porque [...] cada elemento, a pesar de las diferencias, puede tener el mismo valor que el resto*».

Es una afirmación reveladora y que subraya la gran diferencia que existe entre el neoplasticismo de Mondrian y el arte abstracto de Kandinsky, Malévich y Tatlin. En ninguna obra de la carrera del holandés emergen elementos individuales: siempre están contenidos. Tampoco se superponen planos ni hay transiciones tonales, lo que se debe al hecho de que a Mondrian le preocupaba unificar las relaciones generadas entre elementos individuales, no el tradicional ideal romántico del amor, donde dos convergen en una sola unidad. Estaba definiendo un nuevo orden social.

El viaje de Mondrian al corazón de la abstracción comenzó en el mismo lugar que el de Tatlin: en el estudio de Picasso en París. Antes de visitarlo en 1912, el holandés

pintaba paisajes naturalistas un tanto convencionales a la manera fauvista o puntillista. Nada más conocer la obra cubista de Braque y Picasso y su paleta de colores terrosos, regresó a su país cambiado. En tan solo un par de años también él inventó un nuevo movimiento del arte moderno. El neoplasticismo habría de ser la forma más pura de arte abstracto creada hasta la fecha.

Hay una impresionante secuencia de cuatro obras que muestran la evolución de Mondrian, desde antiguo maestro *quiero-y-no-puedo* a pionero del modernismo, todos las cuales tienen como motivo central un árbol. El primero es *Atardecer, árbol rojo* (1908). Mondrian pinta un árbol viejo y retorcido en pleno invierno. La tarde ha caído, dejando un fondo gris azulado sobre el que parece estremecerse de frío un árbol sin hojas. Las ramas entremezcladas se esparcen por el lienzo como venas de una mano. El tronco rojo y marrón se inclina hacia la derecha, cargado por el peso de las ramas que parecen acercarse al suelo para barrerlo. En este cuadro, es evidente la influencia de la pintura paisajística holandesa del siglo XVII. El expresivo cromatismo —rojos oscuros, azules y negros— indica que el artista también había estado fijándose en la obra de un compatriota más contemporáneo: Vincent van Gogh.

*El árbol gris* (1912) es la segunda obra de esta secuencia. Ya ha comenzado el despertar de Mondrian a la abstracción; la influencia del cubismo es manifiesta. De nuevo el árbol carece de hojas, el tronco está situado en el medio y las ramas se extienden horizontalmente a lo ancho del lienzo y verticalmente hacia su parte superior. En esa ocasión la paleta es más sombría. Las gradaciones tonales del gris imitan los tonos sombreados que empleaban Braque y Picasso en la fase del cubismo analítico. Los detalles del árbol han sido sometidos a un proceso de simplificación, y Mondrian pretende generar una estructura compositiva en un cuadro del que prácticamente se ha eliminado la profundidad espacial.

*Manzano en flor* (1912) es el tercero. En esta obra, Mondrian avanza aún más en su camino hacia la abstracción, de modo que si uno no sabe que hay un árbol pintado, resulta difícil distinguirlo. Aquí emplea la paleta de ocre y grises de Braque. Las ramas del árbol están ahora estilizadas y se ha suprimido todo detalle. Mondrian las pinta con líneas cortas, espesas, negras y bastante curvas y varias de ellas se unen para dar forma a un conjunto de formas elípticas que flotan horizontalmente a través del lienzo. Ha añadido unas pocas líneas verticales para sujetar el cuadro y darle estructura: es una composición all over y bidimensional.

Finalmente tenemos *Cuadro n.º 2 / Composición n.º VII* (1913). El tema sigue siendo un árbol (de verdad, créanme), pero mucho más abstracto que el que hubieran podido hacer los cubistas a partir de ese mismo motivo. Mondrian lo rompe en pequeños planos fragmentados, lo que hace que la imagen parezca un campo embarrado africano, seco y quemado por el sol. Por si fuera poco, el árbol se levanta y se queda flotando en el espacio, reduciendo así aún más la posibilidad de identificarlo. Los colores siguen estando amortiguados, a excepción de un amarillo intenso que emana de la imagen y que seguramente alude a la espiritualidad inherente

que quería reflejar en el cuadro.

Mondrian, al igual que Kandinsky o Malévich (y mucho tiempo después, Jackson Pollock), estaba muy inmerso en un sistema de creencias semirreligioso muy de moda en aquel entonces llamado teosofía, que propugnaba varios de los principios sobre los que estos artistas construyeron su filosofía. De la teosofía surgen las ideas de unir lo universal y lo individual, la igualdad de los elementos, así como la unificación de lo exterior y lo interior.

La religión y la espiritualidad son el tema central de *Composición 6* (1914), obra que muestra a Mondrian a punto de completar su viaje hacia la abstracción plena. El motivo central es una iglesia, aunque sea imposible deducirlo a partir de la imagen. El cuadro tiene formato vertical, con un fondo gris sobre el que el artista ha añadido una retícula de líneas negras horizontales y verticales, las cuales, a través de sus intersecciones en el plano, forman una pauta de rectángulos y cuadrados. Algunas de estas formas geométricas simples son marcos «abiertos» situados sobre el fondo gris, mientras que otras son «sólidas» y han sido rellenadas por el artista con un rosa claro. La indicación de que la obra es de temática religiosa la da la presencia en medio del lienzo de una T mayúscula hecha con líneas negras que puede interpretarse como una cruz cristiana. Solo por eso, el resto del cuadro resulta completamente abstracto. Muy poco después, Mondrian suprimiría los últimos rastros de referentes visuales concretos y concentraría sus esfuerzos en generar imágenes abstractas con las que comunicar una armonía trascendental.

Fue en este momento de la evolución de su carrera cuando el idealista Mondrian se encontró con un artista holandés en plena ebullición que también era escritor, diseñador y empresario. Se llamaba Theo van Doesburg (1883-1931). En 1917 fundaron una revista en la que Van Doesburg desempeñaba el cargo de editor. La llamaron *De Stijl*, que significa «el estilo», aunque, pronunciada a la inglesa, suena como «distil» («destilar»), lo que no deja de ser una descripción fortuita de su filosofía estética. A diferencia de los demás movimientos artísticos anteriores, *De Stijl* tuvo ambiciones internacionales desde el principio, algo que los fundadores dejaron claro al traducir su manifiesto de 1918 a cuatro lenguas. Les motivaba el deseo de posguerra de un nuevo comienzo a partir de cero: crear un estilo internacional que «trabajara para la formación de una unidad internacional entre vida, arte y cultura».

Mondrian describió cómo *De Stijl* iba a capturar «la creación pura del espíritu humano [...] expresada como puras relaciones estéticas manifestadas de forma abstracta». En otras palabras, sería un movimiento artístico nuevo y autónomo, construido en torno a las composiciones basadas en la retícula de colores primarios de su neoplasticismo. La visión se parece a una especie de Lego de las bellas artes para adultos espiritualmente maduros: un kit de piezas que podría usar todo el mundo en un esfuerzo colectivo, con vistas a la creación y desarrollo de un futuro utópico.

Según el manifiesto *De Stijl*, «las formas naturales debían ser erradicadas» por

tratarse de «*frenos a la expresión artística pura*». Lo único que realmente importaba era producir obras que encontraran la unidad a través de las relaciones entre color, espacio, línea y forma. Un concepto, concluían, que se podría aplicar desde la arquitectura hasta el diseño de producción en todas las formas artísticas.

Quien demostró esto fue uno de los primeros miembros del movimiento *De Stijl*: Gerrit Rietveld (1888-1964), constructor de muebles y arquitecto holandés. Rietveld trabajaba en la vertiente más puntera del diseño de su época. Se había inspirado en la arquitectura angular del americano Frank Lloyd Wright y en el trabajo del diseñador escocés Rennie Mackintosh. Fue la célebre Silla con respaldo (1903) de Mackintosh, con su respaldo de listones de madera que se alzan como las espalderas de un gimnasio desde el suelo hasta más arriba de la cabeza del que se sienta, la que inspiró a Rietveld para diseñar su *Silla de brazos* (1918), más sencilla pero históricamente muy importante.

Van Doesburg siempre había sido un admirador del diseño austero y económico de Rietveld, que consistía en una tabla de madera para el respaldo y una más corta como asiento. Rietveld había ensamblado estas dos partes utilitarias en un marco de madera, semejante a un cadalso. Como lugar donde relajarse después de un día de duro trabajo no parece muy atractivo precisamente, pero para Van Doesburg la comodidad no ocupaba un lugar principal dentro de la lista de atributos fundamentales, e incluyó la silla en la segunda entrega de *De Stijl*. La describió como una escultura que estudiaba las relaciones espaciales: un objeto que era «*real-abstracto*».

Cinco años después, plenamente inmerso en la estética *De Stijl*, Rietveld hizo una segunda versión de la silla, pero esta vez incorporó los colores primarios y las líneas negras del neoplasticismo de Mondrian. *Silla roja-azul* (ca. 1923) (ver Ilustración<sup>[19]</sup>) parece una pintura de Mondrian tridimensional: quizá no sea muy cómoda, pero resulta mucho más atractiva. El panel trasero es de un hermoso rojo y el asiento de un azul oscuro que incita a sentarse. La estructura de madera negra exhibe un aire más juguetón, a lo que contribuye la pintura amarilla que ha añadido el diseñador a los remates de la silla.

Un año después, Rietveld llegó más lejos y diseñó una casa elaborada íntegramente de acuerdo con los principios de *De Stijl*. *La Casa Schröder* (1924) en Utrecht —que debe su nombre a Truus Schröder, la rica viuda que sufragó el proyecto— pertenece hoy en día a la lista del patrimonio cultural de la humanidad de la UNESCO. Truus Schröder encargó a Rietveld que creara una casa que conectara el interior y el exterior, y que no estuviera dividida en compartimentos estancos, sino en la que los diferentes espacios se interrelacionaran. Esa era la filosofía de Mondrian. También la de Rietveld.

*La Casa Schröder* destaca como una antorcha en una cueva respecto al resto de construcciones de la calle. Los planos rectangulares de los muros de hormigón encalado bailan alrededor de las ventanas de cristal del edificio, iluminadas por

detrás, en un jovial pas de deux arquitectónico que proporciona a las adustas casas de ladrillo un aire mortuorio. La estructura exterior parece sujeta por dos barras metálicas delgadas que se duplican para hacer de balaustrada de los balcones del primer piso. A un lado de la casa se alza desde el suelo una viga vertical de color amarillo que se asemeja a un rayo de luz. Detrás, en relieve, se encuentran las ventanas del piso inferior y superior, cada una de ellas con su marco pintado: una en rojo, otra en azul. Es un cuadro de Mondrian en el que se puede vivir.

El interior continúa en el mismo estilo neoplasticista *De Stijl*. Las paredes se deslizan para que surjan grandes espacios iluminados por la luz natural que entra por las numerosas ventanas; algunas de ellas tienen persianas azules, otras rojas y otras —como no podía ser de otro modo— amarillas. El mobiliario, que incluye una *Silla roja-azul* está compuesto por superficies planas apoyadas en marcos con ángulos rectos. Incluso las barandillas de madera están elaboradas a partir de listones horizontales y verticales de madera que, por supuesto, están pintados de negro. No hay nada en la *Casa Schröder* que haya sido diseñado sin la ayuda de una escuadra y un cartabón.

El poderío de la visión estética de Mondrian mantuvo su influencia sobre el mundo de la arquitectura y del diseño. En 1965, el diseñador de moda francés Yves Saint Laurent mostró al mundo un vestido de lana sin mangas estampado que imitaba los bloques de colores primarios y las líneas rectas negras del *Composición con rojo, azul y amarillo* (1930) de Mondrian. Se vio en la primera página de la edición francesa de Vogue en septiembre de 1965 y generó un boom inmediato de objetos decorados a la manera de Mondrian que aún continúa en nuestros días, en una infinidad de versiones que van desde imanes para la nevera hasta las fundas para los iPhone. Esta popularidad demuestra el éxito de los principios artísticos del holandés. Suya fue una filosofía del menos es más, en la que fundaba un arte que pretendía ser indestructible, irreductible, escrupuloso, puro y virtuoso. Su intención era «derrotar la supremacía de lo individual» con un concepto unificador que fuera accesible a todos.

Yves Saint Laurent tenía cuatro Mondrians, colgados en su espectacular apartamento parisino. Entre ellos se encontraba *Composición n.º 1* (1920), una obra que muestra al artista en el umbral de la economía estilística que intentaría perfeccionar a lo largo del resto de su carrera. A diferencia de las obras posteriores «clásicas» de Mondrian, *Composición n.º 1* no tiene un fondo blanco ni transmite la sensación espacial característica de su obra posterior. Me parece más un diseño adaptado a una vidriera de colores, lo que formaba parte del trabajo que se llevaba a cabo en *De Stijl* (Van Doesburg produjo varios diseños de vidrieras y ambos artistas se sentían atraídos por la espiritualidad latente de estas). *Composición n.º 1* es mucho más «movida» que sus obras posteriores. Todos los paneles rectangulares están pintados: unos de azul, rojo y amarillo, y otros de gris o negro. La mayoría de las líneas rectilíneas se cortan antes del borde del lienzo y la mayor parte de los bloques de color se concentran en el centro, mientras que en las obras siguientes de Mondrian

suelen estar en los bordes, donde pueden seguir derramando color hacia el infinito.

Unos pocos meses antes, Mondrian había roto el código. *Composición con rojo, negro, azul y amarillo* (1921) es instantáneamente identificable como un «Mondrian». Todos los ingredientes están a la vista: la composición asimétrica, las grandes áreas de imprimación blanca, los bloques de colores primarios que emergen de los lados del cuadro, sirviendo mutuamente de contrapunto dentro de una estricta retícula de líneas verticales y horizontales de diversa longitud. Yves Saint Laurent dijo que Mondrian había hecho un arte «*que es pureza y más allá de eso, no se puede ir*».

El ambicioso Van Doesburg no estaba de acuerdo. Pensaba que para añadir más dinamismo había que meter alguna diagonal que otra. Mondrian rechazó categóricamente semejante rebaja de planteamientos, pues consideraba que sus cuadros ya contenían movimiento de sobra. Así pues, tras varias discusiones, el fundador del neoplasticismo se separó del proyecto *De Stijl* en 1925. Van Doesburg ya estaba listo para un cambio de todas formas, y se quejaba de que «*era imposible dotar a Holanda de ninguna forma de vida nueva*». Recorrió Europa para predicar el evangelio de *De Stijl*. Explicaba que la retícula geométrica de líneas negras representaba la «inmutabilidad» del mundo y los colores primarios, su cualidad «interiorizadora». Definía el arte premeditadamente no-objetivo de *De Stijl*, del constructivismo y del suprematismo como una «abstracción racional», mientras que, en cambio, la obra de Kandinsky, más basada en el simbolismo, según decía, era «abstracción impulsiva» (una diferencia semejante reaparecería en la década de 1950 en relación con dos enfoques distintos del expresionismo abstracto: la *Action Painting* instintiva y el *Color Field*, más preconcebido).

Las sucintas ideas de Van Doesburg eran la culminación de una década extraordinaria para la historia del arte. Artistas de toda Europa habían recorrido sendas diversas, pero habían llegado al mismo destino: la abstracción. Les movía un impulso semejante: contribuir a la creación de un mundo nuevo y mejor. En ese momento, cuando el siglo entraba en su tercera década, varios de estos artistas, y otros asociados con sus propios movimientos, se congregaron en Weimar, Alemania, y formaron parte de la legendaria Bauhaus de Walter Gropius. Wassily Kandinsky y Paul Klee, de *El Jinete Azul*, acudieron como profesores al célebre centro de enseñanza artística. Otros, como El Lissitzky, contribuyeron con sus ideas y compartieron sus experiencias en el seno del constructivismo y el suprematismo rusos. Y también estaba Van Doesburg, defensor y detractor a partes iguales. Tras haber fracasado en la tarea de convencer a Gropius para que lo contratara, el emprendedor holandés inició su propio curso extracurricular para enseñar los principios de *De Stijl* y lo abrió a los estudiantes de la Bauhaus. Fue un éxito y Van Doesburg afirmó: «*Tengo un gran éxito con el curso sobre De Stijl. Ya hay casi veinticinco participantes, todos ellos de la Bauhaus*».

Por un instante, durante el periodo de entreguerras, un aire de optimismo y



aventura flotó sobre esta parte de Alemania en la que artistas, arquitectos y diseñadores trabajaron juntos en un intento de crear un código visual unificado para el mundo entero.

# 12

## Bauhaus

### Reunión de antiguos alumnos, 1919-1933

Durante una breve temporada en que viví en el campo tuve un cortacésped con asiento. Era amarillo brillante, siempre arrancaba al primer intento y podía cortar hierba tan larga y enredada como rastas. Sobre el lomo de la bestia iba impresa la leyenda «*Fabricado con orgullo en América*», y estaba lleno de barras y estrellas. Yo me burlaba de la jactancia y pomposidad de la afirmación: quiero decir, me reía de lo burda que era; una empresa inglesa nunca habría hecho eso.

Desde luego que no. Sobre todo porque últimamente no se fabrica mucho en Inglaterra. El antaño vigoroso corazón del mundo industrial ya no fabrica apenas; todo está «externalizado» o se importa. Según *sir* Terence Conran, respetado diseñador de mobiliario y bienes domésticos británico, eso conducirá a la ruina creativa y financiera del país.

Las cosas eran diferentes a finales del siglo XIX, cuando las dos potencias industriales europeas eran Alemania e Inglaterra. Los líderes políticos alemanes lanzaban miradas de envidia a Inglaterra y veían una nación segura de sí misma que lo hacía posible, un país que creaba riqueza mediante la ingenuidad artística y su aplicación comercial. Decidieron establecer un punto de espionaje. En 1896 un arquitecto y funcionario llamado Hermann Muthesius (1861-1927) fue enviado a Londres como agregado cultural de la embajada alemana para descubrir cómo había construido Inglaterra su éxito industrial. Puntualmente, Muthesius enviaba sus hallazgos en una serie de informes que finalmente se convirtieron en un libro de tres volúmenes llamado *The English House* (1904), en el que identifica un sorprendente «*ingrediente mágico*» en la boyante economía capitalista del Reino Unido. Se trataba del diseñador recién fallecido William Morris (1834-1896), fundador del movimiento *Arts and Crafts*<sup>[\*]</sup> y socialista confeso.

Morris puso en marcha su empresa de diseño epónima en 1861, con el arquitecto Philip Webb y los artistas prerrafaelitas Edward Burne-Jones, Ford Madox Brown y Dante Gabriel Rossetti. Querían coger los valores de las bellas artes y aplicarlos a la artesanía, produciendo objetos manufacturados con todo el amor, atención y destreza individuales que se invierten en la pintura de un paisaje o una escultura de mármol.

La empresa se especializó en diseño de interiores, fabricando vitrales, mobiliario, grifería, papel pintado y alfombras, y todo ello respondía a, y reflejaba, la naturaleza. Se trataba de un enfoque inspirado en John Ruskin, el historiador del arte e intelectual de izquierdas inglés del siglo XIX, que estaba espantado por la era industrial. Declaró

«odiar la civilización moderna», mencionando la naturaleza divisiva del capitalismo y su compulsión a anteponer el beneficio a todo lo demás. Consideraba la industrialización como un mal que degradaba al artesano y lo convertía en una herramienta, un sucio lacayo a merced de una máquina brillante y desalmada.

Ruskin promovía teorías de justicia social y apoyaba su retórica con el reparto de gran parte de su propio dinero. En 1862 recopiló una serie de sus controvertidos ensayos en un libro, *Unto This Last* (1862), en el que exigía un comercio justo y derechos para los trabajadores; un plan nacional para la sostenibilidad industrial, y que se cuidase más el medio ambiente. Eran reflexiones lúcidas que atraieron a algunos notables admiradores. Mohandas «Mahatma» Gandhi quedó tan impresionado por la publicación que la tradujo al gujaratí, diciendo que había descubierto algunas de sus «más profundas convicciones reflejadas en este gran libro».

Ruskin y Morris creían que el pasado aún tenía mucho que ofrecer y que había muchas cosas en el estilo de vida medieval que merecían ser aplaudidas. Morris pensaba en una hermandad de trabajadores basada en el sistema de formación de los gremios de oficios medievales, donde un individuo empezaba como aprendiz, llegaba luego a oficial y, al final (si tenía talento suficiente), se convertía en un maestro artesano. La suya era una filosofía del bienestar donde la gente trabajaba en condiciones humanas seguras y respetuosas y se le pagaba un salario razonable por sus esfuerzos. Morris creía en «artes para todos», en la democratización de la belleza y las ideas: arte hecho por el pueblo y para el pueblo. Era un grito que se repetiría una y otra vez a lo largo del siglo xx (y que se ha prolongado hasta hoy, con gente como los artistas ingleses Gilbert & George).

Herr Muthesius había formulado su propio enfoque del movimiento inglés *Arts and Crafts*. ¿Y si, reflexionaba, se aplicasen los principios de William Morris a escala industrial? Mencionó la idea a sus superiores a su regreso a casa. Enseguida florecieron talleres de artesanía por toda Alemania como tiendas de campaña en un festival pop. Con ellos llegó al país una importante puesta al día de la educación artística. Y después, en 1907, se estableció la *Werkbund*<sup>[\*]</sup> alemana. Esta fue su aplicación estrella: un esfuerzo extremadamente nacionalista basado en los ideales de Morris. Su propósito era incorporar algo de estilo a las ambiciones industriales del país: ayudar a promover sus esfuerzos, incrementar la demanda del consumidor y educar al público en materia de buen gusto. Se creó un consejo formado por destacados representantes de las artes y los negocios.

Entre ellos estaba el arquitecto radicado en Berlín Peter Behrens (1868-1940), cuyas simpatías artísticas caían del lado de los principios de diseño de Morris, basados en la artesanía individual. Behrens era un creador polifacético que, al igual que Morris, había diseñado su propia casa junto con todo lo contenido en ella. En 1907 —el mismo año que Behrens se unió a la Junta de la *Werkbund*— la empresa alemana de electrónica AEG lo contrató para que fuera su «consultor artístico». Su

labor era supervisar toda decisión estética tomada por la empresa: desde la imagen corporativa y los anuncios en prensa hasta las bombillas y los edificios. Behrens fue, en efecto, el primer consultor de marca.

Explicó a AEG que su trabajo no debería ser visto como una simple decoración, sino como expresión externa del «*carácter*» interno de sus productos. Era un punto de vista interesante, pero no enteramente original. En 1896 el influyente arquitecto norteamericano Louis H. Sullivan (1856-1924) había articulado la misma idea en un texto llamado *The Tall Office Building Artistically Considered*. Vale, no es un título de primera, pero resulta un ensayo sorprendentemente estimulante escrito por un hombre que tenía un pie en el mundo moderno. Sullivan trabajaba en Chicago, una ciudad en tan rápida expansión que había hecho que el meditabundo arquitecto se plantease si quedaba algún espacio para la sensibilidad visual cuando se diseñaban edificios para el poco sentimental e industrializado paisaje moderno. Sentía especial preocupación por el impacto social y emocional del rascacielos sobre los habitantes de la ciudad, aquel faro emblemático del progreso económico que había empezado a dominar las aceras de Chicago como Gulliver en Lilliput.

Los rascacielos eran la especialidad de Sullivan. Tanto era así que, de hecho, fue conocido como «el padre del rascacielos» por su innovador trabajo que empleaba nuevas técnicas de construcción con estructura de acero para levantar edificios muy altos. Sullivan se dio cuenta de que, por sí solos, los ladrillos eran un material constructivo que limitaba la altura debido a su peso y densidad: cuanta más altura se alcance con ladrillos, más difícil será para la base soportar la carga. Una estructura de acero no tiene semejantes restricciones, así que sus edificios siguieron creciendo cada vez más en altura.

Sullivan estaba satisfecho de ser uno de los que estaban detrás del auge de los rascacielos, pero también era consciente de que edificios altos como el suyo iban a perdurar en el tiempo y por lo tanto definirían ciudades y naciones. Nadie se había parado aún a pensar de verdad sobre cuál sería una forma apropiada y agradable de adoptar su nueva técnica arquitectónica. Él argumentaba que se debería idear una guía de estilo para evitar que Estados Unidos fuese asolado por una arquitectura insulsa y fea. Su punto de partida estético era plantearse la utilidad del edificio antes de decidir cuál sería su aspecto, lo que le llevó a acuñar la ya famosa frase «*la forma obedece [siempre] a la función*». Lo cual era la misma afirmación que estaba haciendo Behrens.

Sullivan cavilaba: «¿*Cómo predicaremos desde la vertiginosa altura de esta extraña, insólita y moderna azotea el plácido evangelio del sentimiento, de la belleza, el culto de una vida superior?*». Esto es expresionismo arquitectónico: un diseñador de edificios tocado por el espíritu de Van Gogh. Su conclusión fue que la naturaleza vertical del edificio debía ser acentuada, no la horizontalidad de cada una de sus plantas. «*Debe ser alto*», decía. «*Hasta la última pulgada. Tiene que tener fuerza y poder y altitud; debe poseer la gloria y el orgullo de la exaltación*». Para este fin,

ideó un sencillo formato de tres partes para el edificio alto que constaba de una base definida, un espacio hueco alargado y un frontón de remate plano. Básicamente estaba transformando la antigua columna griega en un edificio ultramoderno.

Entre 1890 y 1892 la sociedad arquitectónica Adler & Sullivan terminó unas nuevas oficinas para un acaudalado cervecero de Saint Louis, Missouri. El edificio Wainwright, de nueve plantas, que fue uno de los primeros rascacielos del mundo, incorporaba la filosofía del diseño de Sullivan y establecía un modelo para los edificios altos de todo el globo: era una forma rectangular ininterrumpida, similar a una caja de cerillas puesta de pie. Sullivan revistió el edificio Wainwright de terracota y arenisca marrón, con hileras de entrepaños verticales de ladrillo que resaltaban la altura subiendo por su cara perpendicular de manera uniforme, como soldados en un desfile. Es un ejemplo de belleza contenida de la arquitectura de oficinas que hace un guiño al pasado, pero se abre a un futuro de tecnología punta que avanza a toda velocidad. La forma, de hecho, había seguido a la función.

También fue ese el caso cuando Behrens diseñó la monumental *Fábrica de Turbinas de AEG* (1909): una moderna declaración arquitectónica con la forma de un masivo vagón de metro construido con mampostería y equipado con colosales ventanas de estructura de acero. El edificio era práctico por necesidad, pero durante su concepción Behrens había añadido unos objetivos algo menos tangibles. Quería que la arquitectura tuviese un efecto positivo sobre los trabajadores, que les ofreciese dignidad en un mundo brutal, que les inspirase y animase. Al mismo tiempo esperaba que el transeúnte viese el edificio y percibiese la confianza y la ambición que latían ahora en el corazón de una Alemania industrial. *La Fábrica de Turbinas de AEG* era exactamente el tipo de propaganda inspirada por artistas que se había ordenado lanzar a la Werkbund alemana.

La creciente reputación de Behrens estaba atrayendo hacia su despacho a las mentes jóvenes más descollantes de la arquitectura. La lista de lozanos diseñadores de óptica vanguardista que hacían cola para trabajar a su lado y aprender del gran hombre no es solo impresionante; es la enumeración de los gigantes de la arquitectura moderna. Mies van der Rohe y Le Corbusier trabajaron para Behrens, como lo hizo Adolf Meyer, que poco después dejaría el proyecto de la fábrica de AEG para poner en marcha una nueva empresa con otro de los pupilos de Behrens, Walter Gropius (1883-1969), que estaba destinado a ser el fundador de la escuela artística más famosa del mundo.

Gropius y Meyer vieron el éxito que estaba disfrutando Behrens con su moderno enfoque del diseño y los materiales y sintieron ganas de intentarlo por su cuenta. Era el movimiento adecuado en el momento adecuado, y enseguida dejaron su impronta. A principios de 1911, el propietario de Fagus (una empresa de hormas, los moldes sobre los que se confeccionan los zapatos) les encargó que construyeran la fachada de una nueva fábrica en Alfeld-an-der-Leine, a unos sesenta y cinco kilómetros al sur de Hannover. Con el edificio AEG de Behrens presente en su ánimo, se pusieron a

trabajar. Hacia el invierno, la mayor parte de la Werk de Fagus estaba terminada.

Los dos arquitectos novatos habían presentado un diseño de sorprendente modernidad. Habían suspendido lo que parecía ser un muro de cristal flotante delante de las columnas rectangulares del edificio de ladrillos amarillos: una cortina diáfana que proporcionaba luz a los trabajadores y un reluciente anuncio al mundo (habían ubicado el edificio para que pudiese ser visto por los pasajeros del tren de ida o vuelta a Hannover). El edificio era una declaración de objetivos para una nueva Alemania, símbolo de un país que podía integrar el arte moderno con la máquina moderna para producir bienes que el mundo no solo necesitaba, sino que también hallaba deseables. En 1912 el talentoso Gropius había sido reclutado por la *Werkbund* alemana para ser parte de la élite dirigente responsable de dar al país un cambio de imagen.

Y entonces llegó la guerra.

## La Bauhaus

En un principio, varios artistas e intelectuales alemanes estuvieron entusiasmados con la I Guerra Mundial, al verla como una oportunidad de hacer borrón y cuenta nueva. Walter Gropius se alistó y luchó en el frente occidental, pero le repugnó la despiadada destrucción de la que fue testigo. La experiencia le motivó a hacer algo que pudiese ayudar a prevenir una repetición de los horribles acontecimientos que habían tenido lugar en los campos de batalla de Europa entre 1914 y 1918.

Su optimismo fue avivado por el amanecer de una nueva era en Alemania. El impopular káiser Guillermo II había abdicado del trono, poniendo fin al gobierno monárquico y abriendo el camino a una nueva Alemania democrática, conocida entre 1919 y 1933 como la República de Weimar. Gropius quería aportar su grano de arena para apoyar ese nuevo comienzo que su país, arrasado por la guerra, había emprendido al establecer una institución que, según él esperaba, beneficiaría no solo a Alemania, sino también al mundo entero.

Su experiencia previa con la *Werkbund* alemana le había mostrado el potencial de las artes y oficios para hacer una contribución positiva a la vida emocional y financiera del país. Elaboró un plan para establecer un nuevo tipo de facultad de arte cuyo objetivo sería equipar a una nueva generación de jóvenes con las habilidades prácticas e intelectuales para construir una sociedad más civilizada y menos egoísta. Iba a ser una escuela de arte y diseño que asumiría el papel de reformadora de la sociedad.

Su institución sería democrática y coeducativa, e impartiría un plan de estudios liberal nada convencional, pensado para alentar a los estudiantes a hallar su propio ritmo interno artístico y personal. A Gropius se le dio la oportunidad de poner en práctica sus ideas cuando le ofrecieron un trabajo en Weimar, la ciudad alemana en la que se había firmado recientemente la constitución democrática del país. La oferta consistía en ser director de unas instalaciones educativas que eran la fusión de dos instituciones previas: la Academia Granducal Sajona de Bellas Artes y la Escuela Granducal Sajona de Artes y Oficios. Gropius aceptó y llamó a la entidad conjunta «*Staatliches Bauhaus in Weimar*».

Era 1919 y había nacido la Bauhaus. Gropius anunció que sería una «destacada institución de educación artística de ideas modernas», que combinaría el «currículo teórico de una academia de arte» con «el currículo práctico de una escuela de artes y oficios», para proporcionar un «sistema exhaustivo para estudiantes con talento». Rechazaba la política de producción en masa industrializada de la *Werkbund* alemana, pues la consideraba un menoscabo del individuo, disposición que, a su parecer, había conducido a la guerra.

También insistía en que los estudiantes de bellas artes descendieran de su torre de marfil y se ensuciaran las manos con los artesanos, afirmando que «*no existe el arte profesional [...] el artista es un artesano exaltado. ¡Levantemos la barrera entre artesanos y artistas! Creemos juntos el nuevo edificio del futuro. Combinará arquitectura, escultura y pintura de forma conjunta*». Esto es un eco de la Gesamtkunstwerk de Wagner: una obra de arte total donde todas las formas de arte se unen para crear una entidad gloriosa y optimista.

El gran compositor consideraba que la música era la forma más elevada del esfuerzo creativo humano y razonaba que era, por lo tanto, el entorno natural en que intentar producir una Gesamtkunstwerk. Gropius pensaba de otra forma. Él afirmaba que era la arquitectura la forma artística más importante, al decir que «*el objetivo último de toda actividad creativa es el edificio*». De ahí el nombre Bauhaus, que en alemán quiere decir «*casa de construcción*» o «*casa para la construcción*».

Gropius ideó la estructura para el desarrollo educativo de sus estudiantes sobre el modelo de aprendizaje de William Morris, basado en los gremios medievales. Los estudiantes de la Bauhaus empezaban como aprendices antes de llegar a oficiales y al final, si eran lo bastante buenos, se convertían en jóvenes maestros. Todos los estudiantes eran formados por maestros reconocidos, que eran especialistas reputados en un área artística concreta. Gropius veía la Bauhaus como «*una república de intelectuales*» que algún día «*se elevaría a los cielos desde las manos de un millón de trabajadores como símbolo cristalino de una nueva fe por venir*».

Y, en cierto modo, tuvo éxito. Resultó que la «*nueva fe por venir*» del siglo xx fue un voraz consumismo impulsado por la tecnología, que, en la mayoría de los casos, era emperifollada en la moderna escuela de diseño que Gropius había promovido en la Bauhaus: una estética simple y de buen gusto conocida

generalmente como modernista. El Volkswagen «*escarabajo*», las lámparas Anglepoise, la primeras cubiertas de Penguin, las faldas de tubo de los sesenta; los vastos espacios blancos del MoMA, del Guggenheim y de la Tate Modern, así como la belleza aerodinámica de la era espacial: todo ello entraba en el programa del modernismo.

Sus éxitos estéticos se extendieron a la arquitectura, donde, una vez más, su «símbolo cristalino» unió al mundo. Desde el Este comunista al Occidente capitalista, la marca del modernismo inspirado por la Bauhaus es evidente en los cortes rectos, los exteriores de hormigón, las gigantescas estructuras geométricas que llegaron a dominar el entorno urbano del siglo xx. Desde el Lincoln Center de Nueva York a los diez grandes edificios que delimitan la plaza Tiananmen de Pekín, se detecta con facilidad la huella del escueto y angular modernismo de Gropius.

Y resulta asombroso, dado que la Bauhaus duró solo catorce años. Más aún cuando se tiene en cuenta que el austero, elegante y sobrio diseño que será asociado para siempre con la institución no era en absoluto el espíritu creativo con el que esta había empezado, como demuestra claramente la imagen de la cubierta de su primer folleto en 1919. Es una xilografía del artista Lyonel Feininger (1871-1965), miembro del grupo *El Jinete Azul* de Wassily Kandinsky, a quien Gropius había encargado que fuese el maestro a cargo del taller de impresión gráfica. La composición de Feininger es de estilo *cubo-futurista* y representa una catedral con tres chapiteles góticos rodeada de relámpagos de bordes dentados que envían poderosos rayos eléctricos al mundo. Es una ilustración cargada de simbolismo.

Gropius concebía la Bauhaus como una catedral de ideas que descargaría energía y vida en un mundo apagado y deprimido. El relámpago representa el dinamismo y la creatividad de los estudiantes y los maestros. La imponente iglesia representa la Gesamtkunstwerk: un edificio que une lo espiritual y lo material, creado amorosamente por artistas y artesanos y en el que la gente se reúne, se interpreta música y los coros cantan. Este era el romántico espíritu de la institución en sus años formativos, cuando estaba poblada por estudiantes y maestros idealistas, capaces y con deseos de hacer su aportación a la construcción de una utopía moderna. En esta fase primigenia, la Bauhaus era más parecida a una comuna *hippie* que al instituto profesionalizado de diseño funcional en que después se convertiría.

La vida estudiantil en la Bauhaus siempre empezaba con un curso preliminar de seis meses conocido como *Vorkurs*, que fue ideado y dirigido en un principio por un artista y teórico suizo, Johannes Itten (1888-1967). Fue un hombre insólito en muchos sentidos, en especial por ser un profesor con experiencia, lo que era una rareza entre los maestros de la Bauhaus. Era seguidor del Mazdaznan, un movimiento espiritual que recomendaba el vegetarianismo, un estilo de vida sano, ejercicio y mucho ayuno. Los seminarios de Itten estaban enfocados de una manera similar a la *new-age*, pues intentaba ayudar a sus estudiantes a encontrar su voz artística a través de la intuición. Mientras ellos profundizaban y aguardaban la inspiración, Itten



deambulaba por el aula (y por Weimar) vestido con una túnica oscura que prefiguraba el traje epónimo del presidente Mao. Para colmo, se afeitaba la cabeza y llevaba gafas redondas que le hacían parecer mitad villano de James Bond, mitad líder de una secta religiosa. Así era más o menos como lo veían los estudiantes, pues unos lo reverenciaban hasta llegar al extremo de una adoración casi ocultista, y otros no podían soportar la visión de su cabeza calva y sus modales afectados. Gropius lo toleraba... al principio.

Itten encajaba con la filosofía original de la Bauhaus de artes y oficios para regresar a la naturaleza. Mientras que otras facultades de arte hacían que sus estudiantes copiasen servilmente a los viejos maestros, Itten basaba sus clases en los colores y las formas primarias. Hacía que sus estudiantes dieran formas geométricas a varios materiales para instruirlos acerca de la línea, el equilibrio y la sustancia. Después trabajaban sobre sus propias ideas, lo que podía consistir en un relieve de escayola con el tamaño de un cartel hecho con cuadrados y rectángulos, o quizá en una manta de retales de fieltro con parches rojos y marrones para demostrar la comprensión de las transiciones tonales.

En aquellos días la Bauhaus emanaba un aire entre artesano y medieval. Además de las clases teóricas de Itten, los aprendices adquirían habilidades artesanales en talleres que iban desde encuadernar hasta tejer. La madera era el material de construcción favorito y Gropius planeaba construir una urbanización de casas de madera en el campus para permitir que alumnos y maestros viviesen y trabajasen juntos en armonía. Imperaba un ambiente de antimaterialismo con un dejo del espíritu gótico del expresionismo alemán, lo que no resulta del todo sorprendente, dado el personal docente. Johannes Itten y Lyonel Feininger habían llegado allí desde la escuela expresionista fundada en la Alemania de preguerra.

El expresionismo alemán comenzó en 1905 con el grupo *Die Brücke* (El Puente) de Dresde, al que pocos años después siguió la banda de *El Jinete Azul* de Kandinsky. Ambos grupos se habían inspirado en el expresionismo de Van Gogh y Munch, el primitivismo de Gauguin y los colores no naturalistas del fauvismo, antes de añadir a la mezcla una dosis de la tradición gótica alemana. El maestro de aquella amalgama particular era el artista de *Die Brücke* Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938). Antes de la guerra, él y sus seguidores estaban produciendo desenfadados cuadros de mujeres desnudas pintadas con tosquedad que retozaban en paisajes coloreados de forma psicodélica. Su *Autorretrato como soldado* (1915) es un ejemplo del expresionismo alemán en su aspecto más lóbrego y patético. La gozosa postura bohemia de *Die Brücke* había cedido el paso a figuras distorsionadas, líneas tajantes y una paleta con la palidez de la muerte. Kirchner se presenta a sí mismo como un amputado de mirada impasible, vestido con uniforme militar, que levanta el muñón ensangrentado de su mano derecha como prueba de un artista reducido a una nulidad por la carnicería de la guerra. Detrás de él hay una mujer desnuda pintada con la vaguedad de una pintura rupestre. Ella está presente, pero parece ocupar otro mundo. El

mensaje es claro: la guerra ha castrado al soldado; nunca más volverá a amar.

Este es el mundo emocionalmente crispado del que surgieron Gropius, Itten, Feininger y la Bauhaus. Las imágenes deformes, la espiritualidad mística, el libertarismo y la terrosidad gótica del expresionismo alemán formaban parte intrínseca del ethos original de la Bauhaus. Por eso, cuando Wassily Kandinsky y Paul Klee llegaron para asumir el reto de enseñar allí un par de años después, enseguida se sintieron como en casa.

Faininger estaba encantado de reunirse con sus viejos colegas, mientras que Gropius debió de verlo como un importante golpe de éxito para la Bauhaus. ¿Cabe imaginar esto hoy en día? Dos de los artistas más reverenciados del mundo instalándose en una facultad de arte para vivir en el campus y enseñar a tiempo completo. Es dudoso. Pero era tal el atractivo del lugar y el compromiso de aquellos artistas para intentar construir un futuro mejor que Kandinsky se convirtió con alegría en director del taller de pintura mural y Paul Klee se hizo cargo del taller de vitrales. La vida en la Bauhaus era buena e iba a mejor. El único problema era que fuera del campus la vida era mala e iba a peor.

Alemania se esforzaba por cumplir sus obligaciones según el tratado de Versalles, en concreto, el pago de las indemnizaciones de guerra a la *Triple Entente* (Gran Bretaña, Francia y Rusia). No facilitaba esta ardua tarea la carencia de materias primas (parte de la razón por la que Gropius se había vuelto un entusiasta de la madera), que o bien se habían usado para luchar en la I Guerra Mundial, o bien habían sido saqueadas después por los vencedores. Políticamente, Alemania estaba en un estado de riesgo. La nueva república estaba dividida y la vida política era tensa, con los diferentes partidos pugnando por obtener posiciones y poder. Las facciones de derechas dentro del gobierno regional que había patrocinado la Bauhaus estaban empezando a considerar a la institución como una entidad política. Les inquietaba que se hubiese convertido en un nido de socialistas gorriones y disidentes bolcheviques que no producían nada de valor o de mérito. La presión recayó sobre Gropius, que debía probar su valía y demostrar que la Bauhaus no era una fruslería con veleidades artísticas o un nido de radicales de izquierdas, sino una sólida inversión financiera del gobierno local en un futuro industrial. El astuto Gropius se dio cuenta de que era el momento de cambiar.

Se acabó la poco comercial filosofía de la intuición, centrada en el yo, que predicaba Johannes Itten, y en su lugar llegó un fresco grito de concentración de Gropius: «*Arte y tecnología, una nueva unidad*». Fue un giro radical completo del fundador y líder de la institución, que previamente había declarado «muerta y enterrada» la *Werkbund* alemana, cuando esta había emprendido un camino similar.

Para reemplazar a Itten, Gropius decidió no contratar a otro maestro con antecedentes expresionistas. En vez de eso fue a por un artista húngaro de ideología constructivista para introducir un elemento de rigor y racionalidad en el personal docente. László Moholy-Nagy (1895-1946) asumió el puesto de maestro de forma y

de director del taller de metales en 1923, y accedió a compartir la docencia del Vorkurs preliminar de Itten con Josef Albers (1888-1976), el primer aprendiz de la Bauhaus que se convirtió en maestro.

Albers y Moholy-Nagy iban a transformar la Bauhaus en el manantial del modernismo por el que ahora es legendaria. Lo hicieron con la ayuda de un artista, editor, teórico y diseñador irrefrenable que conocía su propia mente y estaba más que contento cuando influía sobre las de otros. El holandés de De Stijl había vuelto.

Theo van Doesburg había llegado desde los Países Bajos para enseñar los principios de De Stijl a los Bauhäusler. Era hora de librar aquel lugar de todo aquel «barullo expresionista», según dijo. Y aunque Gropius no contrató en realidad a Van Doesburg, enseguida el holandés hizo que su presencia en la Bauhaus fuera patente. Su curso fuera del campus sobre De Stijl se convirtió en un imán para los estudiantes de la Bauhaus que, como era de esperar, asistieron a él en masa. Su enseñanza era la antítesis de la escuela de creatividad del «cualquier cosa vale» de Itten. Disciplina y precisión era el nombre del juego de *De Stijl*. Herramientas mínimas, máximo impacto: se puede decir más con menos.

Gropius había reunido ahora en Weimar a representantes de todas las escuelas de arte abstracto: Kandinsky, Klee y Feinigen, del grupo *El Jinete Azul*, Van Doesburg de *De Stijl* y el neoplasticismo, y Moholy-Nagy y Albers, que defendían el arte no figurativo de los rusos. Esta pequeña institución mal financiada había atraído a un grupo de talentos artísticos de vanguardia parecido al de Florencia durante el Renacimiento y al del París del *fin-de-siècle*.

El nuevo equipo causó un impacto inmediato. Moholy-Nagy, amante de la tecnología, animaba a sus estudiantes de diseño a usar materiales modernos y alusiones a las composiciones de Malévich, Rodchenko, Popova y Lissitzky. En cuestión de semanas, los aprendices dejaron de producir deformes ollas de barro hechas a mano y en su lugar empezaron a hacer objetos trabajados a máquina de acabado perfecto. Marianne Brandt (1893-1983), una diseñadora de renombre internacional cuyo trabajo sería considerado el epítome de la imagen de la Bauhaus, fue una de aquellos estudiantes que estuvo bajo el temprano tutelaje de Moholy-Nagy.

Siendo una joven aprendiz, en 1924 fabricó un juego de té de plata casi impecable que tenía una cautivadora elegancia. La tetera asume la forma de un cuenco perfectamente redondo, como una bola de plata cortada por la mitad. Se coloca sobre un soporte *ad hoc* hecho con dos piezas cortas de metal cruzadas. El brillante pico se materializa sin esfuerzo desde el ápice del lado curvo de la tetera y remata perfectamente alineada con su parte superior. El asa exenta refleja la forma esférica de la tetera al tiempo que funciona como marco para su tapa circular. La tapa tiene un asa fina y alargada que se mantiene lista y erguida como una bailarina.

La sofisticada respuesta de Marianne Brandt al programa de Moholy-Nagy de usar materiales industriales modernos no fue la única. Wilhelm Wagenfeld y Karl

Jucker diseñaron una impresionante lámpara de mesa hecha de cristal y metal, conocida ahora como la *Wagenfeld Lampe* (1924). Su pantalla semiesférica de cristal opaco y su pie y su base de cristal transparente proporcionan al objeto el aspecto de una seta. Su sencilla forma geométrica es realzada por sutiles detalles de diseño, que la hacen pasar de ser una simple luz a un objeto de deseo. La pantalla de cristal está ribeteada con un aro de metal cromado; unos pocos centímetros por debajo asoma un breve tirador con el que encender y apagar la lámpara, lo que le da al objeto un inteligente toque asimétrico. El pie y la base de cristal transparente tienen la proporción perfecta para completar una lámpara (y una forma) que tiene una elegancia de cautivadora sencillez.

La *Wagenfeld Lampe* se ha convertido en un clásico del diseño y se considera uno de los primeros ejemplos de la excelencia en el diseño industrial. Pero eso es poco menos que un malentendido. Puede que por aquel entonces la Bauhaus se hubiese convertido en partidaria del arte y la tecnología, pero los alumnos aún fabricaban sus objetos a mano. Cuando Gropius envió a Wagenfeld a una feria de comercio a vender su lámpara, el joven estudiante se encontró con que los fabricantes se reían demasiado como para abrir sus libros de pedidos. Diseñar un objeto para que pareciese haber sido fabricado en masa y diseñar un objeto para la producción en masa son dos cosas muy diferentes.

Cuando Albers y Moholy-Nagy no supervisaban a los aprendices, hacían sus propias contribuciones a la estética de la Bauhaus. Moholy-Nagy estaba produciendo lienzos abstractos como *Cuadro telefónico EM1* (1922), una escueta imagen dominada por una gruesa línea negra vertical. A media altura y a la derecha de la franja negra hay una pequeña cruz amarilla y negra, bajo la cual hay otra forma de crucifijo invertido en rojo. Es una especie de fusión del constructivismo con Mondrian.

Josef Albers estaba ocupado diseñando su *Set de cuatro mesas apilables* (ca. 1927). Las cuatro mesas tienen una simple estructura rectangular de madera en la que Albers ha integrado a la perfección un tablero de cristal. Cada cristal está pintado de uno de los tres colores primarios; la cuarta, la mesa más grande, tiene un acabado en verde. Las mesas se van haciendo consecutivamente más pequeñas, permitiendo así al orgulloso propietario de la casa guardarlas en una pila ordenada cuando no se usen, metidas una dentro de otra como unas muñecas rusas. Las mesas apilables de Albers aún se pueden comprar.

Albers no fue el único aprendiz de la Bauhaus que se convirtió en maestro. Tampoco fue el único maestro en presentar un producto en la Bauhaus que triunfara comercialmente y que hoy sigue estando a la venta en las tiendas. Marcel Breuer (1902-1981), un joven diseñador húngaro, siguió los pasos de Albers de aprendiz a maestro en 1925, cuando Gropius le encargó la dirección del taller de mobiliario. Un día, cuando Breuer iba a trabajar en bicicleta, posó la vista en el manillar y tuvo una idea. ¿Podría usarse para otra finalidad la barra tubular de acero que agarraba

mientras pedaleaba? Al fin y al cabo, era un material moderno, relativamente barato y susceptible de ser producido en masa. Tenía que existir la posibilidad de usarlo de otra manera: en una silla quizá...

Con un poco de ayuda por parte de un fontanero local y tras realizar uno o dos prototipos, Breuer elaboró su *Silla B3* (ver Fig. 18), una estructura de tubo de acero cromado que había doblado en ángulos rectos curvos, vestida con tiras de lona para formar asiento, brazos y respaldo. Breuer lo consideró su «trabajo más extremo... el menos artístico, el más lógico, el menos “*acogedor y el más mecánico*”, y esperaba críticas generalizadas. La deshonra nunca se materializó. La silla fue apreciada por lo que era: un sofisticado diseño moderno que se convertiría en un elemento básico de las salas de reuniones y despachos de negocios por todo el globo. Una de las primeras personas en elogiar a Breuer por su innovador diseño fue su compañero, el maestro Wassily Kandinsky. En respuesta a las amables palabras de su colega, Breuer llamó a su silla *Wassily*».

Una vez más la vida en la Bauhaus volvía a encauzarse. Y una vez más fue descarriada por acontecimientos externos. En 1923 Alemania se demoró en sus indemnizaciones de guerra. Las tropas francesas y belgas entraron en el país, a lo que le siguieron la inflación y el desempleo masivo. Una Alemania empobrecida y denigrada dio un bandazo hacia la derecha. Los fondos para la Bauhaus se recortaron, a Gropius le anunciaron que su contrato sería rescindido y desapareció gran parte del apoyo político mientras artistas e intelectuales de todo el mundo observaban con estupor. Se estableció a toda prisa la Sociedad de Amigos de la Bauhaus (Arnold Schoenberg y Albert Einstein fueron miembros), pero para cuando se organizó, en Weimar la época de la Bauhaus se había terminado.



Fig. 18. Marcel Breuer, Silla B3/Wassily, 1925.

Y entonces, al fin, cambió la suerte: para la Bauhaus y para Alemania. Estados Unidos jugó su baza y prestó al gobierno alemán dinero suficiente para volver a levantar el país. El desempleo se redujo y la actividad comercial aumentó. Regresó la confianza y los centros industriales del país se acercaron a Gropius y ofrecieron a la Bauhaus empezar de nuevo en sus distritos. Aquellas ambiciosas ciudades querían atraer nuevos negocios a sus áreas, pero necesitaban poder demostrar que contaban con una plantilla bien formada de personal especializado y que disponían de alojamientos modernos. La práctica arquitectónica de la Bauhaus y de Walter Gropius podía facilitar ambas cosas. En 1925 maestros y estudiantes de la escuela de diseño más famosa del mundo instalaron su negocio en la población de Dessau, a escasa distancia del norte de Weimar.

Para darles la bienvenida, Walter Gropius había diseñado una de las grandes obras de la arquitectura modernista: una auténtica Bauhaus. El complejo de talleres, alojamientos para estudiantes, salones de actos, áreas comunes y casas para los maestros se inauguró en diciembre de 1926 (ver Fig. 19). El sueño de Gropius para su institución se cumplía: una verdadera *Gesamtkunstwerk* creada para el personal y los estudiantes de la escuela. Instalaciones, mobiliario, señalización, murales y edificios formaban todos parte de una visión coherente. El edificio principal, dedicado a la enseñanza, exhibía una inmensa fachada rectangular de vidrio, un colosal muro

cortina de cristal emparedado entre dos finas líneas horizontales de hormigón blanco: una, un pedestal elevado; la otra, un frontón aplanado por arriba. Vistos desde el aire, los edificios interconectados de la Bauhaus de Dessau parecen un cuadro de Mondrian: una cuadrícula asimétrica de líneas verticales y horizontales que recrean una equilibrada composición de rectángulos.



Fig. 19. Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, 1926.

Los alojamientos que diseñó Gropius para los maestros estaban situados en un bosquecillo que no se encontraba muy lejos de la nueva Bauhaus. Había cuatro edificios en total: una residencia independiente para Gropius y otras tres propiedades divididas en seis casas adosadas. Todas ellas compartían la misma sensibilidad estética, inequívocamente modernista. Gropius los había diseñado siguiendo los mismos principios lineales de *De Stijl* empleados por Gerrit Rietveld en la *Casa Schröder*. Con la excepción de que no se ven colores primarios adornando las casas de los maestros de Gropius, donde los lisos muros verticales habían sido enlucidos con yeso y pintados de un blanco puro. En esas sobrias fachadas se han cortado ventanas rectangulares y cuadradas, sin marcos, e insertas en el muro para acentuar la agudeza de sus líneas.

La agresividad de la forma geométrica de las casas se acentúa con tejados planos y marquesinas de hormigón colgantes que desentonan en contraste con los troncos de árbol torcidos y las frondosas ramas sin forma que las rodean. Hay algo de puritano y áspero en las casas de los maestros: su aspecto de haber sido construidas con máquinas es implacable e inflexible. En manos menos competentes, fácilmente

habrían podido convertirse en monstruos brutales, amenazantes y fríos, como muchas de las impersonales construcciones de hormigón erigidas desde entonces en nombre del modernismo. Pero Gropius evitó caer en la trampa; era demasiado sensible a la línea y a la forma y al equilibrio. Así que sus casas de los maestros poseen una belleza intrínseca (la casa de Gropius fue destruida en la guerra), aunque al mudarse Kandinsky pintó el interior de la suya multicolor.

En 1928, Gropius renunció para proseguir su carrera arquitectónica en Berlín. Su marcha dejó un vacío que enseguida se llenó con una base estudiantil de simpatías comunistas cada vez más radicalizada. Los políticos de Dessau que financiaban la institución no estaban contentos con el rumbo que tomaban las cosas. Pidieron ayuda a Gropius para encontrar a un nuevo director con autoridad y reputación que impusiera un poco de orden. Gropius les sugirió a Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), un arquitecto vanguardista alemán con el que había trabajado en el despacho de Peter Behrens en 1908.

Mies van der Rohe aceptó la propuesta y se convirtió en director en 1930. Su reputación internacional como destacado profesional de la arquitectura moderna quedó patente al presentarse al público su pabellón alemán en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Es una síntesis de todos los movimientos de arte abstracto.

Un gran tejado plano y discreto sobresale del pabellón de una planta suspendido en el aire como una nave espacial, con su parte inferior tan prístina y uniforme como la pared de una galería de arte. Debajo, Mies van der Rohe ha desplegado una cuadrícula al estilo de Mondrian con una combinación de materiales de lujo que no tendrían atractivo para Tatlin. Una estructura de acero sustenta una serie de pantallas rectangulares hechas de cristal, mármol y ónice, que dividen el espacio sin llegar a cerrarlo. Así, su posicionamiento no uniforme conduce al visitante alrededor del pabellón de planta abierta, con vistas interiores y exteriores meticulosamente planificadas por Mies van der Rohe. Presenta una nueva cara, menos agresiva, de Alemania: una república progresista, abierta, emprendedora, racional y sofisticada.

Le dijeron que el gobierno alemán recibiría al rey y a la reina de España en su pabellón cuando llegaran a inaugurar la Exposición. El arquitecto sintió que la ocasión requería asientos especiales para sus prestigiosos huéspedes, así que sacó lápiz y papel y se puso a trabajar. El diseño resultante recuerda a una hamaca fijada en posición vertical. Desde el lateral, lo único que se ve son dos barras de acero cromado que forman una X donde se cruzan. Una es más larga y se curva ligeramente como una luna nueva, empieza en la pata delantera de la silla y se prolonga al ascender para proporcionar apoyo al respaldo. La otra empieza como pata trasera y se extiende suavemente en forma de ese para ofrecer una estructura voladiza al asiento. Sobre este diseño simple y elegante, Mies van der Rohe añadió dos cojines de cuero color crema: uno para el asiento y otro para el respaldo.

Al final, el rey y la reina decidieron no sentarse en su *silla Barcelona* o en el



*taburete Barcelona* que la acompaña (aunque millones de personas sí lo han hecho desde entonces). Ningún *loft* de Manhattan ni ninguna oficina de arquitecto exclusivo estarían completos sin el *conjunto Barcelona* de Mies van der Rohe. No cabía duda de que él era el hombre correcto para la dirección de la Bauhaus. Tampoco sobre lo poco que podía hacer para evitar su desaparición. Gropius tenía muchos enemigos con los que competir, pero ninguno era tan dañino o poderoso como Adolf Hitler. El antaño artista y autor de *Mi lucha* odiaba al modernismo y a los intelectuales, lo que quiere decir que odiaba apasionadamente a la Bauhaus. En 1933, con su posición política ya asegurada, forzó el cierre de la más grande escuela de arte y diseño del mundo. Y para que nadie olvidara con cuánto ardor detestaba a la institución y todo lo asociado con ella, organizó una exposición de *Entartete Kunst* (arte degenerado) cuatro años después, en 1937.

Hitler ordenó a sus secuaces que saquearan los museos del país y se llevaran todo el arte moderno producido después de 1910. Obras de Paul Klee, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger y Ernst Ludwig Kirchner (entre muchos otros) fueron decomisadas antes de ser colgadas de forma caótica y acompañadas de textos despectivos, con la intención de animar al público a reírse del «*arte degenerado*». No se sabe lo que hicieron los muchos asistentes a la exposición, pero los artistas sí sabían lo que estaba pasando.

Otra guerra era inminente. Durante la I Guerra Mundial los artistas o bien se habían alistado, o bien habían regresado a sus países de origen. Esta vez hubo muchos que respondieron de forma diferente, optando por no luchar ni volver a sus hogares. Varios de ellos se marcharon al mismo sitio, a un país que había creado hermosas ciudades en consonancia con el espíritu del modernismo, y que acabaron ayudando a convertirse en el epicentro del arte moderno. Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Piet Mondrian y muchos, muchos más fueron hacia el oeste, a la tierra de la libertad: a Estados Unidos.

# 13

## Dadaísmo

### La anarquía manda, 1916-1923

Maurizio Cattelan, nacido en 1960, tiene la nariz grande. No pretendo ser maleducado, sino simplemente informar de que es lo primero en lo que uno se fija cuando se lo encuentra, su característica más visible, por decirlo de algún modo. Como es alto, delgado, latino y encantador, sus voluminosas nupias resultan bastante atractivas, lo cual es un rasgo entrañable y en el fondo muy indicado para una persona que se dedica a lo cómico y a lo absurdo.

Cattelan es un artista. Su truco principal, que ha despertado el interés de la crítica y del público, es hacer chistes visuales que tienen la pizca de pathos necesaria para aportar peso conceptual a su obra. Es el Charlie Chaplin del arte contemporáneo: actuando como un clown revela algunas de las realidades más duras de la vida.

Me reuní con él hace unos años para hablar sobre cómo podría contribuir a un fin de semana de performance en el que estaba trabajando yo para la Tate Modern. Propuso darle salida a su obra Jolly Rotten Punk, o Punki, en versión abreviada. Descubrí que Punki era una marioneta minúscula, malhablada y vestida con cuadros escoceses que era básicamente una versión en miniatura de John Lydon (también conocido como Johnny Rotten), el vocalista de la banda punk de los años setenta *Sex Pistols*. Un manipulador de marionetas oculto en un enorme saco unido a la espalda de Punki manejaba a este pequeño monstruo.

Las instrucciones de Cattelan eran que Punki debía azuzar a los visitantes e insultarlos regularmente. Ya saben, sacar a los compradores de su complaciente universo insular. Me pareció bastante divertido, pero me preguntaba si no sería mejor hacer que la marioneta anduviera por el exterior y «saludara» a la clientela. «No», dijo firmemente el artista. Eso no daría resultado. «¿Por qué no?», le pregunté. «Porque Punki no funciona fuera del contexto del museo», insistió Cattelan. «No sería arte». En ese momento tuvo que ver cómo el escepticismo se apoderaba de mis facciones según él se iba explicando.

Dijo que todo su trabajo dependía del hecho de estar en un museo o en un entorno de exhibición artístico, y que de lo contrario no sería eficaz. Se refirió a *La nona ora* (1999), una de sus obras más conocidas, una figura en cera a tamaño natural del papa Juan Pablo II, lisiado y atrapado en suelo por un meteorito, aferrado desesperadamente a su báculo procesional cruciforme como apoyo físico y espiritual. Es una escultura cómica: violenta al estilo bobo y divertido de los dibujos animados de Tom y Jerry. Ahora bien, el título de la obra pone de manifiesto una vertiente más

oscura: tradicionalmente, la hora nona es la hora de oración en gran parte de la cristiandad (alrededor de las tres de la tarde) y es una referencia bíblica. En Marcos 15, 34, el apóstol escribe que en la hora nona sucedió que Jesucristo en la cruz levantó los ojos y gritó: «*Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?*» antes de exhalar su último suspiro. El Papa postrado de Cattelan parece tener las mismas dudas.

El impacto de la obra y su importancia mediática se deben al hecho de que fuera clasificada como una obra de arte, concretamente como una escultura. Si el mismo objeto, hecho de los mismos materiales, se hubiera utilizado como atrezzo en una película, o en el escaparate de una tienda, no habría recabado tanta atención. Pero como *La nona ora* se exhibió en un centro de arte, en tanto obra de arte, alguien pagó tres millones de libras por el abatido Papa en 2006 y se han escrito miles de columnas de papel debatiendo sus méritos. Todo ello, por supuesto, es un tanto ridículo y carente de sentido, pero también genera la tensión y la controversia requeridos por el arte de Cattelan, que saca partido del elevado estatus del que gozan en nuestra sociedad los museos de arte moderno y las galerías de arte.

Y como artista, está en su derecho. Las galerías son para los artistas lo que los teatros son para los dramaturgos y los actores: proporcionan un entorno en el que el público está dispuesto a suspender su incredulidad y permitir que se hagan y se digan cosas que en cualquier otro contexto se considerarían inaceptables o pasarían completamente desapercibidas. Y eso coloca a los artistas en una situación privilegiada, aunque, al igual que sucede en cualquier otra profesión, quepa en ella el abuso, lo que supone una constante preocupación para nosotros, el público, que quisiéramos disfrutar del arte moderno, pero que nos sentimos constantemente en guardia ante la posibilidad de que nos tomen el pelo.

En *La nona ora*, Cattelan juega con la creencia de la gente en Dios y en su aceptación del que el Papa está más cerca de Él que cualquier otra persona viva, posición que antaño ocupara Jesucristo. Pero también cuestiona la creencia de la gente en el arte y en cómo este se ha convertido en una forma de culto en una sociedad laica: Cattelan pone en cuestión esta nueva fe. Su roca cósmica aplasta un sistema de creencias viejo y uno nuevo de un solo golpe.

Cattelan se ríe del mundo en el que coloca sus obras y de la misma gente que le paga espléndidamente por hacerlo. Igual que su marioneta *Punki* y el movimiento punk en general, su obra, rebelde, irreverente y provocadora, es más efectiva cuando opera dentro del propio establishment. Eso le convierte en un abanderado contemporáneo del Dadá, un movimiento de comienzos del siglo xx fundado por un grupo de anarquistas intelectuales de habla alemana que no pretendían tomarle el pelo al mundo del arte, sino destruirlo.

Los dadaístas originales estaban consumidos por la rabia provocada por la espantosa carnicería que supuso la I Guerra Mundial. Estaban furiosos de descontento y cinismo ante lo que consideraban sus causas, principalmente los poderes

establecidos y su excesiva dependencia de la razón, la lógica, las leyes y las normas. El Dadá, sugerían ellos, ofrecería una alternativa irracional, ilógica y al margen de la ley.

Todo empezó de una manera bastante sosegada, cuando Hugo Ball (1886-1927), un joven alemán, objetor de conciencia y escritor, se refugió en la neutral Zúrich durante la I Guerra Mundial. Una vez allí, Ball, amante del teatro y pianista, abrió un club artístico con la intención de proporcionar un espacio para que unos «*hombres independientes que estuvieran más allá de la guerra y el nacionalismo*» pudieran «*vivir de acuerdo a sus ideales*». Alquiló un pequeño almacén en la parte trasera de una taberna que, casualmente, se encontraba en la misma callejuela de Zúrich en la que vivía Vladimir Lenin, que también tenía planes propios para abrir un nuevo club.

Ball dio el nombre de Voltaire a su local en honor al escritor satírico, cuyas palabras habían influido tanto sobre los revolucionarios franceses. En febrero de 1916, Ball publicó el siguiente comunicado:

*«Cabaret Voltaire. Bajo este nombre se ha unido un grupo de jóvenes artistas y escritores con la intención de crear un centro de entretenimiento artístico. La idea del cabaret es que artistas invitados vengan y hagan actuaciones musicales y lecturas en los encuentros diarios. Los jóvenes artistas de Zúrich, independientemente de su orientación, están invitados a venir con propuestas, sugerencias y contribuciones de todo tipo».*

El más destacado de quienes respondieron a la invitación de Ball fue un poeta rumano llamado Tristan Tzara (1896-1963), un joven intenso y feroz con grandes dotes oratorias y una clara determinación de ser escuchado. Durante una actuación en el *Cabaret Voltaire* Tzara y Ball se hicieron amigos, en un claro ejemplo de contrarios que se atraen. Ball era tranquilo y subversivo, Tzara, ruidoso y nihilista, lo que generó una mezcla de lo más explosivo. Entre ellos, y con un poco de ayuda de sus amigos, crearon un movimiento anárquico que condujo al surrealismo, influyó en el pop art, estimuló a la generación beat, inspiró el punk y suministró las bases del arte conceptual.

Se anunciaban como los delincuentes juveniles del arte y estaban en contra de todo: del establishment, de la sociedad, de la religión y, sobre todo, del arte. Rechazaban y despreciaban los movimientos modernistas, como el futurismo, de los que, por lo demás, procedían. Sin embargo, con toda su grandilocuencia y beligerancia, los dadaístas no habrían logrado la notoriedad e influencia que tuvieron si no se hubieran instalado en el seno del propio establishment artístico contra el que clamaban. Es lo mismo que dice Maurizio Cattelan: su obra debe estar en una galería para que sea efectiva. Del mismo modo, el dadaísmo tuvo que estar en el mundo del arte para que su mensaje tuviera impacto. Aquellos rebeldes dadaístas sabían cómo aplicar las reglas.

Y en 1916, para lograr ese efecto, había que anunciar la llegada de un nuevo movimiento artístico con un manifiesto, porque eso es lo que hacía todo el mundo. El movimiento Dadá fue presentado ante el mundo el 14 de julio de 1916, el día de la

Bastilla, en una lectura pública en el *Waag Hall* de Zúrich, tarea que le tocó desempeñar a Hugo Ball: «*Dadá es una nueva tendencia artística*». Eso se deduce del hecho de que hasta hoy nadie sabía nada al respecto y de que mañana en Zúrich todo el mundo hablará de ello. Dadá viene del diccionario. Es terriblemente sencillo. En francés significa «*caballito de juguete*», en alemán «*adiós*» y en rumano «*sí, claro*» [...] Es una palabra internacional. ¿Cómo se alcanza la dicha eterna? Diciendo dada. ¿Cómo se hace uno famoso? Diciendo dada [...] Hasta que uno se vuelve loco y pierde la conciencia. ¿Cómo se puede librar uno del periodismo, de los gusanos, de todo lo agradable y correcto, de la estrechez de miras, de lo moralizante, de lo europeizado y de lo enervante? «*Diciendo dadá*».

Tzara había tomado nota de la eficacia de las soflamas de Filippo Marinetti cuando se trataba de obtener atención y cobertura de prensa para el futurismo. También se había dado cuenta de que el italiano había logrado conjuntar las embestidas contra la historia del arte con una apología casi demoniaca de la tecnología moderna. La pasión y la perversión parecían ser los secretos del éxito, pero en el caso de Tzara el blanco de sus furibundos ataques fue la guerra y el tema que promovían sus proclamas fueron las ideas absurdistas surgidas entre la vanguardia literaria francesa.

El absurdo era una tendencia antirracionalista que comenzó en París durante la segunda mitad del XIX, con los poetas simbolistas franceses. Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud (genio adolescente que murió trágicamente joven y que abogaba por el «*desorden de los sentidos*» para convertirse en un auténtico «*visionario*») estuvieron entre las figuras más importantes del movimiento. Consideraban que la intuición y un lenguaje rico y evocador podían revelar las grandes verdades de la vida.

En su estela apareció Alfred Jarry (1873-1907), un estudiante que había pasado sus años de escuela inventando historias para ridiculizar a su obeso profesor de matemáticas, M. Hébert. En compañía de unos cuantos compañeros de clase, desarrolló estas historias hasta convertirlas en una obra teatral absurda que interpretaban con marionetas. Tras terminar la escuela, marchó a París, donde continuó refinando su obra mientras empleaba su ingenio satírico y su mente privilegiada para ganarse la vida como escritor, lo que le permitió trabar contacto con Apollinaire y su entorno. Tras varias repeticiones y titubeos, su obra, ahora llamada *Ubú rey* [Ubu Roi], estaba casi lista. *Ubú Rey* era el nombre del antihéroe que la protagonizaba: un hombre glotón, malvado y estúpido que era la personificación cómica de la petulante burguesía parisina. La obra se estrenó en diciembre de 1896, el público comenzó a abuchear y la velada terminó a puñetazo limpio. La primera palabra de la obra era *Merde!*, término que resumía lo que la mayoría del auditorio presente pensó acerca de ella. Nadie había visto nunca nada semejante. Los vertiginosos diálogos eran insultantes, estrafalarios, ordinarios y a menudo incomprensibles. Casi todo el mundo volvió a casa enfadado.

Casi todo el mundo, excepto unos pocos espíritus de mente abierta que se habían dado cuenta de lo que realmente era: Jarry había roto el molde del teatro y creado una dramaturgia del absurdo que serviría de arranque para todo un género, que más tarde recibiría el nombre de teatro del absurdo. *Ubú rey* no solo pretendía mandar a paseo a la sociedad francesa, era un triste lamento sobre la futilidad de la vida. Fue fundamental para el posterior advenimiento de las obras de Samuel Beckett (en especial *Esperando a Godot*), las novelas de Franz Kafka y, antes que cualquiera de ellos, de los dadaístas de Zúrich.

Tzara aparecía en el *Cabaret Voltaire* junto a sus agitadores artísticos con extrañas vestimentas y máscaras primitivas, inmersos en un fondo de tambores y con Hugo Ball aporreando el piano sin melodía alguna. Gritaban inexplicable e incoherentemente en cualquier lengua que les apeteciera y lanzaban una retahíla de insultos contra el mundo... y contra su público. Deambulaban por el local borrachos y colocados por un poderoso cóctel de nihilismo y miedo, y sus enloquecidas actuaciones se desintegraban en ruidos demenciales y actos azarosos.

No se trataba, sin embargo, del berrinche de un niño cabreado, sino de una celebración de la infancia. Los adultos habían estropeado las cosas, y peor aún, habían mentido. La estabilidad que los líderes políticos habían prometido a la sociedad, basada en la cooperación, las jerarquías y el orden social, era un espejismo: un engaño. Los dadaístas querían un nuevo orden mundial que adoptara el punto de vista de un niño, en el que se tolerara el egoísmo y se celebrara al individuo. El *Dadá* podía haberse expresado a través de la estupidez, pero fue el más intelectual de todos los movimientos artísticos. Como sucedía con el *Ubú rey* de Jarry, su sinsentido tenía mucho sentido.

Leer tres poemas en voz alta, a la vez, en lenguas distintas parece a primera vista bastante ridículo, pero sus acciones querían ser una mordaz crítica de la guerra. Según iban hablando se desplegaban los horrores de la batalla de Verdún: cientos de miles de hombres habían sido masacrados allí. La simultaneidad de los dadaístas era un acto simbólico y se refería a esas vidas perdidas en la batalla: hombres de diferentes nacionalidades, de bandos distintos que habían muerto juntos y a la vez, acompañados solo por el espantoso ruido de la guerra en su trágico viaje. Como escribió Hugo Ball: «*Lo que estamos celebrando es al mismo tiempo una bufonada y una misa de réquiem*».

Los dadaístas proponían crear un nuevo sistema basado en el azar. Se le dio la forma literaria de los poemas *Dadá*, que se generaban recortando las palabras de un artículo de prensa. Luego introducían los trozos cortados en una bolsa y la agitaban. Después, los fragmentos se recuperaban uno a uno y se colocaban sobre una hoja de papel en el mismo orden en que habían aparecido. El resultado era un galimatías, y eso era exactamente lo que pretendían los dadaístas. Consideraban que un poema en su forma tradicional (y el glorificado estatus de la figura del poeta) era una falacia en sí misma, una estructura *a priori* que tenía un sentido perfectamente cerrado. La vida,

por el contrario, era azarosa e imprevisible.

Un artista que se sintió llamado a reflejar este desorden fue Jean Arp (1886-1966) —también conocido como Hans Arp—, uno de los cofundadores del movimiento *Dadá*. Era el único artista consagrado y con buenos contactos entre la cohorte original de los dadaístas. Había estado en las filas de *El Jinete Azul*, junto a Kandinsky, antes de huir de la guerra y mudarse a Zúrich, al igual que había hecho Ball. Arp consideraba importante que el artista perdiera el control todo lo posible para que pudiera crear una obra de arte fiel al azar propio de la naturaleza, y que a la vez rechazara el peligroso impulso de imponer el orden tan propio del ser humano.

El punto de partida de sus obras dadaístas fue el *papier collé* de Braque y Picasso, que había visto durante su estancia en París. Le había impresionado la inclusión de materiales «modestos» provenientes de la vida cotidiana en el venerado mundo de las bellas artes, acto que, en su opinión, tenía un toque dadaísta. Sin embargo, Arp consideraba que lo que tenía que hacer para convertir el *papier collé* en una obra dadaísta era cambiar el método de producción. En lugar de aplicar asiduamente materiales «modestos» a la superficie del cuadro, como habían hecho Braque y Picasso, él sencillamente los dejaría caer desde lo alto para que fuera el azar el que determinara la composición.

El *Collage* con cuadrados dispuestos según las leyes del azar (1916-1917) de Arp es uno de los primeros ejemplos de esta técnica, en el que dejó caer espontáneamente los elementos sobre la superficie para crear el cuadro. En esta ocasión cortó un pedazo de papel azul en una serie de formas rectangulares irregulares de diferentes tamaños y luego repitió el ejercicio con otra hoja de color crema. Después dejó caer los fragmentos sobre un trozo de cartón más grande y los pegó allí donde cayeron, o al menos eso dijo, porque cuando uno se fija en la obra, los rectángulos y cuadrados, ninguno de los cuales se solapan entre sí, forman una composición sospechosamente bien equilibrada y hermosa. Es inevitable pensar que la mano de Arp intervino en el proceso. Eso o que era un «lanzador» muy bien dotado.

Cuando terminó la guerra, Arp viajó por Europa para reencontrarse con sus viejos amigos de las vanguardias francesa y alemana. Por el camino se topó con un artista aún no conocido que se llamaba Kurt Schwitters (1887-1948) y le dio a conocer la filosofía *Dadá*. El encuentro resultó decisivo para Schwitters, que hasta entonces había sido un pintor de estilo figurativo de escaso éxito. Tras su encuentro con Arp, comenzó a ver el potencial artístico de aquello que el resto del mundo consideraba basura. En el invierno de 1918-1919, Schwitters realizó el primero de sus *collages* —conocidos como ensamblajes—, hecho de desechos varios.

Mientras que Picasso y Braque habían utilizado restos de materiales que encontraban en sus estudios para hacer sus *papier collés*, Schwitters hacía incursiones en su entorno para encontrar los elementos de sus ensamblajes. Billetes de tranvía, botones, alambre, pedazos de madera, zapatos rotos, andrajos, colillas y periódicos viejos eran recolectados por el artista alemán para crear sus obras dadaístas.

*Revolving* (1919) es una obra típica de esa época. Es un cuadro abstracto que construyó a base de astillas de madera, piezas metálicas, trozos de cordón, de cuero y diversos cartones pegados en un lienzo. El resultado final es sorprendentemente elegante y refinado si se tienen en cuenta la parquedad y lo azaroso de los materiales empleados. Sobre un fondo pintado con colores verdes terrosos, el artista ha manipulado su colección de desperdicios en una serie de círculos sobre los que ha aplicado dos líneas rectas que forman una uve. Es una composición hecha a base de desechos que posee el refinamiento geométrico de una pintura constructivista.

El saqueo de contenedores y cubos de basura para hacer arte no fue un recurso para Schwitters más de lo que lo había sido para Tatlin, tan políticamente comprometido, el empleo de los materiales de construcción propios de la edad moderna. Tampoco le faltaban connotaciones políticas, como a Tatlin. Schwitters consideraba la basura como el medio apropiado para representar su época. No solo era difícil encontrar suministros para las bellas artes durante la posguerra, sino que el empleo de materiales de desecho operaba como una metáfora de un mundo en quiebra que el artista, al igual que Humpty Dumpty<sup>[\*]</sup>, pensaba que jamás podría ser recompuesto.

Schwitters hizo cientos de collages y los bautizó con el nombre colectivo de *Merz*, que era su versión personal del movimiento Dadá. Inventó esa palabra cuando descubrió que las letras MERZ eran todo lo que quedaba de un anuncio de Kommerz und Privatbank que había arrancado de una revista para insertarlo en un collage. Su intención era sencilla: utilizar materiales de desecho (o materiales «*encontrados*», como se dice ahora en el mundo artístico) para unir el arte al mundo real. Creía que el arte podía hacerse a partir de cualquier cosa y que cualquier cosa podía ser arte, y se propuso demostrarlo dejando de lado sus ensamblajes (que, por poco convencionales que fuesen, seguían estando enmarcados y diseñados para ser colgados en una pared) y dedicándose a las casas. Para ser más precisos, se dedicó al *Merzbau* (construcción Merz), el término empleado por Schwitters para designar una casa construida con residuos.

Construyó su primer *Merzbau* (ver Fig. 20) en su casa de Hannover, Alemania. Es una creación híbrida y fantástica: en parte escultura, en parte collage, en parte construcción. Ahora la llamaríamos instalación, pero en 1933 esas cosas no tenían nombre. Es un montón de desechos en forma de gruta llena de «*un botín y de reliquias*» recogidos de cualquier parte y de cualquiera (en algunos casos sin que sus dueños lo supieran...). Era un Gesamtkunstwerk (obra de arte total) en la que los trozos de madera cuelgan del techo como estalactitas en una caverna, creando estrechos pasillos entre pares de calcetines viejos y hojas de metal cortadas en formas geométricas. Schwitters la consideraba su obra más importante y continuó añadiéndole nuevas habitaciones y «*figuras*» que obtenía de materiales desechados y robados hasta mediados de la década de 1930, cuando tuvo que huir de los nazis.

El *Merzbau* fue destruido durante la II Guerra Mundial, pero la fuerza de su



legado continúa. Si Schwitters hubiera estado vivo en el año 2011 y se hubiera dado una vuelta por la Bienal de Venecia (las olimpiadas del mundo del arte), se habría dado cuenta de que sus desvelos no habían caído en saco roto. Al menos tres de los pabellones eran formas de *Merzbau*: instalaciones del tamaño de casas, construidas con escombros reunidos por los artistas de aquí y de allí. Todos y cada uno de ellos eran un homenaje al excéntrico artista alemán.

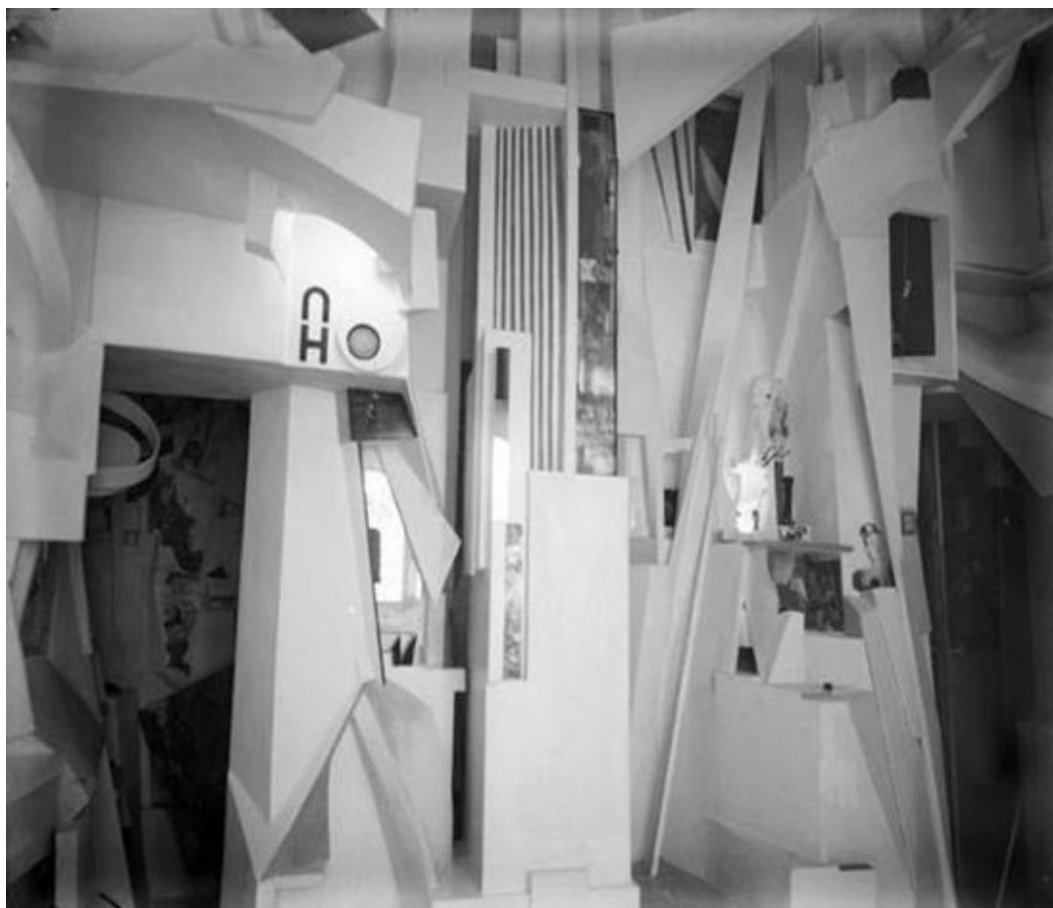


Fig. 20. Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1933.

Como sabemos, la práctica de Schwitters de convertir los objetos cotidianos desechados en obras de arte no era nueva. Braque y Picasso ya lo habían hecho antes, y también Arp. Pero Marcel Duchamp había llevado la idea más lejos que nadie cuando transformó un urinario en su Fuente, su escultura readymade, sin tomarse siquiera la molestia de cambiar su apariencia física ni incorporarla a una obra mayor, que era lo que habían hecho Braque, Picasso, Arp y Schwitters. Con esa acción, Duchamp se convirtió en el padre del movimiento *Dadá*, de cuya existencia ni siquiera estaba enterado en un principio.

Mientras que la vanguardia de habla alemana se había refugiado en Zúrich en 1915, Duchamp cruzó el océano Atlántico para ir a Nueva York. Allí estaba en 1916, sentado tranquilamente en su apartamento pensando en una jugada de ajedrez, cuando su adversario, el artista francés Francis Picabia (1879-1953), estalló en carcajadas. Duchamp levantó la mirada para ver qué era lo que le había hecho tanta gracia a su

amigo, y Picabia le mostró la causa de su alegría: una revista de arte extranjera que daba cuenta de las bufonadas ruidosas y de las proclamas del *Cabaret Voltaire*. Duchamp leyó el artículo sobre los dadaístas, esbozó una sonrisa cómplice y devolvió la revista a Picabia. Para ambos hombres, encontrarse con el movimiento Dadá era como si a un borracho le dieran las llaves de una bodega. Ambos tenían una insaciable sed de anarquía y diversión.

Se habían conocido en París, antes de la inauguración de una exposición, en el otoño de 1911, un feliz acontecimiento acerca del cual Duchamp diría más tarde: «*Nuestra amistad comenzó ahí mismo*». Como Ball y Tzara, Duchamp y Picabia hacían una extraña pareja. Picabia era todo un personaje y un espectáculo continuo; Duchamp, en cambio, era reservado y muy ratón de biblioteca, pero ambos compartían la fascinación por los absurdos de la existencia, el gusto por provocar al establishment, el buen ojo por las mujeres y el amor por Nueva York.

A ambos artistas les hicieron tilín los ideales del *Dadá*. Quizá más a Duchamp, que llevaba ya algún tiempo teniendo ideas semejantes a las de Tzara y Ball. Poco antes había realizado una obra titulada *3 paradas estándar* (3 Standard Stoppages, 1913-1914), que era fruto de un método estricto de empleo del azar. Para crearla, Duchamp pintó de azul un lienzo rectangular y lo tendió en horizontal sobre una mesa. Suspendió un hilo blanco de un metro de longitud justo un metro por encima, en paralelo al lienzo, y lo dejó caer. Luego lo pegó al lienzo exactamente en el lugar en el que había caído, de un modo muy semejante a como Arp haría tres años después con su *Leyes del azar*. Duchamp repitió dos veces la operación con una tira de algodón de un metro. Después cortó el lienzo siguiendo la línea marcada por cada uno de los hilos individuales para generar tres plantillas diferentes, cada una de cuyas líneas arrugadas formaba una unidad de medida nueva.

El cometido de la operación era una divertida reevaluación del sistema francés de medición fija de las longitudes en metros. Duchamp cuestionaba así una doctrina consagrada y el saber establecido. El hecho de disponer de tres versiones de una medida estándar era un aspecto importante de la obra: haber tenido una sola hubiera significado que el artista estaba imponiendo un nuevo sistema de medida, pero tener tres «longitudes estándar» asegura el carácter impracticable de cualquier sistema. Al igual que sucede con muchas de las obras de Duchamp, *3 paradas estándar* no es una obra que gire tanto en torno a la estética como en torno a las ideas. No estaba interesado en estimular la mirada del espectador, sino su mente. Lo llamó arte no retiniano. Dos años después Tzara y Ball anunciaron la misma idea que el *Dadá*, mientras que las generaciones futuras lo conocerían como arte conceptual.

Duchamp volvió a París en 1919 y se quedó allí durante seis meses, después de haber pasado los cuatro años anteriores en Nueva York. Se encontró con sus viejos amigos, visitó a su familia y vagó por las calles de una ciudad que antaño había sido su hogar. En una de esas ocasiones compró una postal barata de la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci. Luego, cuando se sentó en un café, se sacó la postal del bolsillo y

dibujó un bigote y una perilla sobre el enigmático rostro de la Mona Lisa. La firmó, la fechó y escribió L. H. O. O. Q. en el borde blanco de la parte inferior de la postal. No era más que un garabato, una pequeña diversión para un hombre interesado en el arte y los juegos.

No obstante, al igual que sucede con tantas de las obras menores de Duchamp, sus garabatos estaban llenos de significado. Entonces, al igual que ahora, la Mona Lisa del Louvre era un icono cuasireligioso pintado por un genio. Era esa especie de reverencia acrítica acerca del arte y el artista lo que desconcertaba y molestaba a Duchamp, de ahí que profanara esa imagen «*sagrada*». Recurrió al humor, como todos los buenos cómicos, para decir lo indecible, que en este caso era: «*Dejad de tomaros el arte tan en serio*».

Él no lo hacía. Las letras L. H. O. O. Q. no tienen sentido hasta que uno las lee fonéticamente en francés. Entonces suenan a *Elle a chaud au cul*, lo que traducido significa «Ella tiene el culo caliente». Era un juego de palabras adolescente, a los que el artista era sumamente dado. ¿Y qué hay del vello facial? ¿Por qué Duchamp la convierte en un hombre? ¿Aludía así a la presunta homosexualidad de Leonardo? ¿A su propia afición al travestismo? El francés se tomaba con rigor la cuestión de romper barreras sociales, lo que suponía convertir la propia sexualidad en un foco de subversión obvio. Su lado travestido-femenino apareció en todo su esplendor en 1920, cuando operó bajo el seudónimo de Rose Sélavy, nombre que había elegido por ese gusto tan suyo por los juegos de palabras. Cuando se dice en voz alta suena a *Eros, c'est la vie*, es decir, «*El amor (o el deseo sexual) es la vida*».

Sin pensárselo, Duchamp se encaminó hacia el estudio de su amigo y colega dadaísta neoyorquino, el artista estadounidense y fotógrafo Man Ray (1890-1976) para hacer una foto de Rose. Man Ray le hizo una foto tras otra, encantado de la vida, mientras Rose-Duchamp posaba con sus mejores galas. Poco después, Duchamp recortó la foto del rostro de Rose hecha por Man Ray para incluirla en otra obra de arte cargada de significado oculto. De nuevo el punto de partida era un objeto ya existente: un *readymade*. Esta vez se trataba de un frasco vacío de perfume Rigaud, al que Duchamp le había quitado la etiqueta original y le había colocado su propia creación (convirtiéndolo así en un *readymade* asistido).

En la parte superior de la etiqueta puesta por Duchamp estaba la imagen de Rose Sélavy tomada por Man Ray mirando seductoramente bajo una poblada pelambarrera negra. Debajo de Rose había un nombre inventado, *BELLE HALEINE*, que significa «*bello aliento*». Debajo, escrito en una bonita letra cursiva están las palabras Eau de Voilette (en lugar de las habituales *eau de toilette*), lo que significa «*agua de velo*», es decir, que el perfume velo es una promesa tentadora o un secreto, en el caso de Duchamp, su sexualidad. En la parte inferior de la etiqueta, Duchamp escribió dos lugares de procedencia, Nueva York y París, como alusión a las ciudades a las que Rose (y el propio Duchamp) pertenecía.

Belle Haleine (1921) es el ejemplo perfecto de una «antiobra» de arte dadaísta de

Duchamp. En ella nada es real, y lo que promete no existe. No hay perfume en el frasco. Tampoco dará a nadie un aliento bello, aun en el caso de que siquiera el reclamo mágico del «*agua de velo*», con todas sus connotaciones religiosas, le captive. Quizá Duchamp se refiriera al «*velo*» de la Virgen María y al agua de Lourdes, que supuestamente es santa y dotada del poder de curar enfermedades, o al velo místico que oculta el vacío del arte. En cualquier caso, es un cachivache inservible, un frasco vacío con una etiqueta falsa. Es una crítica del materialismo, de la vanidad, de la religión y del arte, que para Duchamp eran dioses falsos adorados por los inseguros, los inadaptados o los ignorantes.

Man Ray hizo una fotografía del Belle Haleine de Duchamp que ambos artistas decidieron que ilustrara la portada del primer, y único, número de la revista New York Dada. La revista no perduró, ya que Man Ray dejó Nueva York y se fue a vivir a París. Sin embargo, el espíritu dadaísta de Belle Haleine permaneció vivo. En una de esas irónicas vueltas que da la vida y que habría hecho sonreír a Duchamp, la obra la compró Yves Saint Laurent, diseñador de moda y creador de perfumes caros. Tras su muerte en 2008, se subastó gran parte de su colección, incluida Belle Haleine, tasada por Christie's en casi dos millones de dólares. Solo con esto Duchamp se habría desternillado, pero su carcajada se habría vuelto infinita cuando el martillo cerró la venta en la escalofriante cifra de 11 489 968 dólares.

Lo que demuestra que a pesar del gran éxito del movimiento Dadá a la hora de convertirse en un movimiento de antiarte con puestos de avanzada en Nueva York, Berlín y París, en última instancia fracasó. La verdad es que vivimos en una sociedad infinitamente más avariciosa que la que Ball, Tzara, Duchamp y Picabia intentaban cambiar. Y paradigma de esa sociedad es el mundo del arte contemporáneo, que es más comercial de lo que haya sido nunca: los artistas ya no tienden a ser unos muertos de hambre que viven en buhardillas; varios de ellos son multimillonarios que viajan en jet privado por el mundo para promocionarse a sí mismos y su obra en una bienal u otra acompañados de su cohorte de asistentes personales y expertos en relaciones públicas. El arte de hoy en día es un negocio, una carrera. Eso no significa que no haya artistas que sigan golpeando los tambores del Dadá (como Maurizio Cattelan, por ejemplo), pero sus obras no surgen de una reacción furiosa ante los horrores de los conflictos humanos, sino que más bien operan como comentaristas que los contemplan desde lejos, como observadores fríos o flâneurs a lo Baudelaire.

Para existir en su forma más pura, el movimiento Dadá necesita el conflicto: Tzara contra la burguesía, los *Sex Pistols* contra la estrechez de miras y la rigidez del establishment británico. Sin él, el movimiento se transforma en algo un tanto distinto, no por ello menos resuelto o menos radical, pero sí más sutil. En 1924 el dadaísmo dio paso al surrealismo.

# 14

## Surrealismo

### Viviendo el sueño, 1924-1945

De todos los movimientos del arte moderno, el surrealismo es el único acerca del cual la mayoría de nosotros creemos tener un grado razonable de conocimiento. Es una estilizada pintura de Dalí de un reloj que se derrite (*La persistencia de la memoria*, 1931) o su teléfono con una langosta a modo de auricular (*Teléfono langosta*, 1936). O es una de las fotografías en blanco y negro, parecidas a radiografías, de Man Ray: con doble exposición, etéreas y eróticas; el punto en el que el sueño se convierte en realidad o viceversa. Metáforas mezcladas y combinaciones incongruentes, happenings estrambóticos y resultados peculiares, ubicaciones macabras y viajes místicos; sí, conocemos el surrealismo.

Y se debe a que su espíritu ha resistido hasta el final como ningún otro movimiento artístico. Generaciones de artistas, escritores, cineastas y cómicos lo han retomado donde Dalí y Man Ray lo dejaron. No describimos a un director de cine actual como constructivista o a un autor como impresionista. Hoy en día ni siquiera decimos que un artista es cubista o fauvista. Pero sí los etiquetaremos —si parece oportuno— como surrealistas. Decimos que Tim Burton, David Lynch y David Cronenberg, con sus títeres cantantes, sus secuencias de sueños vívidos y sus metamorfosis de hombre a mosca, son directores de cine surrealistas; que la enervante narrativa de Thomas Pynchon, el humor de los Monty Python (con aquel *sketch* sobre la Inquisición española), e incluso la música de los Beatles (*I am the Walrus* [Soy la morsa]) tienen todos ellos toques surrealistas.

Pero ¿por qué ha conservado su presencia en la conciencia colectiva este movimiento, que concluyó en torno a la época de la II Guerra Mundial? Parte de la respuesta tiene que ser nuestra familiaridad con el significado de la palabra. Surrealismo ha entrado en nuestro vocabulario cotidiano, más frecuentemente en forma de adjetivo: surrealista. Se puede oír a los niños decir que algo es «*surrealista*»: por lo común (según mi experiencia) al ver uno de los vuelos de fantasía de Homer en Los Simpson. Saben que significa algo un poco extraño que entra en juego cuando coinciden dos elementos aparentemente incompatibles (en el caso de Homer, puede ser comer un donut mientras se gana un concurso de belleza). En lo relativo al arte, «*surrealista*» es una palabra comodín empleada para describir una obra de arte que puede ser extraña o chocante o excéntrica —y eso es algo que abunda mucho por ahí—. Se nos vienen a la mente la monumental araña de metal de diez metros de altura de Louise Bourgeois (*Mamá* [Maman] 1999) (ver Fig. 21), que

es una «*oda a su madre*» que fue una gran «*tejedora*», o el cachorro gigante de Jeff Koons (*Puppy*, 1992) (ver Fig. 22), hecho de flores.

El poeta francés y amante de todo lo moderno Guillaume Apollinaire inventó la palabra en 1917. La usó dos veces en un mismo año: una vez para su obra *Las tetas de Tiresias* (1917), que describió como «*drama surrealista*», subtítulo que no defraudó las expectativas. La obra presenta a una mujer carente de instinto maternal que preferiría ser soldado antes que ser madre y que dice estar dejándose crecer vello facial mientras afirma que sus senos se están separando de su cuerpo. Su marido se encoge de hombros y declara que tendrá sus bebés él solo, cosa que hace produciendo 40 049 en un solo día. Todo un drama *surréaliste*.

Apollinaire también empleó la palabra en las notas de su programa para *Parade* (1917), un nuevo *ballet* de los legendarios *ballets* rusos de Serguéi Diághilev que el poeta describió como una sorte de sur-réalisme —una especie de surrealismo, con lo que quería decir «*más allá del realismo*»—. «*Más allá de lo tolerable*» habría sido una descripción más apropiada para las mentes de la mayoría del público asistente la noche del estreno del *ballet*. Los parisinos aficionados al *ballet* se consideraban de mentalidad abierta, pero se sintieron perplejos por casi todos los elementos de la producción. Adoraban y admiraban al empresario ruso Diághilev, que fue para la danza de principios del siglo xx lo que Harvey Weinstein es para el cine del siglo xxi. Dominaba la escena moderna al contratar a los mejores bailarines (Vaslav Nijinsky) y hacer sus encargos a los mejores coreógrafos (George Balanchine), compositores (Debussy, Stravinski) y artistas (Matisse, Miró) para que diseñaran escenarios y vestuario. Todo ello hecho con el máximo desparpajo a partir de un presupuesto mínimo.



Fig. 21. Louise Bourgeois, *Mamá*, 1999.

Pero había basado su reputación en la vitalidad y el estilo de sus producciones, no en la narrativa vanguardista que contenían. Parade supuso un divorcio para Diaghilev y sus seguidores parisinos. Era un *ballet* concebido como una pieza de cubismo teatral: una historia contada desde diferentes perspectivas y cubriendo diferentes momentos en el tiempo. El gran empresario había reunido un estelar reparto multidisciplinar para crear la obra. El escritor y dramaturgo Jean Cocteau fue empleado para ambientar la escena, al excéntrico pero brillante músico Erik Satie se le pidió que compusiera la partitura y el escenario y el vestuario fueron diseñados por el gran amigo de Apollinaire, Pablo Picasso.



Fig. 22. Jeff Koons, *Puppy*, 1992.

Los creadores se basaron para su producción en el mundo del circo, una forma de entretenimiento ligero que a todos ellos les gustaba. La historia del *ballet* iba a ser la de tres emprendedores directores de circo que intentan estimular el negocio de sus respectivos *shows* haciendo desfilan sus espectáculos en tres carpas separadas. Una de las carpas presentaba a un ilusionista, otra a un acróbata y la última oferta era una sofisticada cantante y bailarina estadounidense (basada probablemente en la actriz Mary Pickford).

No había nada particularmente extravagante en la historia, pero sí en la música de Satie, que incluía inflexiones de *jazz* y *ragtime*, con hélices de aeroplano y teletipos



añadiendo un acompañamiento musical poco habitual para los bailarines, no todos los cuales bailaban. Para fastidio del público (que había pagado para ver los grandes *ballets* rusos en todo su esplendor) algunos tenían papeles de malabaristas, acróbatas y (gracias a Picasso) el interior de un caballo de pantomima. En el desconcierto consiguiente, los estruendos metálicos y la velocidad de la acción se habían diseñado para reflejar la vida en una ciudad moderna. Ni convenció ni impresionó a gran parte del público, que añadió abucheos y silbidos a la ya de por sí poco convencional partitura de Satie, aunque algunos aplaudieran y vitorearan. Sospecho que si alguno de ellos hubiese leído con detenimiento el programa de Apollinaire, habría captado enseguida a lo que se refería con «*surrealista*».

Pocos años después, André Breton (1896-1966), un inquieto y joven poeta parisino, se iba sintiendo cada vez más desilusionado con el movimiento Dadá, del que antes había sido apasionado defensor. Opinaba que este se había quedado sin fuerzas, aunque seguía suscribiendo sus objetivos fundamentales, que eran la destrucción de los sistemas y las costumbres de la sociedad capitalista. El ambicioso poeta intentaba encontrar una nueva forma de expresión artística que le permitiese incorporar algunos de los conceptos psicoanalíticos de Sigmund Freud a la mentalidad Dadá. Breton estaba especialmente interesado en la investigación de Freud sobre el papel que desempeñaba el inconsciente en el comportamiento humano, tal como se revelaba a través de los sueños y la escritura «*automática*» (monólogo interior/espontánea).

A finales de 1923, Breton ya estaba listo para presentar su nuevo movimiento hijo del Dadá y trataba de encontrar un nombre con el que bautizar a su creación. En lugar de mirar hacia delante, se fijó en el pasado, en el trabajo de su mentor literario, Guillaume Apollinaire, a quien había conocido en 1916. Apollinaire había sido devuelto a casa tras ser herido de gravedad en la cabeza mientras combatía, lo que le permitió retomar su papel de figura literaria destacada de la vanguardia parisina donde lo había dejado. En adelante, el joven y admirado Breton se vio regularmente con el gran hombre hasta que, debilitado por la guerra, Apollinaire murió de gripe española en 1918. Llegado el año 1924, cuando Breton estaba escribiendo el manifiesto para su nuevo movimiento artístico, revisó el catálogo de obras de Apollinaire y encontró la palabra «*surréalisme*»; supo de inmediato que había encontrado la respuesta al persistente problema del nombre. «*En homenaje a Guillaume Apollinaire*», escribió posteriormente en su *Primer manifiesto del surrealismo* (1924), «*bautizo el nuevo modo de expresión pura... Surrealismo*».

Como era típico en los movimientos artísticos modernos, empezaba como un ataque general a la sociedad. El Bretón de izquierdas quería poner a la civilización de rodillas y provocar una crisis en las cabezas de la burguesía. Su nueva idea era acceder a sus inconscientes para sacar a relucir secretos indecorosos suprimidos en nombre de la decencia. Una vez aflorados, el plan era colocar la realidad «*racional*» junto a esta versión de la «realidad» mucho más desagradable (y más verdadera,

según Breton) en una unión mal avenida diseñada para crear desasosiego. La subversión —eso se esperaba— conduciría a una desorientación masiva causada por el pensamiento, las palabras y los actos antirracionales de los surrealistas. Lo cual, como le gustaba decir a Breton, sería maravilloso.

También citaba a menudo un demencial poema en prosa del conde de Lautréamont, poeta francés del siglo XIX, llamado *Los cantos de Maldoror* (1868-1869). Toda la obra se deleita en el mal y está llena de ridículas combinaciones como: «*tan hermoso como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de operaciones*». Curioso, desde luego, y para Breton de eso se trataba. Él quería confundir presentando vívidas imágenes de locura como la normalidad. Había sido camillero en un psiquiátrico durante la I Guerra Mundial, lo que desembocó en un interés por la depravación y la locura. Dijo una vez: «*Podría pasarme toda la vida desenredando los secretos de los locos. Esa gente es sincera hasta el extremo*». Llamó al surrealismo un «nuevo vicio» con el que cambiar el mundo.

Sabemos que artistas como Kazimir Malévich, Wassily Kandinsky y Piet Mondrian ya habían explorado el papel del inconsciente en el arte. Pero allí donde ellos querían provocar un sentido subliminal de utopía en nuestras mentes con sus pinturas abstractas, el surrealismo de Breton aspiraba a confrontarnos con palabras e imágenes chocantes para exponer la depravación de nuestras propias mentes.

Mientras los dadaístas decían no tener antecedentes, Breton era lo opuesto: estaba encantado de reivindicar a muchas de las grandes mentes artísticas para el surrealismo. Su intención era empezar el nuevo movimiento de la misma manera que había empezado el Dadá, con una inclinación literaria. Para conseguirlo, había reunido un par de grandes nombres como insignes estandartes. Dante, por *La divina comedia*, el poema épico sobre la vida después de la muerte, y Shakespeare, incluido, supongo, por las hadas de *El sueño de una noche de verano*, fueron declarados, sin vergüenza alguna por parte de Breton, escritores surrealistas. Con los «*dos grandes*» en la saca, pasó a estrellas literarias más modernas, citando a los poetas simbolistas Mallarmé, Baudelaire y Rimbaud como protosurrealistas, junto con el escritor inglés de versos disparatados Lewis Carroll y la oscura y atribulada prosa del novelista norteamericano Edgar Allan Poe.

Breton no fue menos ambicioso cuando se apropió de artistas para su causa, alistando a Marcel Duchamp y a Pablo Picasso, pese a que ninguno de los dos se había inscrito como surrealista. Tampoco lo harían, aunque ambos mostrarían su apoyo a, y su interés por, la creación de Breton (Picasso en un principio más que Duchamp). Como se puede ver cuando, un año después de que el joven poeta francés presentara su movimiento, Picasso pintó *Los tres bailarines* (1925) (ver Fig. 23), imagen que permitió publicar a Breton en su tratado surrealista sobre pintura. El poeta ya había incluido el misticismo primitivo de *Las señoritas de Aviñón* de Picasso en su canon surrealista, y quedó encantado al poder añadir otra de las macabras obras

maestras del español a la lista.

En la llamativa pintura semiabstracta hay tres personas, posiblemente dos hombres y una mujer, no es fácil de asegurar. Picasso pintó los tres flexibles personajes como formas bidimensionales y geométricas de manera similar al estilo cubista primitivo que empleó para representar a las prostitutas en *Las señoritas de Aviñón*. *Los bailarines* (pintados en bloques rosas, marrones y blancos) se agarran de las manos mientras hacen cabriolas en una habitación de techo alto delante de dos puertas de cristal que se abren a un balcón. Hace un día precioso con un despejado cielo azul. Parecería que lo están pasando bien. Pero no es así. La suya no es una giga de alegría, sino una danza de la muerte.



Picasso se había sumergido en el mundo de la danza durante la época en que diseñaba los escenarios y vestuarios para *Parade* en 1917. Durante su trabajo en el *ballet* había conocido a Olga Koklova, una bailarina rusa y miembro de los *ballets* rusos con la que luego se casó. Hacia la primavera de 1925, el entusiasmo de Picasso por el *ballet* había decaído, igual que su interés por Olga. El ya de por sí inquieto estado mental del artista empeoró con la noticia de que Ramón Pichot, gran amigo de sus primeros años en Barcelona, había muerto de forma imprevista.

Picasso estaba desolado. Fue durante este devastado estado emocional cuando pintó *Los tres bailarines*, obra de la que una vez dijo que *a posteriori* habría querido llamarla «La muerte de Pichot». *Los tres bailarines*, como la obra maestra de F. Scott Fitzgerald *Suave es la noche* (1934), pone de relieve la desesperación y la tragedia que se esconden bajo la superficie de las vidas de muchos bellos jóvenes aparentemente despreocupados. Cuenta la trágica historia de un amor no correspondido a través de la danza, alusión a su depresiva situación doméstica.

Allá por 1900, cuando Picasso aún se estaba abriendo camino, visitó París con Carlos Casagemas, amigo de Barcelona y también artista. Una noche salieron con unas chicas de vida alegre para pasar una velada de placeres culpables. Pero Casagemas se enamoró perdidamente de su acompañante, una *femme fatale* llamada Germaine. Ella no le correspondió, lo que dejó a Casagemas contrariado y afligido. Como distracción, Picasso se llevó a su amigo, aquejado de mal de amores, a Málaga para unas vacaciones de amigotes. Pero Casagemas había decidido regresar a París. Lo hizo en 1901 y salió a cenar con un grupo de amigos, entre los que estaba Germaine. Cuando todo el mundo estuvo sentado en el restaurante, Casagemas se puso en pie. Sacó una pistola de su cinturón y disparó a la desalmada Germaine. Falló. Volvió a disparar, esta vez contra un nuevo blanco al que acertó en la cabeza con infalible puntería. Casagemas murió casi al instante de la herida que se había infligido a sí mismo. Germaine permaneció impasible; al oír la noticia, Picasso quedó consternado. Tanto fue así, que se dice que aquello desembocó en el *periodo azul* del artista (1901-1904), durante el cual pintó varios cuadros en los que aparecía el recién fallecido Casagemas. Ahora, un cuarto de siglo después, la muerte de Pichot, otro amigo querido, volvió a despertar en la mente de Picasso los infelices recuerdos del desgraciado incidente.

Y esto se debía a que Pichot se había casado con Germaine. Fue una decisión que en su momento enojó a Picasso, y el motivo de que el artista se acordase ahora al pintar *Los tres bailarines*. De hecho, el cuadro puede interpretarse como la historia del fatal triángulo amoroso. El bailarín blanco y marrón-chocolate a la derecha del cuadro es Ramón Pichot; su fantasmal cabeza negra emerge como una momia egipcia aplastando su cuerpo viviente. A la izquierda está Germaine, enloquecida y torturada. Es la depravada ninfómana que ha hecho uso y abuso de su cuerpo hasta el punto de que este se ha roto y se ha vuelto repelente. Entre los dos yace la figura alargada de

Carlos Casagemas. Ha sido crucificado y está muriendo bajo el despiadado calor del sol, a medida que su cuerpo rosado se vuelve blanco al desvanecerse su fuerza vital.

Resulta imposible decir si esta es una lectura correcta o no del cuadro (Picasso tenía la costumbre de dar rodeos cuando hablaba de su obra), pero sí sabemos que a André Breton el cuadro le encantó. Y se entiende por qué, pues tiene algunos toques claramente surrealistas, siendo la representación de Germaine el más notable. No obstante, probablemente sea demasiado literal para ser considerada una pintura verdaderamente surrealista. Para eso necesitamos dirigirnos a otro artista español que había llegado desde Barcelona para vivir en París y que también había atraído el ojo surrealista de Breton: un artista del que Breton hizo una crítica favorable en su edición de julio de 1925 de *La Révolution Surréaliste*.

Joan Miró (1893-1983) hizo su primer viaje a París en 1920, cuando asistió a un festival *Dadá* y visitó a Picasso en su estudio. Regresó al año siguiente y alquiló un estudio. Hacia 1923, cuando Breton se preparaba para presentar su movimiento surrealista, Miró se había convertido en miembro reconocido de la vanguardia parisina. Y al llegar noviembre de 1925 y la primera exposición surrealista en la *Galérie Pierre* de París, su obra ya figuraba al lado de la de su compatriota Pablo Picasso. Había llegado Joan Miró.

Su pintura *El carnaval de arlequín* (1924-1925) (ver Ilustración<sup>[20]</sup>) fue tema de conversación en aquel espectáculo inaugural surrealista y ayudó a fundamentar la reputación de Miró. El cuadro muestra muchos de los elementos por los que las pinturas de Miró se harían famosas. Están las figuras biomórficas, las líneas sinuosas y mucho negro, rojo, verde y azul, todos presentados con lo que parece una inocencia casi infantil. Breton decía de él que era «el más surrealista de todos nosotros». Lo que, tras echar un vistazo a *El carnaval de arlequín*, es un comentario razonable.

Está formado por un despliegue de bestezuelas, notas musicales, formas aleatorias, peces, animales e impertérritos ojos aislados. La mayoría de ellos flotan en el aire como si el espacio se hubiese llenado con una colección de los globos más estrambóticos del mundo. Hay una fiesta, probablemente sea el carnaval, el festival cristiano en el que todo el mundo consume cuanto puede antes de ayunar para la cuaresma. El arlequín epónimo hace su aparición en forma de una pelota con mostacho, justo a la izquierda del centro, con su rotundo rostro pintado mitad en azul y mitad en rojo. Su cuello alargado y su recio cuerpo tienen forma de guitarra, y Miró ha decorado la parte frontal con los rombos de un arlequín.

*El carnaval de arlequín* es obra de un hombre que estaba pensando de forma diferente. O que quizá no estuviera pensando en absoluto. Breton describía el surrealismo como «automatismo psíquico en estado puro», con lo que se refería a escribir o pintar algo espontáneamente, libre de cualquier asociación consciente, idea preconcebida o intención concreta. La idea era coger papel y pluma y escribir o dibujar lo primero que viniese a la mente, sin reflexión previa. Idealmente esto comenzaría en un estado similar al trance en el que la mente consciente estaba del

todo desconectada, lo que permitiría acceder al inconsciente profundo, que entonces revelaría las oscuras y peligrosas verdades de un cerebro inundado de ideas de perversión sexual e intenciones asesinas.

Y eso justifica la evidente carencia de estructura en la pintura de Miró, pese a que él sí ideó una. Se trataba más bien de que los elementos del cuadro determinaban la composición a medida que cada forma aparecía en el lienzo a través de la puerta de atrás de la mente de Miró, lo que hacía de *El carnaval de arlequín* una especie de flujo visual del inconsciente del artista que haré un intento de descifrar. Tomemos la gran bola verde de la derecha, por ejemplo. Podría representar el mundo, que Miró estaba decidido a conquistar. La escalera con un ojo y una oreja pegados quizá aluda al miedo del artista a ser atrapado, pues proporcionan los medios sensoriales y prácticos de escape. *El triángulo negro* de la ventana se parece a la *Torre Eiffel*, punto de referencia en la ciudad de los sueños de Miró. Mientras tanto, los insectos, colores y formas del cuadro se remiten a sus raíces españolas. En cuanto a las notas musicales, en fin, toda fiesta tiene que tener algún sonido.

El estudio que Miró tenía en París lo convirtió en vecino de Max Ernst (1891-1976), un artista alemán que fue una figura influyente en el surgimiento del surrealismo. Ernst había crecido en una pequeña ciudad de Alemania con un padre severo como compañía, algo que no resultó muy divertido para un muchacho inquisitivo y rebelde por naturaleza. El joven Max estaba siempre al acecho de ideas y situaciones que le permitieran ensanchar su horizonte más allá de la vida de provincias. La salvación llegó en la forma de *La interpretación de los sueños* (1900) de Sigmund Freud, que el escolar devoró con el celo de un perro hambriento en una carnicería.

Poco después, conoció al artista Jean Arp e inició una amistad con él, relación que se reavivó tras la guerra, y que llevó a Ernst a tener un papel destacado en el floreciente movimiento Dadá de Arp. Enseguida conoció también a Tristan Tzara y a André Breton, que admiraban su obra y su enfoque, ambos evidentes en su pintura *Célebes* (1921). El título del cuadro procede de una vulgar rima alemana en la que se describe al elefante de la isla de Célebes, Indonesia, diciendo que tiene «grasa amarilla y pegajosa en el culo» mientras que el elefante de la vecina isla de Sumatra «siempre está f...@//#ndo a su abuelita».

*El elefante gris* de Ernst monopoliza el cuadro, adoptando la forma cilíndrica de un anticuado calentador de agua o de una aspiradora industrial. La gran bestia gris tiene dos colmillos en lugar de cola, una manguera por nariz y luce un par de cuernos y los volantes de un cuello blanco de vestido en el extremo de la trompa. Sobre la cabeza del elefante hay un sombrero formado por piezas geométricas de metal azules, rojas y verdes, en el que está incrustado un ojo que todo lo ve. Las características mecánicas y físicas del animal recuerdan a un carro blindado; la referencia queda intensificada por su ubicación, al parecer un aeródromo, sugerencia que Ernst embellece con una nubecilla de humo en el cielo para insinuar que se ha derribado un

avión. Eso sí, nunca he estado en un aeródromo en el que dos peces nadasen en el cielo, como sucede en este cuadro, ni tampoco en uno en el que el torso desnudo de una mujer aparezca en primer plano con una columna metálica brotando de su cuello sin cabeza. La figura decapitada tiene el brazo derecho levantado por encima del hombro hacia la trompa del elefante, que la mano acaricia con ademán sexual.

Es un cuadro extraño. Y Breton lo consideró maravilloso. Allá por 1921, año en que Ernst presentó *Célebes*, el poeta estaba aún en la fase de formular sus pensamientos para el nuevo movimiento. Pero ya estaban lo suficientemente desarrollados como para que aprobara la forma en que Ernst había combinado objetos y escenarios sin relación entre sí para producir un inquietante cuadro que encarnara el espíritu freudiano de la asociación libre «automática». A Breton le entusiasmaba tanto la idea de mezclar cosas aleatorias que creó un juego al que jugar con sus amigos que garantizara la producción de combinaciones perversas. El primer jugador escribía una línea en prosa en la parte superior de una hoja de papel en blanco y después la doblaba solo lo suficiente para esconder las palabras. Entonces el jugador 1 pasaba la hoja doblada al jugador 2, que escribía su línea, doblaba el papel una vez más y se lo pasaba al jugador 3. Y así hasta que se llegaba al final de la hoja, punto en el que el papel se desdoblaba y las inconexas líneas se leían desde arriba como una pieza unificada. A continuación, horas de serios análisis y ligeras risillas ante las disparatadas combinaciones y reveladoras intuiciones que descubrían la verdadera personalidad de los jugadores... Los surrealistas llamaron al juego «*Cadáver exquisito*» por una ocasión en la que la primera línea rezaba: «*El cadáver exquisito beberá vino nuevo*».

Ernst descubrió su propia manera de hacer arte «automático», al que él se refería como *frottage*. Era una forma adaptada de calcado que implicaba transferir la huella de superficies con textura (un suelo de madera, la espina dorsal de un pez, la corteza de un árbol) a un papel haciendo fricción con una cera o un lápiz. Una vez transferida la huella, Ernst miraba el resultado y esperaba a que su mente empezara a ver «*cosas extrañas*». Un par de minutos mirando las formas nudosas o con grumos resultado de la fricción producían alucinaciones y en este punto Ernst empezaba a «ver» criaturas prehistóricas o salvajes figuras de palo. En *El bosque y la paloma* (1927) convirtió un calco por frotamiento en un oscuro bosque de mal agüero que recuerda a aquel en el que se aventuraron Hansel y Gretel. En el centro del cuadro, atrapada entre los árboles opresivos e imponentes, hay una paloma enjaulada. Es Ernst de niño; el cuadro es una imagen de una pesadilla recurrente en la que le dominan oscuras fuerzas desconocidas. Él no se propuso pintar la imagen; es lo que llegó a él después de haber estudiado su calco de *frottage*, una forma de surrealismo «automático».

Mientras Ernst y Miró confeccionaban sus imágenes automáticas, Salvador Dalí (1904-1989) planeaba llevar el surrealismo en otra dirección. Olvidemos las bromas, las apariciones en programas de televisión, el bigote premeditadamente personalizado, el comercialismo manifiesto y todo lo demás que el artista español

hizo para llamar la atención y destruir su reputación. En vez de eso, dejemos que su obra hable por sí misma; cuando se contempla desde cerca, da testimonio del considerable talento artístico de Salvador Dalí.

Su enfoque del surrealismo era «sistematizar la confusión y así ayudar a desacreditar completamente el mundo de la realidad» pintando «paisajes oníricos». Estos no surgían usando las técnicas de asociación espontánea de Miró y Ernst, sino poniéndose en un trance para alcanzar un estado de «paranoia crítica». Su objetivo era hacer «fotografías de sueños pintadas a mano». Dalí supuso que cuanto más realistas pudiese hacer parecer sus imágenes irreales, más posibilidades tendrían de desquiciar al espectador. André Breton fue su admirador (hasta que discutieron). Dalí y él seguían los dos la línea de Freud sobre la «realidad superior de los sueños», alegando que era en las imágenes nocturnas de los durmientes donde residía la auténtica verdad de la existencia humana.

Pese a su omnipresencia, muchas de las imágenes que creó Dalí son poderosas, memorables y están hábilmente trabajadas. La más conocida del grupo, *La persistencia de la memoria* (1931), es un buen ejemplo de ello; Dalí la pintó dos años después de unirse a los surrealistas. Muchos de nosotros hemos conocido este cuadro al haberlo visto como cartel, pero eso no le hace justicia al original, que es bastante pequeño (24 por 33 centímetros) y de una intensidad extremada. Una inspección minuciosa de la pintura revela una intrincada imagen creada con meticulosos cuidado y destreza, en la que Dalí ha combinado sus colores con la sutileza de un maestro del Renacimiento.

Es más, ha logrado su intención de perturbar a cualquiera que contemple la obra. Comienza como una pintura paisajística normal que muestra el mar Mediterráneo y las pendientes de unos acantilados en la costa nororiental de España, cerca de la casa del artista. Pero después se avecina una sombra oscura por la playa que proyecta una presencia amenazadora como un virus mortal. Cualquier cosa que abarque su nefasto abrazo se vuelve flácida y comienza a descomponerse enseguida. Relojes de bolsillo, antaño sólidos, languidecen como hombres muertos, con rostros tan amorfos como el queso pasado. Es el final del tiempo, de la vida. Un ejército de hormigas negras pulula sobre un reloj más pequeño mientras otro se escurre sobre una criatura verdaderamente grotesca semejante a una medusa. Eso es Dalí. O, al menos, una aproximación al rostro del artista visto de perfil. También él ha sido envuelto por la asfixiante sombra de la muerte, que lo ha dejado flojo, sin vida y repugnante, con las entrañas rebosándole por la nariz.

*La persistencia de la memoria* es una pintura sobre la impotencia sexual (el gran temor de Dalí), el implacable paso del tiempo y la indignidad de la muerte. Dalí ha situado su cuadro en un paraíso en la tierra reconocible, con la intención de amargarnos el disfrute de tales lugares al plantar su espantosa imagen hiperreal en nuestras mentes. No es bonita, pero es inteligente, como su creador.

René Magritte (1898-1967) abordó de forma ligeramente diferente sus vívidos



paisajes oníricos. Era tan convencional como Dalí era extravagante, pero puede que habitara un lugar más extraño aún: el mundo de lo cotidiano y de lo mundano, donde lo ordinario es extraordinario, pero de mala manera. Para Magritte, el vecino de al lado es un asesino en serie, y esos escolares tan majos que hacen pellas son en realidad unos malvados delincuentes que están envenenando poco a poco a su maestra con mercurio. Con este artista belga nada es nunca lo que parece; el aire siempre está impregnado de extraños presagios que se atascan en la tráquea. Sus siniestras pinturas de vida suburbana hacen que David Lynch parezca un tipo corriente. Magritte fue el príncipe de la paranoia, el decano del pavor.

Lo demostró al principio de su carrera como surrealista, cuando pintó *El asesino amenazado* (1927) (ver Fig. 24). Es una imagen macabra y desasosegante con el humor de un thriller criminal sueco. Magritte nos hace mirar directamente a través de dos habitaciones conectadas de una casa al fondo de las cuales hay un balcón sin puertas que ofrece una vista de unas lejanas cimas de montaña. Las habitaciones apenas están amuebladas, tienen paredes grises y suelos desnudos. En primer plano, dos hombres con sombrero hongo acechan con malas intenciones a cada lado de la entrada que conduce a la siguiente habitación: se esconden de los habitantes del interior. Los dos hombres parecen contables, pero tienen semblante de matones, pues preparan una agresión violenta armados con una red de pesca y una porra. Dentro de la habitación, un joven arreglado, vestido con traje entallado, permanece tranquilamente ante un gramófono y mira con admiración dentro del amplificador con forma de trompeta. A su derecha hay un maletín de cuero marrón, un sombrero y un abrigo: parece a punto de marcharse. Tiene un aspecto alegre y relajado. Detrás de él, desnudo sobre una cama, está el cadáver de una joven que ha sido asesinada recientemente. De su boca fluye sangre; la han degollado. En el exterior, mirando desde el balcón, hay tres hombres pulcramente peinados. Están en fila y solo son visibles sus cabezas, por lo que parece que han sido plantados en una maceta.



Fig. 24. René Magritte, *El asesino amenazado*, 1927.

Es una imagen misteriosa. Banal por momentos; en otros, traumática y amenazadora. A primera vista, *El asesino amenazado* parece real, pero cuanto más lo mira uno, más teatralmente dramático resulta: más que real, o, en francés, como dijo Apollinaire, «*surréalisme*». Magritte, que trabajó en publicidad, lo sabía todo acerca de impregnar de imágenes las mentes de la gente. Aprendió que los carteles publicitarios más efectivos se apoyan en imágenes deseadas combinadas con suposiciones ampliamente extendidas. Lo cotidiano y lo inalcanzable son las herramientas del publicista, que cuando son presentadas por un artista como Magritte pueden convertirse en poderosas metáforas de su «*realismo mágico*». Nos está diciendo que la vida es una ilusión y que ninguna imagen es real, incluida la que nos presenta el vecino normal de la puerta de al lado.

La inspiración para sus pinturas procedía de la cultura popular: cine, carteles, revistas y literatura *pulp*. Y, como en el caso de la mayoría de los surrealistas, del artista italiano Giorgio de Chirico (1888-1978), un hombre que estaba creando imágenes salvajemente surrealistas cuando André Breton aún iba a la escuela. Como la palabra «*surrealista*» no existía en aquella época, De Chirico llamó «*metafísicas*» a sus inolvidablemente extrañas pinturas. Y pocas pinturas de De Chirico son más extrañamente metafísicas que *Cántico del amor* (1914). La cabeza de piedra de una estatua griega cuelga de un muro gigante de cemento que linda con los elegantes

arcos de un claustro italiano. Junto a la escultura decapitada cuelga un gigantesco guante de goma rojo, clavado al muro como si el cemento fuese un tablón de anuncios de corcho. Delante del muro hay una insulsa pelota verde; detrás de él, la silueta de un tren de vapor se recorta contra el perfecto cielo azul. De Chirico toma elementos de una variedad de épocas y lugares (una pieza de bellas artes de la antigüedad clásica, un humilde guante sanitario de la vida moderna, imágenes de la noche y el día, y representaciones de arquitecturas nueva y vieja) y los reúne todos de manera incongruente en un mismo lugar a la vez, haciendo que significados y relaciones cambien y que se creen nuevas asociaciones.

El juego de De Chirico de mezclar fantasía y capricho contiene una corriente oculta de ansiedad y un profundo sentido de la soledad y el presagio. Las imágenes estilizadas, la perspectiva ilógica y las densas sombras engendran una espeluznante sensación acentuada por la completa ausencia de personas. Hay abundantes pruebas de existencia humana (la pelota y el tren insinúan una actividad reciente), pero no hay nadie: el lugar está desierto. El cielo es de un azul brillante, pero el aire está lleno de una melancólica amenaza y desasosiego.

La atmósfera tensa e inquietante de la obra me recuerda a las pinturas del pintor realista estadounidense Edward Hopper (1882-1967). También él tuvo la habilidad de arrastrar al espectador a un mundo de inminente pesimismo, con escenas de soledad y figuras desprotegidas en entornos aislados y abandonados. Incluso hizo de Nueva York (la ciudad que nunca duerme) una ciudad fantasma en su famosa pintura *Nighthawks* (1942), en la que tres almas solitarias y mudas existen en un estado de limbo sin vida en un restaurante de madrugada. Vemos a los tres individuos derrotados y deprimidos a través del gran ventanal de la fachada del local: una ventana a la miseria de su mundo de tinieblas. Un joven camarero les dedica una mirada de lástima al darse cuenta de que no hay nada que pueda hacer o servir para salvar a sus atormentados clientes.

Es una imagen atemporal que evidencia un miedo inevitable acurrucado en el inconsciente de todos nosotros, que pasamos nuestras vidas intentando suprimirlo y contrarrestarlo. Bajo la cordialidad y las charlas de sobremesa, al final todos estamos solos y somos vulnerables: una verdad que finalmente nos alcanzará en algún momento de terror privado. Las imágenes de Hopper convierten esa desalentadora meditación en una cruda realidad. Hopper se había interesado por el surrealismo tras acudir a una exposición en el MoMA en 1936 llamada *Fantastic Art, Dada, and Surrealism*. La exposición incluía la obra de otro artista estadounidense que, como Hopper, era un maestro a la hora de manipular los efectos de la luz buscando imágenes peculiares y que había conquistado admiradores desde Manhattan hasta Montmartre.

Man Ray se trasladó a París el 22 de julio de 1921 y permaneció allí hasta 1941. Durante ese tiempo decidió concentrar sus energías creativas en la fotografía, diciendo: «*Por fin me he liberado del pringoso medio de la pintura y ahora estoy*

*trabajando directamente con la propia luz*». Puede que se hubiese rendido con la pintura, pero no había perdido su sensibilidad pictórica, que transfirió con gran éxito al medio de la fotografía.

Experimentaba constantemente con el proceso fotográfico en un intento de producir imágenes que tuviesen el brillo y el poder de la pintura. Su tenaz persecución del potencial pictórico de la fotografía le llevó a una técnica que era bastante diferente, pero que estaba dotada de la misma potencia, que llamó rayograma. Era una forma de fotograma (una fotografía hecha sin cámara) que descubrió en su estudio cuando por accidente dejó caer una hoja de papel fotográfico sin exponer en una bandeja de revelado en la que ya había una hoja expuesta. Descubrió que cuando colocaba un objeto físico sobre el papel (una llave, un lápiz, etcétera) y encendía la luz, el objeto imprimía una versión negativa de sí mismo sobre la negra hoja fotográfica en forma de una fantasmal sombra blanca. Parecía que hubiese tomado la fotografía de un sueño. Enseguida empezó a hacer *rayografías* con atriles (*Rayograma sin título*, 1927), cigarrillos con cerillas (*Rayograma sin título*, 1923) y tijeras a punto de cortar papel (*Rayograma sin título*, 1927), todas ellas transformadas en objetos incorpóreos. Man Ray describió su técnica para crear estas imágenes parecidas a radiografías como «*pintar con luz*».

André Breton quedó fascinado por las imágenes fantasma capturadas en los rayogramas y las declaró grandes obras de arte surrealistas. Lo volvió a hacer cuando Man Ray dio con otra técnica fotográfica innovadora. Un día de 1929 estaba trabajando en su estudio con la que por aquel entonces era su ayudante y amante, la fotógrafa estadounidense Lee Miller (1907-1977), cuando descubrió por casualidad la «*solarización*». Sin darse cuenta, Miller había encendido la luz del cuarto oscuro mientras se estaban revelando unas fotografías. Man Ray gritó, apagó la luz y sumergió sus negativos en fijador fotográfico esperando poder salvarlos.

No tuvo suerte. Los negativos se habían echado a perder. Ahora bien, se dio cuenta de pronto de que lo habían hecho de manera artística. En todos ellos el tema de la fotografía (un modelo femenino desnudo) había empezado a «*derretirse*» por los lados, como un helado al sol. Man Ray lo consideró un descubrimiento tremendo: había creado una imagen en la que la realidad se metamorfoseaba en un estado parecido al sueño. *La primacía de la materia sobre el pensamiento* (1929) (ver Fig. 25) es un título y una imagen que revela el pensamiento surrealista. La mayor parte de la fotografía está ocupada por una composición de desnudo estándar en la que la modelo yace sobre el suelo del estudio, con los ojos cerrados como si estuviese durmiendo, con un brazo por encima de la cabeza y el otro al costado cubriéndose un pecho con la mano. La pierna izquierda está apoyada en el suelo; la derecha está doblada por la rodilla y ligeramente levantada. Este elemento de la fotografía es la «*primacía de la materia*». Pero los bordes de su cuerpo y su cabeza están mal definidos, debido al efecto fundido de la técnica de solarización de Man Ray. Esto es el «*pensamiento*» al que alude el título, donde la presencia física de la modelo se ha

licuado en un charco de plata fundida. Breton lo consideró como un efecto extrañamente sensual, lleno de insinuación sexual y rapsodia etérea.



*Fig. 25. Man Ray, La primacía de la materia sobre el pensamiento, 1929.*

La primacía de la materia sobre el pensamiento trata muchas de las obsesiones surrealistas: sexo, sueños e inquietantes combinaciones. Hay temas que han brotado de una u otra forma a lo largo de la historia del arte moderno hasta ahora, desde la *Olimpia* de Manet a *El asesino amenazado* de Magritte. Pero hay algo incorrecto, ¿no es así? Falta algo...

Aquí estamos, alrededor de 1930, y el arte moderno tal y como lo conocemos lleva recorriendo su camino de rebeldía cerca de medio siglo. Hemos estado en Europa, nos hemos quitado el sombrero ante África, Asia y Oriente. Hemos asimilado un poco de arquitectura, diseño y filosofía. Ha habido una guerra mundial y los inicios del surgimiento de Estados Unidos como superpotencia artística. Hemos conocido a poetas, coleccionistas y una amplia variedad de artistas. Hemos visto cómo cada generación ha sido más radical, más atrevida y más anárquica que la anterior. Hemos rozado la política y hemos sido testigos del descontento social. Y nos hemos sumergido en la marea de manifiestos que invitaban a todo el mundo a unirse al ilimitado partido artístico. Y aun así, pese a toda la retórica acerca de crear nuevas sociedades utópicas y aplastar a viejas élites, hay una voz que ha pasado

prácticamente desapercibida.

¿Dónde, se preguntarán ustedes, están las mujeres artistas?

Las pruebas indican que si usted hubiese sido una artista en activo entre 1850 y 1930 habría sido tolerada, pero seguramente no venerada. Hubo artistas reconocidas y respetadas entre los impresionistas, como Berthe Morisot y Mary Cassatt (1844-1926). Y los movimientos futurista/constructivista ruso y fauvista fueron reforzados por los talentos excepcionales de Sonia Terk, Liubov Popova, Alexandra Ekster y Natalia Goncharova. Pero lo cierto es que esas artistas fueron la excepción, no la regla.

Que todo movimiento artístico moderno fuese fundado y dominado por hombres era, en cierta medida, reflejo de la sociedad en su conjunto. La decimonovena enmienda, que otorgó el voto a las mujeres en Estados Unidos, se aprobó en 1920. En el Reino Unido, la mujeres tuvieron que esperar hasta 1928 para obtener la paridad en el voto con los hombres. A las demoiselles de Francia no les fue concedida hasta 1944. Era un mundo de hombres. Pero... ¿no se suponía acaso que los artistas pioneros y los movimientos que encabezaban estaban desafiando a la sociedad y al *statu quo*? La proporción de artistas femeninas que han triunfado y han sido adquiridas con dedicación por los mejores museos y coleccionistas ha mejorado con el tiempo. Un poco. Pero hasta la fecha, la gran mayoría de las obras de arte moderno que cuelgan de las paredes blancas o están expuestas en los relucientes suelos de los grandes museos están hechas por hombres. No es ninguna coincidencia que esas mismas instituciones estén mayoritariamente dirigidas por hombres. De los tres grandes del escenario mundial —*MoMA*, *Pompidou* y *Tate*—, solo uno (el Pompidou, 1989-1991) ha tenido una directora que estuviera al frente de todo.

La razón por la que apunto esto es que la ausencia de mujeres artistas en el canon reconocido del arte moderno de primera línea se me ha pasado varias veces por la mente mientras estaba escribiendo este libro, e imagino que también habrá pasado por la de ustedes. Es la clase dominante la que ha decretado y sancionado el canon «oficial» del arte moderno: los museos y sus colecciones, los textos académicos de historiadores del arte (predominantemente masculinos) y los cursos de arte moderno, cada vez más numerosos, dirigidos por universidades. Ellos han sido los responsables de proporcionar una visión del mundo muy unidimensional: la vida y el arte vistos por los ojos de varones blancos occidentales. En 1936, poca gente era consciente de esto. Pero uno de los que sí lo era fue el rey de la iconoclastia: Marcel Duchamp.

A finales de 1942 Peggy Guggenheim, rica coleccionista estadounidense y marchante de arte moderno, pidió a Duchamp que organizara una exposición en *Art of This Century*, su nueva galería de Nueva York. El francés hizo una sugerencia sorprendente: ¿por qué no presentar una exposición solo de mujeres artistas? A decir verdad, es el tipo de idea que se vende hoy en día como «progresista», pero por aquel entonces rayaba en lo blasfemo. Y por eso mismo era perfecta para Guggenheim. Su galería sería la comidilla de la ciudad y nadie se atrevería a criticarla porque la idea

había sido de Duchamp, un artista que había alcanzado el estatus de deidad entre la intelectualidad de Manhattan.

*An Exhibition by 31 Women* se inauguró a principios de 1943 y presentó unas obras de arte que desde entonces se han convertido en los grandes iconos del surrealismo. *Objeto (Le Déjeuner en Fourrure)* es una taza, un platillo y una cuchara forrados de piel, hecho en 1936 por la artista suiza Méret Oppenheim (1913-1985). Solo tenía veintidós años cuando creó la pieza, inspirada en algo que le había dicho Pablo Picasso mientras hablaban informalmente en un café de París. Él había elogiado a la joven artista por su abrigo de piel y le había comentado en tono insinuante que había muchas cosas que mejoraban cuando se cubrían de piel. Oppenheim respondió preguntándole: «¿Incluso esta taza y este platillo?».

Pese a su juventud, Oppenheim era una de las favoritas reconocidas de la escena parisina. Había sido ayudante de Man Ray, trabajo que siempre parecía exigir desnudez (y algo más) cuando la persona empleada era joven, hermosa y mujer. Ella lo había aceptado debidamente y de manera digna de recordar en una serie de fotografías surrealistas de Man Ray llamada *Erotique Voilée* (1933), en la que Oppenheim aparece desnuda junto a un tórculo con una mano y un brazo cubiertos de tinta negra: seductora pero repulsiva. A André Breton y a su tropa surrealista poco les importaba la igualdad de oportunidades; para ellos, el papel más útil que una joven podía ofrecer al arte era el de musa. Oppenheim, con su belleza de chiquillo, era una perfecta ingenua cuya sofisticación, pensaban los hombres surrealistas, le permitía acceder más directamente a su mente inconsciente. Ninguno de ellos esperaba que alguien tan joven (y además mujer) produjese una obra de tal impacto.

Las connotaciones sexuales de *Objeto (Le Déjeuner en Fourrure)* son evidentes: beber de una taza peluda constituye una alusión sexual explícita. Pero se trata de mucho más que de una broma salaz. La imagen de una taza y una cuchara forradas de piel no estarían fuera de lugar en el primer capítulo de cualquier libro sobre pesadillas angustiosas, en las que acontecimientos siniestros subvierten cualquier pretensión de mantener el control. En este caso, a una taza y a una cuchara les ha crecido pelo, convirtiendo así unos objetos que deberían proporcionar relajación y placer en agresivos, desagradables y ligeramente repugnantes. Tiene connotaciones de culpabilidad burguesa: por perder el tiempo cotilleando en cafés y maltratando a hermosos animales (la piel es de una gacela china). Es también un objeto diseñado para producir locura. Dos materiales incompatibles han sido reunidos para crear un recipiente problemático. La piel resulta agradable al tacto, pero horrible cuando te la llevas a la boca. Uno quiere beber de la taza y comer de la cuchara —esa es su función—, pero la sensación de la piel es demasiado repulsiva. Es un ciclo enloquecedor.

Oppenheim no era la única artista joven que levantaba ampollas en la comunidad surrealista. Frida Kahlo (1907-1954) había sido una precoz intelectual mexicana que estudiaba Medicina en la Universidad Nacional hasta que un día de otoño de 1925,

cuando regresaba en autobús desde la facultad, fue arrollada por un tranvía. En un principio, sus rescatadores dieron a la gravemente malherida Kahlo por muerta, pero su compañero de viaje, Alejandro Gómez Arias, que resultó ileso, los convenció para que la llevaran al hospital. Kahlo pasó allí muchos meses recuperándose de las secuelas físicas del accidente, lo que incluía columna vertebral, costillas, clavículas, pelvis y piernas rotas. Fue durante este tiempo cuando decidió convertirse en artista, no en médico, y enseguida empezó a pintar lo que se iba a convertir en el tema de toda una vida: ella misma.

Frida Kahlo refutó la sugerencia, realizada por André Breton, de que era una surrealista cuando dijo: «*Nunca he pintado mis sueños, pinté mi propia realidad*». Sin embargo, sí permitió que su trabajo fuera expuesto en exposiciones surrealistas, e incluso hizo una pieza especialmente para una de ellas. Y para ser justos con Breton (quien, como sabemos, enrolaba a todo aquel o aquella que se le antojara en la familia surrealista, con o sin su consentimiento), cuando contemplamos una pintura de Frida Kahlo podemos ver que no le faltaba razón al pretender reclutar a la fiera artista mexicana para su causa surrealista.

En *El sueño* (1940) (ver Ilustración<sup>[21]</sup>), vemos a Kahlo durmiendo plácidamente en la cama con las hojas de un arbusto creciendo a su alrededor como la hiedra que trepa por un árbol. Las ramas del arbusto que se enrollan en torno a su cuerpo están cubiertas de espinas, en alusión al dolor casi constante que padeció durante toda su vida a partir del accidente. La otra figura que ha pintado vuelve aún más explícita la imagen del dolor. Una aparición con forma de esqueleto duerme sobre ella como en una litera, mientras sujeta un ramo de flores, posiblemente de su propia tumba. Lleva dinamita atada a las piernas y al cuerpo. La cama en la que ambas descansan está suspendida en el cielo: la muerte está flotando en el ambiente.

El simbolismo de Kahlo delata la importancia del arte folclórico en su obra. Era una orgullosa mexicana criada durante la época en la que los grandes héroes de la revolución, Pancho Villa y Emiliano Zapata, batallaban para renovar el país. El arbusto que Kahlo representa en *El sueño* es una «*tripa de Judas*», una planta popular en México. La forma esquelética que hay sobre ella es una figura de Judas basada en las creaciones de *papier-mâché* a tamaño natural y envueltas en fuegos artificiales que se fabrican para hacerlas estallar durante las fiestas de Semana Santa en México. Ambas recuerdan la historia del suicidio de Judas tras haber traicionado a Cristo, cuando sus entrañas «*se derramaron*». En la pintura, la tradición mexicana de hacer volar en pedazos el muñeco de Judas es la metáfora de librar al país de la corrupción. Es, además, un cuadro sobre la traición.

Mientras ella dormía sola y dolorida, su marido en aquel entonces, el famoso muralista mexicano Diego Rivera (1886-1957), andaba de acá para allá comportándose como si fuera soltero y acostándose con otras mujeres. Rivera era veinte años mayor que ella y tenía una reputación tan grande como sus murales épicos. Cuando se casaron, el padre de Kahlo, que la adoraba, dijo que era «como un



matrimonio entre un elefante y una paloma». La suya fue una relación tempestuosa, con frecuentes infidelidades regulares por ambas partes, incluidos los juguetes de Kahlo con León Trotsky cuando él llegó a México para quedarse. Ella llegó incluso a estar bajo sospecha de haber asesinado al ruso en México en 1940, igual que Rivera, de quien se había divorciado en 1939, y con el que volvería a casarse un año después.

Kahlo se convirtió en la primera artista mexicana del siglo xx cuya obra pasó a formar parte de la colección del Louvre cuando la institución francesa adquirió *Autorretrato: el marco* (1937-1938). Duchamp la felicitó rápidamente por su éxito. A ella le agradó mucho Duchamp, a diferencia del resto de la tropa surrealista, opinión que expresó con su característica franqueza diciendo que Duchamp era «*el único de toda esa panda de chiflados y lunáticos hijos de puta de surrealistas que tiene los pies en la tierra*».

La implicación de Duchamp en la *Exhibition by 31 Women* fue una de las razones por las que Kahlo tomó parte, así como, quizá, la idea de ver a mujeres abriéndose paso por sí mismas. Hoy es considerada una artista feminista cuya intensa obra autobiográfica no solo abre el camino a Louise Bourgeois y Tracey Emin, sino que también prefigura el eslogan feminista de la década de 1960: «*lo personal es político*», evidencia de lo reprimido en las mujeres expresado mediante la experiencia individual. Y aun así, en fecha tan reciente como 1990, Frida Kahlo, artista celebrada en vida por todo el mundo, no tenía su propia entrada en *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*. En cambio, se la menciona en la frase final de los detalles biográficos de Diego Rivera. Creo que cabe imaginar cómo habría llamado ella a los editores de la publicación.

Una amiga de Kahlo, la surrealista inglesa Leonora Carrington (1917-2011), ni siquiera es mencionada en dicha publicación. Es la misma Leonora Carrington a la que Salvador Dalí describió como «*una artista importantísima*». En la época de la *Exhibition by 31 Women* se había trasladado a México, donde conoció a Frida Kahlo. La historia de Carrington es casi tan complicada y dramática como la de la propia Frida. Dejó Inglaterra para irse a París a los veinte años con el artista surrealista Max Ernst, a quien había conocido en una fiesta en Londres. En aquella época, Ernst estaba casado y era veintiséis años mayor que ella. Pero para la extravagante y bohemia Carrington esos eran detalles sin importancia. Pescó a su hombre y después dijo: «*De Max recibí mi educación*». Él se la presentó a los surrealistas parisinos, que adoraron a una musa «*femme-enfant*». Pero Carrington era demasiado excéntrica como para ser etiquetada como un juguete. Cuando un soberbio Miró le dio dinero para que le comprara tabaco, ella le clavó una mirada feroz antes de decirle al español que podía «*comprárselo él solito*».

Como Oppenheim, acababa de entrar en la veintena cuando presentó su primera obra surrealista significativa: *Autorretrato: en el albergue del caballo de Alba* (ca. 1937-1938), propiedad ahora del Metropolitan Museum de Nueva York. Carrington está sentada en una silla con aspecto de cantante de pop new romantic de la década de

1980: con el cabello revuelto y un sentido del vestir algo andrógino. Una hiena hembra refleja la postura de Carrington, con su crin parecida a la de la artista. La analogía es clara: que Leonora se convierte en un cazador nocturno en sus sueños. Una ventana enmarcada por cortinajes de teatro nos permite ver un caballo blanco galopando a través de un bosque. Sus andares y su color tienen un eco en el caballito de balancín que salta por encima de la cabeza de Carrington. Es una mezcla surrealista del interés de la artista en la vida real por los animales y su extraña imaginación, con una pizca de los cuentos folclóricos celtas que le leían de niña, añadida por si acaso. Ella le dio el cuadro a Ernst, que poco después fue internado en un campo de concentración, al estallar la guerra en 1939. Pudo escapar y al final logró volver a la casa que había compartido con ella cerca de Avignon. Pero ella no estaba allí, pues había perdido la cabeza a causa de la preocupación que le había producido su arresto. Su crisis mental la había conducido a España y a que la encerraran en un manicomio.

Mientras tanto, Ernst había llegado a Marsella y a un piso franco para artistas, donde estaban viviendo André Breton y muchos otros implicados en el movimiento surrealista. Peggy Guggenheim también andaba por allí, preparándose para su propio viaje de regreso a Estados Unidos después de haber cruzado Francia desde Inglaterra. La siempre ávida Guggenheim sintió un ansia instantánea por Ernst cuando conoció a aquel artista perdidamente enamorado en Marsella. Él le correspondió, ella le ayudó a asegurarse un pasaje a Estados Unidos y se casaron en 1942.

Pero aquella no fue una unión del tipo « *fueron felices y comieron perdices*», como había esperado Guggenheim. Y fue a su *Exhibition by 31 Women* a la que hay que echar parte de la culpa. Poco tiempo después, ella lamentó que la exposición hubiese incluido una mujer de más. Max Ernst no pensaba lo mismo. Él fue a la inauguración y seguro que le gustaron las obras, pero no tanto como una de las artistas, de la que quedó irremediabilmente enamorado. Dorothea Tanning (1910-2012), una artista surrealista estadounidense de oscura cabellera, llamó su atención y le enamoró. Tras divorciarse de Peggy Guggenheim, Ernst se casó con Tanning en 1946, en una ceremonia nupcial conjunta con Man Ray y su compañera Juliet Browner: una maravillosa unión surrealista.

Guggenheim se sintió muy ofendida, pero tenía otro interés que la consumía. Los *surrealistas* y *dadaístas* europeos habían formado equipo con refugiados de la Bauhaus, de *De Stijl* y del *constructivismo ruso*. Aquellos artistas, que huían de la guerra y eran unos aventureros con curiosidad intelectual, se habían integrado con éxito en la propia vanguardia indígena estadounidense. El inevitable resultado era que Nueva York se estaba convirtiendo en el nuevo centro del arte moderno internacional y Peggy Guggenheim en su poderosa jefa de animadoras.

## Expresionismo Abstracto

### El gran gesto, 1943-1970

Peggy Guggenheim era una mujer apasionada y definida por sus tres grandes amores: el dinero, los hombres y el arte moderno. Su amor por el dinero procedía de su herencia, una gran fortuna que, de niña, recibió de su padre, un empresario que murió en el naufragio del Titanic. El apetito sexual lo desarrolló por cuenta propia con una lista de amantes que llegaba a cientos, si no a miles. Cuando se le preguntaba cuántos maridos había tenido, contestaba: «¿*Míos o de otras?*». Su pasión por el arte moderno se generó a partir de su mente inquieta y su gusto por la aventura, combinación que la llevó a abandonar el centro de Nueva York por el París arrabalero con tan solo veintidós años.

Allí se encontró con la vanguardia parisina, cuyas obras, vidas y cuerpos tanto adoraba. Pocos años después se trasladó a Londres y comenzó a invertir algo de su inmensa fortuna en arte moderno inglés y francés. Estaba en lo más alto, llevaba una vida ajetreada, pero pronto comenzó a desaparecer la emoción que le producían sus incursiones en el mercado del arte y la dirección de su pequeña galería; no satisfacían su ansia de notoriedad y de atención. Quería que la tomaran en serio. Se le ocurrió otra idea: ¿por qué no fundar un museo de arte moderno en Londres que rivalizara con el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que había sido un éxito desde su apertura, diez años antes, a comienzos de noviembre de 1929?

Desde su base de operaciones en la capital del Reino Unido, fichó a Marcel Duchamp y al historiador de arte británico Herbert Read, a quien asignó el puesto de director del nuevo museo. El trabajo que les encargó era confeccionar un listado de obras de arte que ella debía comprar para formar la base de la colección permanente que proyectaba con su nueva institución. Cuando el proyecto comenzó a despegar, llegó Hitler y lo tiró por tierra (y también por mar y aire): Europa entraba de nuevo en guerra. Incluso la ambiciosa y determinada señora Guggenheim, una mujer que no seguía consignas ajenas, se dio cuenta de que no era el momento para comenzar a construir un imperio en un país que se encontraba en guerra y en proceso de salvar un imperio que se tambaleaba. Abandonó primero la idea, a continuación se marchó de Londres y tuvo que esperar sesenta y un años para que su idea de un museo de arte moderno pudiera llegar a hacerse realidad en la capital británica, cosa que sucedió a comienzos del nuevo milenio bajo la forma de la Tate Modern. Ante tamañas dificultades, la mayoría de la gente habría admitido su derrota y se hubiera comprado un pasaje de avión en primera clase de vuelta a Nueva York. Peggy, como todo el

mundo sabe, no.

Se trasladó a París mientras la tormenta nazi avanzaba desde el este. Nada más llegar a los cuarteles generales del arte moderno, sacó la chequera del bolso y se aplicó sin descanso a la lista de la compra que habían confeccionado Duchamp y Read. Su lema era «*Compra una obra cada día*». En el mundo del coleccionismo del arte, ella era una especie de compradora compulsiva. La mayor parte de los artistas y galeristas que había en París estaban marchándose de allí o cerrando el negocio, y les hizo muy felices vender obra a una estadounidense rica (salvo a Picasso, que la despachó de malos modos). Sus compras incluían la obra *cubo-futurista* de Fernand Léger *Hombres en la ciudad* (1919) o la elegante escultura de Constantin Brancusi *Pájaro en el espacio* (1932-1940).

Que su incesante búsqueda y compra de obras fuera un grosero acto de oportunismo para conseguir arte a precios irrisorios, o una aventura valiente para evitar que algunas de las mejores obras del arte europeo cayeran en manos de los nazis, es una cuestión controvertida. El hecho es que cuando regresó a Nueva York en 1941, llevaba un inmenso cargamento de *delicatessen* de arte moderno, que había obtenido por un precio inferior a cuarenta mil dólares, en el que había obras de Braque, Mondrian o Dalí.

Una vez instalada en la vida de Manhattan, decidió modificar su plan de construir un museo y abrió una galería especializada en arte contemporáneo en la calle 57. La llamó *Art of This Century*. Allí enseñaba su maravilloso alijo de obras (junto a otras de artistas neoyorquinos a precios más baratos) de muchos de sus amigos europeos, varios de los cuales habían huido de la guerra —algunos con su ayuda— y se habían mudado a su santuario en Manhattan. Propuso el diseño interior de la galería al arquitecto austriaco de moda, Frederick Kiesler (1890-1965), quien interpretó el encargo como una oportunidad para crear una obra surrealista propia. Paredes de madera curvas, espacios oscuros intermitentes, velas azules; arte que surgiera con tan solo apretar un botón, con el acompañamiento ocasional del ruido de un tren formaba parte del experimento de Kiesler para *Art of This Century*. Peggy estaba encantada con esa atmósfera situada a mitad de camino entre un parque de atracciones y una galería de arte.

También lo estaban la intelligentsia de Manhattan y la comunidad artística local. Los artistas emigrados de Europa, muchos de ellos surrealistas, acudían a la galería como un lugar de expansión en el que además podían encontrarse con una nueva generación de artistas estadounidenses que formaban parte de la escena rabiosa de Manhattan y a los que se conoce como la Escuela de Nueva York. Los esforzados y jóvenes pintores que pertenecían a la Escuela de Nueva York buscaban desesperadamente nuevos modos de expresión que les permitieran reflejar esa mezcla de esperanza y ansiedad posterior a la Gran Crisis de 1929, la II Guerra Mundial y el ascenso de Estados Unidos como superpotencia mundial. Fue en la galería de Peggy donde confluyeron el arte de Europa y el de Estados Unidos, y también fue allí donde

prendió la chispa que daría comienzo a un nuevo movimiento del arte moderno.

No obstante, la rica heredera hizo algo más que sufragar vinos caros y buenos aperitivos para facilitar la aparición de un nuevo movimiento artístico. Su notoriedad, su fortuna y capacidad para fomentar redes de trabajo le permitieron atraer a las mejores cabezas del mundo del arte para que la ayudaran y aconsejaran. Nadie, por entonces, tenía una cabeza más brillante y un ojo más fino que Marcel Duchamp, quien había regresado a Estados Unidos y ya la había ayudado en la exposición *Exhibition by 31 Women*, presentada en la galería *Art of This Century*. Peggy pidió su colaboración para la siguiente exposición, *Spring Salon for Young Artists*, que sería la plataforma de despegue para los artistas estadounidenses emergentes. Junto a Duchamp, en un comité de selección realmente impresionante, estaban Piet Mondrian, que en esa época residía en Nueva York, y Alfred Barr, el influyente director del MoMA.

El día de la inauguración, Peggy entró en la galería para ver cómo discurría el montaje. Cuando llegó había muchas obras en el suelo o apoyadas en las paredes esperando ser colgadas. Miró a su alrededor y vio a Piet Mondrian, agachado en una esquina, observando fijamente una de las obras que aguardaban el paso a la pared. Peggy se dirigió ufana hacia el reputado holandés, se arrodilló junto a él y miró la obra que tanto concentraba su atención. Era una pintura grande llamada *Figura estenográfica* (ca. 1942), obra de un joven artista estadounidense.

Peggy movió la cabeza: «*Es bastante malo, ¿no?*».

Le molestaba que una pintura así pudiera haberse colado en la selección. Si se exhibía, podía arruinar su reputación en el mundo del arte y la gente comenzaría a poner en tela de juicio su gusto estético. Mondrian, en cambio, siguió mirando el cuadro. Peggy comenzó a criticar su técnica pictórica y dijo que a la obra le faltaban rigor y estructura.

«*No admite comparación con lo que haces tú*», dijo para halagar a Mondrian y con la esperanza de que este dejara de prestar tanta atención a ese horrible charco de óleo que había en el suelo. El artista holandés se detuvo, dirigió suavemente su cabeza hacia ella y miró a la cara nerviosa de Peggy. «*Es el mejor cuadro que he visto hecho por un estadounidense. Deberías seguirle la pista a este hombre*», respondió él, asumiendo el papel de consejero ante la mirada perpleja de Peggy Guggenheim.

Ella no se lo podía creer, pero sabía escuchar a la gente y sabía cuándo y de quién podía recibir un consejo. Después, durante la inauguración, con la galería llena de público, se la vio cogiendo del brazo a sus clientes favoritos y diciéndoles al oído que les iba a enseñar algo «muy, muy interesante». Se acercaba a *Figura estenográfica* y explicaba con el entusiasmo de un predicador evangelista cuán importante y apasionante era ese cuadro y cómo el artista que lo había pintado era el futuro del arte estadounidense.

Estaba en lo cierto, con algo de ayuda de Mondrian. *Figura estenográfica* de Jackson Pollock (1912-1956) no es una obra abstracta, ni contiene rastro alguno de la

célebre técnica del dripping que desarrollaría más adelante y que le haría famoso. Su deuda con Picasso, Matisse y Miró, los tres artistas europeos a los que Pollock más admiraba, es indudable. En la obra hay dos figuras, alargadas como espaguetis, sentadas junto a una mesa pequeña y mirándose de frente. Están en plena discusión, gesticulan con fuerza con unos brazos rojos y marrones que se recortan sobre los bordes de la mesa y el suave azul del fondo. El modo en que Pollock ha inclinado la mesa hacia el espectador y ha dado forma a ambas figuras remite a Picasso. La influencia de Miró sobre el estadounidense se manifiesta en las letras garabateadas —«estenográfico» significa escribir en taquigrafía— y en las formas azarosas que recubren la imagen, que imitan el automatismo de Miró y la técnica de pintura surrealista, basada en dar rienda suelta al inconsciente. La presencia de Matisse, finalmente, se siente en la luminosa paleta fauvista de la que se sirve Pollock.

A las pocas semanas, Peggy había firmado un contrato con Pollock y le entregaba mensualmente un sueldo de ciento cincuenta dólares: no era mucho, pero sí lo suficiente para que el artista abandonara su puesto de trabajo, casualmente, en el Museo de Pintura No-Objetiva de Nueva York, propiedad del tío de Peggy, Solomon Guggenheim y que, con los años, pasaría a ser conocido con un nombre más atractivo: «*el Guggenheim*». Pollock no había nacido para trabajar: llevar adelante su vida y su arte suponía mucho esfuerzo para él, de manera que apenas podía sacar fuerzas para estar a las nueve de la mañana en un trabajo. Aun así, el tiempo que estuvo en el *Museo de Pintura No-Objetiva* no fue en balde. Allí llegó a conocer en profundidad las pinturas abstractas de Wassily Kandinsky, de las que Solomon Guggenheim poseía una buena colección. Pollock compartía la pasión de Kandinsky por la naturaleza, la mitología y el primitivismo, pero si Kandinsky era un hombre tranquilo e intelectual, Pollock era una fuerza de la naturaleza caótica y problemática, y muy a menudo era incapaz de controlar sus estados de ánimo. Tenía un «*motor emocional*» demasiado grande para una sola persona, lo que le generaba súbitas explosiones de rabia que intentaba sofocar con la ayuda del alcohol.

La bebida, por supuesto, le complicó la vida, pero también le ayudó a encontrar su personal voz artística. La adicción al alcohol de Pollock era tal que, con tan solo veintiséis años, tuvo que recurrir a ayuda médica. Acudía a la consulta de un psicoanalista especializado en terapia *jungiana*: una forma de análisis en la que el terapeuta busca armonizar la mente consciente del paciente con el inconsciente colectivo, con la idea de que existen sentimientos universales pero irreconocibles comunes a todos, que pueden ser desencadenados por medio de la imaginación y que frecuentemente experimentamos en los sueños.

Las sesiones no paliaron el alcoholismo de Pollock, pero hicieron maravillas por su arte. Le introdujeron a la idea freudiana y surrealista de que el inconsciente era el lugar en el que se encontraba el yo más profundo, lo que, desde la perspectiva de Jung, era un recurso compartido entre los seres humanos y no un conjunto a medida de pensamientos y sensaciones experimentados únicamente por un individuo aislado.

Buenas noticias para Pollock, quien se encontraba más a gusto buscando una verdad universal a través de su arte que andando en pos de imágenes introspectivas de naturaleza autobiográfica. La temática de su obra comenzó a cambiar desde los taciturnos paisajes estadounidenses iniciales a motivos míticos y atávicos que con frecuencia remitían al arte indio de Norteamérica. Comenzó a experimentar con el automatismo y a pintar espontáneamente lo primero que se le venía a la cabeza, aplicando la pintura en el lienzo de una manera mucho más libre y expresiva.

Ya había desarrollado su interés por el gran formato, inspirado por el pintor mexicano Diego Rivera (el marido de Frida Kahlo), que había sido invitado a varias ciudades estadounidenses para pintar en ellas sus gigantescos murales. Estados Unidos necesitaba murales y los estados de la Unión esperaban tener su propia obra destacada de diseño de exteriores. Pollock había encontrado trabajo a través del Proyecto Federal de Arte elaborado por el gabinete Roosevelt (que pretendía implantar el modelo «*de vuelta al trabajo*» después de la Gran Crisis) para colaborar en algunos de estos murales, y durante ese tiempo se dio cuenta de que el tamaño sí importaba, de modo que cuando Peggy le encargó pintar un mural para su casa natal de Nueva York en 1943, Pollock estaba ya pensando a lo grande.

La idea original era que el artista pintara directamente sobre una de las paredes de la casa, pero Peggy cambió de parecer después de que Duchamp le aconsejara que la obra podía ser también un lienzo que se transportara allí. Pollock, entusiasmado con la idea, no sabía qué pintar. Se encontraba inmerso en un bloqueo creativo. Los meses iban pasando mientras él contemplaba un lienzo en blanco de seis metros de largo y esperaba que le llegara la inspiración. Esperó, esperó y esperó. Pasaron seis meses y aún no había ni una sola marca de pintura en el lienzo. A Peggy se le agotaba la paciencia y le dijo a Pollock que era ahora o nunca. Pollock eligió la primera opción. Y entonces, durante una noche, se puso a pintar feroz y apasionadamente. A la mañana siguiente, había terminado su obra y, sin saberlo, había inaugurado un nuevo movimiento artístico llamado expresionismo abstracto.

*Mural* (1943) tiene varias de las características esenciales del primer expresionismo abstracto, que en ese momento se basaba principalmente en una pintura física y cruda, en el «gesto» que hace un pintor cuando pinta sobre el lienzo. Más adelante aparecerían modalidades más serenas y contemplativas, pero, al comienzo, el método de *action painting* de Pollock fue el que definió el movimiento. La suya era una pintura realizada con un poder volcánico e instintivo que brotaba de su interior y estallaba en el lienzo. Una obra como *Mural* es el resultado de esta técnica: es abstracta y expresiva. Una masa espesa de pintura blanca que parece que chocara contra la tela igual que rompe una ola. Completan la obra unas manchas de amarillo vivo divididas por líneas verticales negras y verdes pintadas con soltura, pero bastante espaciadas entre sí. No hay un área central que focalice la mirada: es una pintura all over. Imagine cien huevos arrojados contra un muro de hormigón lleno de grafitis: ese es, más o menos, el modo de concebir *Mural*.

No obstante, de la obra emana una sorprendente sensación de coherencia y de ritmo, a pesar de la velocidad con la que pintaba Pollock. Las partes integradas de blanco y amarillo se dividen como las notas de un pentagrama gracias a las ondulantes líneas negras verticales, mientras que la paleta de color uniforme dota a la composición de equilibrio y armonía. No es anárquica, es improvisada, como una *jam session* de *free jazz* que se acaba prolongando durante una noche entera y termina saliéndose de madre. El tamaño de la obra hace que uno sienta que está delante de un acontecimiento. De aproximadamente dos metros y medio por seis metros, es una obra de arte enorme, salvaje y poderosa, y sin duda el resultado de un ímprobo esfuerzo físico. Da la impresión de ser el resultado del combate entre un ser humano y un oso. Y Pollock luchó muy duro durante toda la noche con el cuadro hasta que, finalmente, este sucumbió ante él.

Describió la obra como «*una estampida de todos los animales del oeste norteamericano: vacas, caballos, antílopes y búfalos, todos cargando a la vez contra esa condenada superficie*». Los animales son indiscernibles, no así su energía. Es una obra tan dramática como *El grito* de Munch y tan expresiva como la *Noche estrellada* de Van Gogh. Es el grito que surge de las profundidades del alma torturada de Pollock. Decía que era «*tan emocionante como el infierno*», y de sí mismo afirmaba: «*Yo soy la naturaleza*».

Cuando Clement Greenberg, el más importante crítico estadounidense de la época, vio *Mural* en casa de Peggy, se dio cuenta al instante de que aquella obra tenía algo especial, y al poco tiempo dijo que Pollock era el mejor pintor que había dado Estados Unidos. Greenberg sabía que el artista se había servido de ideas del surrealismo, de las formas de Picasso e incluso del Greco, del paisaje norteamericano, y que las había amalgamado en una obra coherente. Ahora bien, Pollock había hecho algo más que reunir el pasado, estaba poniendo en marcha el futuro del arte. Pensaba que la pintura de caballete estaba muerta y que la solución pasaba por pintar directamente en las paredes, como hacía Diego Rivera. Consideraba su método de pintar, con la tela fijada a la pared o extendida en el suelo, como el paso anterior a un porvenir lleno de pintura mural.

En noviembre de 1943, Peggy ofreció a Pollock la posibilidad de hacer su primera exposición individual en *Art of This Century*. El artista realizó varias obras nuevas para la exposición, junto a unas cuantas pinturas en papel. Peggy puso los precios: veinticinco dólares por cada dibujo y setecientos cincuenta por los cuadros. La muestra se inauguró sin ventas y se clausuró del mismo modo. Pero había atraído a algunos importantes compradores potenciales, entre ellos, al más importante, Alfred Barr, director del MoMA, que estaba particularmente fascinado con la obra *La loba* (1943).

Es una pintura basada en el *mito de Rómulo y Remo*, los hermanos fundadores de Roma que fueron amamantados por una loba al quedar huérfanos. Pollock pintó su versión de la antigua loba capitolina alimentando a las criaturas. La imagen antigua



es bastante sofisticada, pero Pollock le imprime un toque de crudeza. El perfil de la loba, que ocupa el lienzo entero, está marcado por una línea blanca subrayada en negro. El fondo es de un gris azulado, con partes amarillas, negras y rojas que se esparcen por la tela de manera aleatoria. *La loba*, más que a una loba, se asemeja a una vieja vaca vista por un cavernícola, lo que parece un intento *jungiano* por parte de Pollock de acceder al inconsciente colectivo y generar una imagen que nos conecte de nuevo con nuestro pasado primordial.

Poco después de la clausura de la exposición, Alfred Barr llamó a Peggy y le propuso una cantidad de dinero inferior por el cuadro. Peggy rechazó la oferta: un acto realmente valiente, porque una compra por parte del MoMA habría supuesto un aumento considerable de la tasación de la obra de Pollock y, con ello, la expansión de su propia fortuna. Pese a todas sus faltas, incluidas su codicia por el dinero y el maltrato infligido a sus subalternos, nadie podía decir de Peggy Guggenheim que le faltaran confianza en sí misma o inteligencia. Ella sabía, en el momento en que Barr le hizo su oferta, que en Harper's Bazaar iba a publicarse un artículo titulado «*Cinco pintores estadounidenses*» en el que se reproducía *La loba* de Pollock.

Pocas semanas después, Barr llamó de nuevo con una oferta de seiscientos cincuenta dólares, lo que venía a equivaler más o menos al precio original. Peggy aceptó y el MoMA se convirtió en el primer museo del mundo en adquirir un cuadro de Jackson Pollock.

Lanzar a Pollock, encargarse de *Mural*, vender *La loba* y darle una exposición individual en 1943 fueron algunos de los logros de la carrera de Peggy. También eran síntomas de que Estados Unidos estaba afianzándose como fuente de creatividad dentro del mundo del arte moderno. Peggy hizo dos exposiciones más con Pollock y dio a conocer al mundo a otros jóvenes artistas estadounidenses, como Clyfford Still, Mark Rothko, Robert Motherwell, y también al holandés residente en Estados Unidos Willem de Kooning; todos ellos serían determinantes en la evolución del expresionismo abstracto. Irónicamente, a pesar de todo lo que Peggy había trabajado para que Estados Unidos tuviera su primer movimiento artístico propio, el expresionismo abstracto no comenzó a funcionar realmente hasta que ella cerró su galería de Nueva York y se marchó a vivir a Venecia con su colección de arte, donde permanecería ya el resto de su vida. Eso sucedió en 1947.

Ese fue el año en que Jackson Pollock hizo sus primeras *drip paintings*. Se había mudado fuera de Nueva York junto a su esposa, la también artista Lee Krasner (1908-1984), para vivir en una finca en East Hampton, Long Island. Peggy, a regañadientes, le prestó el dinero que necesitaba para iniciar una nueva vida más cerca de la naturaleza, pero no se quedó para cosechar los beneficios. Tras la marcha de Peggy, Pollock llevó sus nuevas obras a su vieja amiga Betty Parsons, que tenía una galería de arte contemporáneo. A ella le gustó lo que vio y en 1948, en su nueva galería de Nueva York, mostró por primera vez al mundo la gran innovación de Pollock: lienzos enormes salpicados de pintura. No había marca alguna de pincel o

brocha porque no podía haberla. Pollock había desplegado la tela sobre el suelo y sobre ella había arrojado pintura doméstica, a golpes y dejando que goteara. Atacaba la superficie desde los cuatro costados: andaba por el medio, se detenía; todo ello formaba parte del cuadro. Manipulaba la pintura fresca con espátulas, cuchillos, palos; añadía arena, pedazos de cristal, colillas. Lo removía todo, arrojaba cosas: era un perfecto caos.

*Full Fathom Five* (1947), una de sus primeras drip paintings, estaba incluida en la exposición. Ahora pertenece a la colección del MoMA, donada por Peggy Guggenheim, y es descrita como «Óleo sobre lienzo con clavos, botones, llave, monedas, cigarros, cerillas, etcétera». Con tales materiales resulta evidente la deuda que contrae Pollock con el *papier collé* de Braque y Picasso, con el Merz de Schwitters y con las técnicas de inclusión del azar en el proceso artístico que utilizaba el dadaísta Arp. Dijo Pollock: «Cuando estoy pintando, no me doy cuenta de lo que estoy haciendo». El hecho de que tome ideas de otros no significa que la obra de Pollock no sea sorprendentemente fresca e imaginativa. *Full Fathom Five*, llamada así por la canción de Ariel en *La tempestad* de Shakespeare, es tan intensa como los *Nenúfares* de Monet y tan apasionada como el *Guernica* de Picasso.

El fondo verde oscuro burbujea visiblemente dibujando contornos creados por los *detritus* con los que Pollock imprimó el lienzo. Sobre este áspero paisaje, Pollock arroja espesos glóbulos de pintura, intercalados con una telaraña de finas líneas negras que bailan ligeras a lo largo de la superficie. Aparecen inesperadamente pequeñas manchas rosas, amarillas o naranjas, como jirones de tela prendidos en un árbol de espino. Los estallidos y salpicaduras embellecen una superficie que Pollock excava con una espátula y una brocha. Es completamente abstracta e incuestionablemente expresiva: una furia hecha tela.

Los críticos hicieron caso omiso, despreciándola por azarosa, irreconocible y desprovista de sentido. Estaban completamente equivocados. Si uno mira *Full Fathom Five*, enseguida se da cuenta de que no hay azar: tiene elegancia, forma y movimiento. No es un magma irreconocible, y tampoco un sinsentido. Realmente existen pocas obras de arte tan sinceras o que revelen una emoción humana tan libre: la pintura irradia frustración, ansiedad, energía. Está tan cerca de mostrar la esencia de la vida como puede llegar a estarlo un cuadro, un libro, una película o cualquier obra musical, sin sentimentalismos ni atajos.

Pollock sabía que su idea no era nueva. Se había inspirado en los pintores de arena de las tribus de indios norteamericanos del suroeste. También, más recientemente, en Max Ernst, el exmarido de Peggy, que, después del *3 paradax estándar* de Duchamp, había experimentado de modo semejante haciendo agujeros en un bote de pintura y moviéndolo sobre una tela. Asimismo, los artistas murales con los que Pollock había trabajado en la década de 1930 le habían animado a arrojar esmalte sobre una pared como muestra de espontaneidad; sin embargo, como suele suceder con todas las grandes ideas, Pollock había estado dando vueltas y sentido a

todas ellas en su propia vida. Aunque no parecía que a nadie le importara demasiado su obra. Clement Greenberg continuó con su entusiasmo, pero no los demás, ni tampoco los coleccionistas. Peggy cogió algunas de las obras en depósito por el contrato que tenía con Pollock e intercambié otra con un escultor. No había por entonces mucha actividad en torno a dichas obras; y eso que uno podía comprar una de estas nuevas drip paintings por solo ciento cincuenta dólares.

¡Cómo cambian los gustos! Comprar *Full Fathom Five* habría sido como invertir en Google cuando aún estaba arrancando. ¿Ciento cincuenta pavos por un Pollock? Ahora andan por los ciento cuarenta millones: ¿qué pasó entremedias?

En el paso de Pollock como rebelde del arte neoyorquino a Pollock como estrella del mundo artístico tuvo mucho que ver un fotógrafo de origen alemán llamado Hans Namuth (1915-1990). Como a muchos otros, la obra de Pollock no terminaba de convencerle, pero un amigo que consideraba a Pollock un genio se empeñó en que lo conociera. Namuth se acercó a Pollock y le preguntó si podía fotografiarlo mientras trabajaba en su estudio. Pollock aceptó (y también accedió a una filmación en película que le propuso Namuth). Las fotografías en blanco y negro (ver Fig. 26) captaron por vez primera el método pictórico y la instintiva coreografía de la técnica de Pollock, y cabe considerar que estas imágenes son precursoras de la performance, que surgió como disciplina artística poco tiempo después. También contribuyeron a forjar una mitología romántica sobre el propio artista. En las fotos, Pollock aparece como un artista apasionado y meditabundo, y también como un hombre de acción. Vestido con unos pantalones vaqueros y una camiseta negra, con los brazos en tensión y un cigarrillo en su boca, se parecía más a una estrella de cine como James Dean que a la típica imagen del artista cerebral y distante. Las imágenes lo muestran como una figura de rasgos heroicos, que intenta desesperadamente expresar sus emociones a través de las marcas de pintura que deja en el lienzo que ha tendido a sus pies. La gente veía que el cuadro surgía del propio corazón de Pollock y ello les generaba simpatía por su dolor.



Fig. 26. Hans Namuth, Jackson Pollock pintando *Autumn Rythm: n.º. 30*, 1950.

Estas imágenes fascinaron al público y a los medios de comunicación: el personaje los cautivó. Poder asistir, de algún modo, al proceso, hizo que su obra fuera reexaminada como algo más que goterones sobre una tela. Se comenzaron a apreciar su maestría, su sinceridad y la energía espontánea de sus obras. Gota a gota, primero lentamente y luego con una pasión desbocada, el mundo cayó enamorado a los pies de Jackson Pollock.

El artista se convirtió en el centro de todas las miradas: fue una de las primeras *celebrities* internacionales del mundo del arte, una estrella rutilante del expresionismo abstracto. Los años siguientes fueron de fama y éxito, pero Pollock seguía teniendo una personalidad difícil. La noche del 11 de agosto de 1956, mientras conducía en estado de ebriedad, sufrió un accidente. Murió en el acto, y junto a él, una de sus acompañantes.

Jackson Pollock tenía solo cuarenta y cuatro años en el momento de su muerte, lo que puso un final prematuro a una brillante carrera. Esa misma edad alcanzó otro artista, al que Pollock admiraba y envidiaba, antes de que su propia carrera siquiera comenzara. Se trataba de un artista que, como él, había trabajado en los murales del Proyecto Federal de Arte, con el que tenía en común su imagen de estrella de cine y su gusto por el alcohol, al que también agasajaba Clement Greenberg, para fastidio de Pollock, y que compartía con este el estatus semimítico de padre del *expresionismo abstracto*. Sin embargo, si hemos de creer en las palabras que pronunció en el funeral de Pollock en 1956, para Willem de Kooning (1904-1997), «*Pollock rompió el hielo para [que pudiera aparecer] el expresionismo abstracto*».

De Kooning abandonó Róterdam en 1926 con un billete de ida a Nueva York, un lugar idealizado y de ensueño. Tras dos décadas viviendo allí, alternando trabajos diversos y encargos como artista publicitario, la ciudad aún despertaba su interés. En ocasiones, Nueva York le devolvía algo de amor a De Kooning: en 1948 la galería Egan de Manhattan organizó su primera exposición individual, en la que De Kooning mostró diez de sus pinturas abstractas en blanco y negro. Greenberg acudió y alabó a aquel artista de origen holandés de cuarenta y cuatro años declarando que era «*uno de los cuatro o cinco artistas más importantes de este país*». Unas buenas palabras de apoyo que hicieron que el mundo del arte acudiera en masa a la exposición donde, pese al interés despertado, no vendió nada.

Al menos, no inmediatamente. Sin embargo, poco después el MoMA compró *Pintura* (1948), pintada con óleo y esmalte sobre lienzo. Si no se contempla el cuadro detenidamente, parece un dibujo de tiza en la vieja pizarra de una escuela, como un *grafiti*. Pero una vez que se ve cómo la pintura blanca que ha usado De Kooning para marcar los contornos de las formas negras (algunas de las cuales parecen letras) se vuelve gris, uno queda inmerso en la obra. Lo quiera o no, el espectador se encuentra al momento subyugado por la misteriosa habilidad del artista para hacer que la composición resulte fascinante, al igual que haría un hipnotizador si le mirase a los ojos. En las pinturas de De Kooning hay una poesía visual que de algún modo (aunque no tengan en principio nada que ver) las conecta con la obra de Piet Mondrian. Quizá sea una cualidad propiamente holandesa, pero ambos artistas produjeron obras perfectamente equilibradas y visualmente hermosas que logran que al espectador le cueste separarse de ellas. Es como escuchar un acorde hermoso y sostenido, o como la impresión que deja un buen vino en el paladar; no obstante, el estilo de Mondrian es rígido y preciso, mientras que el de De Kooning tiene un ritmo más *reggae*.

Un buen ejemplo es su obra *Excavación* (1950), un cuadro expresionista abstracto que se expuso en la Bienal de Venecia de 1950. Esta vez unas formas claras se solapan contorneadas en negro sobre la superficie, lo que las dota de un aire caligráfico. Las formas, irreconocibles, chocan entre sí en una atmósfera que bulle y recuerda a una pista de baile llena de cuerpos eufóricos, dividida solo por alguna

marca ocasional en azul, rojo o amarillo. Parece una escena divertida, si bien claustrofóbica. Cuando uno la mira con detenimiento, produce una cierta aprensión. Así suele suceder con el expresionismo abstracto: no acostumbra a ser esa clase de pintura fácil que se entiende a primera vista, como se suele creer, sino una que se construye lentamente en el ojo, a base de giros y serpenteos. En *Excavación* aparecen claramente las raíces europeas de De Kooning: su conocimiento del drama oscuro de Rembrandt, de la expresividad atormentada de Van Gogh o la angustia posterior a la I Guerra Mundial de pintores del expresionismo alemán como Kirchner. Un tono macabro acecha tras el lirismo de la imagen: algunas de esas formas tienen dientes y muchas parecen miembros, ¿es posible que *Excavación* sea una pintura antibelicista? ¿Es posible que lo que representa sea una fosa común de restos humanos?

Esa manera de mostrar la parte más oscura de la vida es una de las cualidades esenciales del arte de De Kooning y sirve de contrapunto a su belleza y armonía. Una vez dijo: «*Me siento atrapado en el melodrama de la vulgaridad*». Esto es, sin duda alguna, lo que sucede en su célebre serie de seis cuadros pintados entre 1950 y 1953. Todas esas obras son muy expresivas, con pinceladas más crudas y sueltas que las que aparecen en *Excavación* o *Pintura*. También las distingue el hecho de que la serie *Mujeres* no sea abstracta. En todos los cuadros aparece una misma imagen: una mujer de pie o sentada, de frente al espectador, con grandes pechos y anchos hombros acentuados por espesas capas de pintura. «*La carne*», dijo De Kooning, «*es la razón por la que se inventó la pintura al óleo*».

El punto de partida del cuadro fue, en todos los casos, la boca: era su ancla y «*punto de referencia*». Buscaba en las revistas de moda fotos de mujeres jóvenes con bocas hermosas para estudiarlas, cortarlas y archivarlas como material de trabajo. La motivación de De Kooning a la hora de abordar la serie *Mujeres* fue criticar y poner al día el ideal de desnudo femenino, un tema central a lo largo de la historia del arte. Quería hacer cuadros con el espíritu del expresionismo abstracto que se pudieran relacionar con obras del pasado como la *Venus del espejo* de Velázquez (1647-1651) o la *Olimpia* de Manet. Ambos pintores habían sido criticados por estas obras: De Kooning continuaría la tradición.

Cuando se expuso por primera vez la serie *Mujeres* en 1953, en la galería Sidney Janis de Nueva York, a De Kooning le llovieron palos de todas partes. Los otros miembros del grupo de expresionistas abstractos no podían creer que uno de sus baluartes hubiera vuelto a la figuración. Otros consideraron que el primitivismo con el que estaban pintados los cuadros era motivo suficiente para atacarlos por su debilidad técnica. Pero lo que levantó más revuelo fue el modo en que el artista presentaba a las mujeres. *Mujer I* (1950-1952) (ver Ilustración<sup>[22]</sup>) nos pone delante la sonrisa llena de dientes de una caníbal hambrienta. Esos enormes ojos negros y su rostro demoníaco son muestras de la ferocidad de su deseo. Está sentada sobre un fondo de colores espesos y sin mezclar de los que surge el vestido rosa y naranja. Los colores se distribuyen desordenadamente, mientras la parte superior de su blanco

cuerpo, con un busto prominente, se expone sin tapujos, como en señal de una carencia absoluta de conciencia. Es una salvaje que ha sido pintada de modo salvaje. *Mujer I* no es una salida, es una vía de escape.

A De Kooning se le acusó de misoginia, de falta de respeto y de hacer mucho mal a la mujer estadounidense moderna. ¿Cómo podía ser que un artista reconocido, que representaba con su pintura a los Estados Unidos modernos, pudiera presentar una visión tan negativa del sexo femenino y con tanta violencia expresiva? De Kooning hablaba de las figuras mesopotámicas que había visto en el Metropolitan de Nueva York, de poner en tela de juicio el cliché occidental del ideal femenino y de su propia interpretación de la historia del arte, en la que ya anteriormente había explorado la noción de lo grotesco. Independientemente de si se considera la serie *Mujeres* buena o mala (sigue siendo motivo de controversia), lo que resulta inadmisibile es que se diga que son obras precipitadas. Pollock pintó su *Mural* en una noche de pasión pictórica, pero De Kooning pasó meses trabajando ansiosamente en *Mujer I*. Al cabo de año y medio abandonó, cogió el cuadro por el bastidor y lo dejó en el almacén: inacabado.

El esfuerzo individual del artista y la sensación de vitalidad lo comparten la serie *Mujeres* de De Kooning y las drip paintings de Pollock. Común era el camino que ambos tomaron: hacerse notar ante el espectador de sus obras por medio de gestos pictóricos valientes y de toques agresivos, un enfoque desinhibido que llevó a que los bautizaran como *action painters* (pintores de acción). Esta era una facción del expresionismo abstracto; la otra estaba formada por un grupo de artistas interesados precisamente en lo contrario. Eran los pintores *colour field* (pintores de campo de color) del expresionismo abstracto, que generaban obras tan sosegadas y tranquilas como crudas y violentas eran las de Pollock o De Kooning. Mientras las *drip paintings* de Pollock mostraban en su superficie la textura de una carretera vieja, las grandes manchas monocromas de los pintores *colour field* daban a sus obras un aspecto satinado.

Barnett Newman (1905-1970), un intelectual cuyos intereses iban desde la ornitología y la botánica a la política y la filosofía, fue uno de los líderes de los pintores *colour field*. Había estado relacionado con el mundillo artístico neoyorquino durante varios años; se le respetaba por sus escritos sobre arte, así como por su labor como comisario a tiempo parcial y como conferenciante en la galería de Betty Parsons. Con más de cuarenta años de edad, encontró un estilo pictórico del que se sintió, por vez primera, satisfecho. Fue el día de su cuarenta y tres cumpleaños: el día en que concluyó *Onement I* (1948). En medio de una superficie rectangular roja, Newman colocó una cinta de pintor en vertical, de arriba abajo, como parte de la imprimación del lienzo. A ambos lados de la cinta pintó con color marrón. Dio un paso atrás y, en un momento de espontaneidad, decidió no quitar la cinta de pintor como había pensado, sino pintar sobre ella con un rojo cadmio claro, que aplicó con una espátula.

Dio otro paso atrás y miró de nuevo: entonces se sentó a pensar en lo que había hecho... durante ocho meses.

Newman llegó a la conclusión de que por fin había pintado un cuadro que era, como él decía, «*completamente mío*». Sentía que esa línea vertical en medio no dividía el cuadro, sino que lo reunificaba y dijo: «*Esa sensación hizo que ocurriera la cosa*». Newman había encontrado el mecanismo que le iba a hacer famoso. Pollock tenía su drip y Newman tenía su zip (banda): una línea vertical que, como afirmaba él, representaba «*rayos de luz*».

En su fuero íntimo, lo consideraba la expresión de un estado anímico y sentimental, imbuido de la espiritualidad mítica propia del arte primitivo. Los críticos lo vieron de otro modo, y le asestaron las pullas típicas y manidas: era lo mismo que hacía un pintor de casas durante la hora del almuerzo. Un crítico particularmente condenatorio y sarcástico dijo que cuando entró en la galería de Betty Parsons y se encontró con las zip paintings, se sintió bastante decepcionado al ver que solo podía reflexionar acerca de las paredes del local, hasta que se dio cuenta —«¡*Santo cielo!*»—, de que, en efecto, aquellas eran las obras de Newman, pintadas en unos lienzos enormes.

*Vir Heroicus Sublimis* (1950-1951) era una de las obras de la exposición organizada en la galería de Betty Parsons en 1951. Se trata de un lienzo de cinco metros y medio de largo por dos y medio de alto, cubierto por un rojo monocromo con cinco zips repartidos en diversos puntos de la superficie. Las instrucciones para los espectadores, que Newman había redactado y colocado junto a la obra, decían que había que aproximarse: «*Existe tendencia a contemplar los cuadros grandes desde lejos. Los más grandes que hay en esta exposición están pensados para ser vistos desde muy cerca*». Quería que esa superficie roja y tenue, en la que no había rastro de pincel alguno, produjera un efecto profundo en la psique del espectador, una especie de experiencia semirreligiosa. Pensaba que, de cerca, el espectador sería capaz de experimentar la sensación de saturación y volumen que había creado sumando una capa tras otra de pintura roja. *Vir Heroicus Sublimis* significa en latín «*hombre heroico y sublime*»: este es el tema de la obra que pretende representar y evocar la respuesta emocional que se produce en nosotros cuando nos quedamos absortos ante un paisaje que invita a la meditación.

A medida que nos adentramos en el campo de rojo pintado por Newman, sus zips se encargan de dos tareas complicadas. La primera, como dijo Newman, era representar la luz: una línea vertical que sugiere iluminación y que sería una poderosa influencia para los artistas del minimal durante la década de 1960. Además, los zips desempeñaban un papel funcional y práctico para Newman: eran su firma. Un artista inmerso en el estilo *colour field*, que pinta lienzos generalmente monocromos, necesita algo que identifique su obra. Esa era la función que desempeñaban los zips de Newman: diferenciar sus campos de color de los que pintaba, por ejemplo, Mark Rothko (1903-1970).



Rothko es el más conocido de los pintores colour field y las reproducciones de sus obras figuran en carteles que llenan salones, dormitorios y escuelas de arte del mundo entero. Nacido en Rusia, en 1913 los Rothkowitz (ese es su apellido verdadero) escaparon del clima antisemita que se estaba apoderando del país. Emigraron a Estados Unidos y allí Mark empezó a acudir a una escuela de arte. Abrevió su nombre y dio comienzo a su carrera artística. Como Newman, su encuentro con el expresionismo abstracto fue tardío y no se instaló completamente en el movimiento hasta finales de la década de 1940, cuando ya era un hombre maduro. En 1949 produjo la primera obra que anunciaría su estilo posterior: *Sin título (Violeta, negro, naranja y amarillo sobre blanco y rojo)*. Son rectángulos horizontales de un color mezclado y aplicado con suavidad que se convertiría en su firma, como los zips de Newman.

El tratamiento que da Rothko a la forma geométrica en sus obras abstractas es absolutamente opuesto al que utilizaban los constructivistas y suprematistas rusos. Si las líneas de estos estaban bien marcadas y definidas, las de Rothko se difuminan. Tampoco buscaba crear tensiones entre formas, sino solo una armonía cromática que superara la confianza que los constructivistas depositaban en los colores primarios.

*Sin título (Violeta, negro, naranja y amarillo sobre blanco y rojo)* es una gran pintura rectangular, de dos metros de alto y uno y medio de ancho. Un rectángulo rojo domina la parte superior, y debajo de él se despliega en horizontal una espesa línea negra que ocupa la sección central de la imagen. La mitad inferior comienza con un rectángulo naranja que se acaba fundiendo con otro amarillo. Un campo de color blanco encuadra las formas y todo se superpone sobre un fondo amarillo crema. Todas las formas han sido pintadas de modo muy diluido y con los bordes desgastados; parecen emerger de aquello que las rodea. Los colores atrevidos remiten al fauvismo, pero la luminosidad de la sugerente superficie hace pensar en los impresionistas.

Para Rothko, esta imagen no era un estudio de la forma ni del color, sino de las emociones humanas elementales. Decía que sus obras trataban «sobre la tragedia, el éxtasis, la pena y demás». Supongo que, en particular, esta obra se encontraba en el extremo del éxtasis dentro de la gradación de Rothko. Sucede lo mismo con *Ocre (Ocre, rojo sobre rojo)* de 1954 (ver Ilustración<sup>[23]</sup>). Comparada con la pintura de 1949, esta supone una ejecución mucho más refinada de la misma idea. En esta ocasión, Rothko ha pintado un rectángulo ocre que cubre dos terceras partes del cuadro. Está enmarcado por un fino borde rojo que forma el rectángulo que ocupa el otro tercio del cuadro. Las áreas donde los colores se juntan están pintadas de una manera que suaviza el contacto entre ambos sin perder la sensación general de compenetración melódica.

Con sus dos metros de alto y uno y medio de ancho, de nuevo, *Ocre (Ocre, rojo sobre rojo)* es una obra de gran formato. Rothko insistía en que el propósito de pintar cuadros a esa escala no era el ego, la pomposidad o los aires de grandeza, como

sucedía con la gran pintura pretérita, sino lo contrario. Intentaba crear obras que transmitieran una sensación de «*intimidad y humanidad*» a quien se pusiera delante de ellas. Entendía que los espectadores eran los «compañeros» de sus pinturas: el ingrediente necesario para que pudieran operar sobre algo. Tal era la fe que depositaba en la capacidad de sus obras para generar una reacción espiritual en el espectador que comenzó a dar indicaciones precisas sobre cómo había que verlas y quién había de verlas (los no incondicionales de la obra de Rothko no estaban invitados). Marjorie y Duncan Phillips, dos coleccionistas que gozaban de la aprobación de Rothko, compraron *Ocre (Ocre, rojo sobre rojo)* y construyeron una habitación especial para verlo junto a otros dos cuadros suyos que habían adquirido. Cuando Rothko los visitó en su casa, quedó impresionado con lo que habían hecho. La habitación era relativamente pequeña, lo que significaba que sus cuadros podían adaptarse a una escala normal. El puntilloso artista hizo algunos cambios en la iluminación mientras sugería que debían quitar el mobiliario de la habitación y dejar solo un banco en el que sentarse. Rothko regresó a casa feliz, alentado y muy animado por cómo podían llegar a experimentarse sus cuadros.

Dijo una vez que «*sentía una profunda responsabilidad por la vida que sus obras llevaran en el mundo*». Rechazaba exponer sus pinturas junto a las de otros artistas en exposiciones colectivas o en espacios que considerara no aptos (una vez aceptó el encargo de pintar unas obras para decorar el restaurante Four Seasons del edificio Seagram de Nueva York, pero se echó atrás cuando se dio cuenta de que el entorno no era propicio para «*experimentar*» su obra). Pronto comenzó a pensar en términos no solo de «*pintar cuadros*» sino de «*crear espacios*».

En 1964 se le presentó la oportunidad de cumplir su sueño cuando Dominique y John de Menil, una rica pareja de coleccionistas de Texas, decidieron que querían construir una capilla no adscrita a ninguno de los cultos religiosos en Houston. Visitaron a Rothko en Nueva York y le preguntaron si quería pintar los cuadros que iban a ser colgados en la capilla, con la idea de que podía dictar, dar forma y decidir sobre «*todo el entorno que acompañaría a su obra*». Rothko aceptó. Se mudó a un estudio más amplio donde instaló un sistema de poleas para poder mover sus inmensos lienzos y se puso a trabajar sobre catorce cuadros, más otros cuatro alternativos, que se exhibirían en los muros octogonales de la capilla. En el verano de 1967 había completado el trabajo y entregó las obras a los De Menil, que las almacenaron hasta que concluyeron las obras de la capilla.

Por aquel entonces la obra de Rothko había cambiado. No el estilo, que seguía basado en sus rectángulos abstractos, en colores muy armonizados y en sus grandes formatos, sino el tono. Trabajaba en esa época sobre la «*tristeza y la tragedia*», el otro extremo de la gama emocional humana. A partir de la segunda mitad de la década de 1950 su paleta se había vuelto más oscura y sombría: púrpuras oscuros mezclados con rojos sangre y marrones solemnes emergiendo de grises lóbregos. Había comenzado su carrera con los vivos colores de Matisse y ahora usaba una

paleta más conveniente para la Parca.

Las obras que realizó para la capilla de los De Menil eran lo suficientemente lúgubres como para exhibirse en un edificio dedicado a la contemplación religiosa. Las catorce pinturas habían sido pensadas para ocupar todo el espacio entre el techo y el suelo, envolviendo así al visitante en una especie de sensación de vacío que se va desplegando a su alrededor. Siete de las obras son negro sobre marrón oscuro; en las otras siete dominan las transiciones tonales del púrpura oscuro. Los rectángulos flotantes por los que se había hecho célebre son ahora tan sutiles que apenas resultan identificables, inmersos como están en campos de color profundo y denso, algo que no facilita precisamente la decisión de Rothko de que la única luz que ilumine la capilla provenga de la luz natural que entra por el techo.

La Capilla Rothko se abrió al público en 1971. De sus ocho muros cuelgan las tristes pinturas del artista, en una atmósfera sobrecogedora. Y sobrecoge aún más cuando uno sabe que Rothko nunca llegó a ver sus obras instaladas *in situ*: se había suicidado un año antes. Había pasado una época muy dura a causa de su mala salud y de la depresión en la que estaba sumido, situación agravada por un matrimonio que se iba a pique y un mundo que había dejado atrás el expresionismo abstracto y se había entregado a un pop art que él detestaba. Rothko decía que su arte era una «*expresión sencilla de un pensamiento complejo*», lo cual resulta una definición válida para todo el expresionismo abstracto.

Al menos cuando se habla del expresionismo abstracto en dos dimensiones. No obstante, si se le añade una tercera, es posible que suceda lo contrario: que un pensamiento sencillo pueda parecer muy complejo. *Australia* (1951) de David Smith (1906-1965) es una escultura hecha de varas de acero que parece un garabato dibujado en el aire. Generalmente, la palabra escultura nos remite a grandes moles de piedra o bronce; eso no sucede con la *Australia* de Smith, que resulta ligera como la paja: un efecto que amplifica la decisión del artista de colocar la obra encima de una pequeña base cuadrada y hueca que añade mayor sensación de ligereza a la pieza. Sus retorcidas líneas de metal y su forma primitiva, según se suele contar, aluden a un canguro saltando o a una oveja avanzando, imágenes que Smith había visto en una revista que le había enviado Clement Greenberg. Por lo visto, el crítico de arte había echado un vistazo a la revista y se encontró con unas fotos de unas cuevas con pinturas aborígenes. Se acordó de Smith al momento y se la envió con una nota que decía. «*La del guerrero me recuerda mucho a algunas de tus obras*».

*Australia* no es un Jackson Pollock tridimensional cuyas líneas imprevisibles surquen el aire, como hace la pintura negra en los *drippings* de Pollock. Smith tenía en la cabeza el expresionismo abstracto, de eso no cabe duda, ya que tenía una relación muy estrecha con De Kooning y compartía con Pollock su pasión por Picasso. Al igual que estos dos, Smith era un artista «gestual» que había llevado una vida bastante dura como soldador, circunstancia que le había venido muy bien a su carrera artística. Sus collages abstractos de acero y hierro soldado eran quizá las

obras escultóricas más originales de su época, y con Australia demostró su intención de lanzar un reto a las tradiciones figurativas asociadas con el medio escultórico. En cierta ocasión declaró: «*No reconozco los límites donde termina la pintura y comienza la escultura*», idea compleja expresada en sus complejas esculturas.

Esta idea se la legó en 1960 a su pupilo inglés, Anthony Caro (nacido en 1924), al que impresionó la obra de Smith y sobre quien influyó profundamente con sus consejos. Cuando Caro regresó a Gran Bretaña, dejó de trabajar sobre esculturas figurativas a la manera de Henry Moore (con quien había trabajado como asistente) y se lanzó de cabeza al expresionismo abstracto. Dos años después realizó *Una mañana temprano* (*Early One Morning*, 1962), una construcción deforme con apariencia de andamio, hecha de varas metálicas y vigas que a primera vista parece el retorcido invento de un niño que se pone a montar cartones y limpiadores de pipas de fumar. Pero si se le da una segunda oportunidad, asombra.

La obra tiene tres metros de alto, tres de ancho y unos seis de largo. Está recubierta de un rojo brillante y es extremadamente pesada, aunque parezca ligera como el aire. Cuando se camina alrededor de ella, se observan sus brazos salientes y los paneles planos. Entonces uno se da cuenta de que *Early One Morning* no es una escultura de acero, sino una pintura detenida en el tiempo. Tiene la delicadeza y la elegancia de una bailarina, la resonancia de un himno y la ternura de un beso. Es una de esas obras de arte que le provocan a uno un cosquilleo de emoción. Sobre todo porque Caro dio un paso radical: no colocar su obra sobre una peana, sino situarla directamente en el suelo. Quería que los espectadores interactuasen con ella a sus anchas, de acuerdo con su propia magnitud, de una manera muy semejante a como los pintores del expresionismo abstracto manejaban sus grandes formatos.

Al igual que sucede con un cuadro de Rothko, *Early One Morning* trata sobre la intimidad y la experiencia: anima a conectarnos con algo elemental y universal. Que se logre es a la vez sorprendente y mágico, algo que suele suceder siempre que uno se topa con una obra maestra del expresionismo abstracto.

## 16

# Pop Art

### Terapia al detall, 1956-1970

Eduardo se sentó a la mesa y miró su padre. El signor Paolozzi estaba ocupado fabricando un transistor casero con diversas piezas y chatarra que había en el hogar familiar, situado en la trastienda de un negocio. El muchacho sabía que su padre acabaría consiguiendo que el cacharro funcionara. A papá Paolozzi le encantaba solucionar problemas técnicos, solo que siempre le llevaba más tiempo de lo que había previsto. A pesar de estar inmerso en sus apanos, se dio cuenta de que había entrado gente en la tienda y que pronto su mujer solicitaría su ayuda para despachar a los clientes. Respiró hondo, levantó la cabeza y se dio cuenta, por primera vez, de que su hijo estaba sentado observándole. Sonrió con ternura y le dijo:

—Eduardo, ¿por qué no vas a ayudar a tu madre? La van a volver loca.

Eduardo echó su silla hacia atrás y se aseguró de hacer el suficiente ruido según caminaba como para que su madre supiera que estaba llegando. Caminó sin prisa hasta cruzar el umbral de la puerta y entró en la heladería de sus padres. Debido a lo alto y fuerte que era, no parecía que tuviera solo diez años.

Era un día extrañamente caluroso para Escocia, y los trabajadores del puerto de Leith hacían cola con buen humor mientras mamá Paolozzi repartía bolas de su delicioso helado casero. Eduardo se puso detrás de su madre y pasó al mostrador en el que se vendían los cigarrillos y los productos de confitería. Aunque era corpulento y grueso, a Eduardo no le gustaban las golosinas. Los niños se pasaban horas mirándolas hasta que se decidían a llevarse una bolsita mínima por medio penique. A Eduardo le agradaban los hombres que iban a comprar cigarrillos. Y a aquellos hombres Eduardo también les agradaba.

—¿Has acabado ya la colección de cromos, muchacho? —Preguntaba el obrero de la cara arrugada.

—Aún no —respondía Eduardo alegre.

—Ya veo —decía el hombre—. Pues entonces me llevaré un paquete de Players: yo me quedo con los pitillos y tú con los cromos.

Eduardo sonreía y le entregaba el paquete de cigarrillos después de sacarle el premio. Antes de que el siguiente cliente hiciera su petición, el chaval sacaba a hurtadillas el cromito y se lo ponía en la palma de la mano. Era un *Airspeed Courier* plateado: un avión de morro chato, famoso por la velocidad que alcanzaba y por su fiabilidad, que tenía una sola hélice negra. Un anillo rojo rodeaba la hélice y se prolongaba hasta la cola del avión, sin interrupciones, dibujando unas bandas

laterales decorativas. Era una maravilla. Cuando la cola de clientes desaparecía, Eduardo subía a su habitación con el cromo en la mano.

Aquel cuarto era muy pequeño y estaba limpio hasta el extremo, como exigía su madre. Después de haber abandonado Italia y de haberse marchado a Escocia para prosperar, su madre sintió una profunda necesidad de poner orden en la vida familiar: la pulcritud era la solución. A Eduardo no le molestaba. Tenían un pacto: su habitación podía quedar bajo el dominio de su madre siempre y cuando él mantuviera el control absoluto sobre el contenido del armario que había en la pared del fondo. Incluso ahí dentro, cuando uno miraba, parecía que todo estaba en orden y perfectamente limpio. Sin embargo, si uno se detenía en la parte interior de las puertas, donde estaban los goznes, se encontraba con el más absoluto caos. De manera azarosa, en los paneles interiores del armario, en cada milímetro disponible había pegados cromos de paquetes de cigarrillos, recortes de tebeos, envoltorios de caramelos y anuncios de periódico. Era como si hubieran vaciado un cesto de papeles por los paneles, pero lo que podría parecerle una incoherencia a un observador no avezado, tenía todo el sentido del mundo para Eduardo. Era su mundo, un collage hecho en su cuaderno en el que estaban todas las cosas que le gustaban, a las que ahora iba a añadir el cromo del *Airspeed Courier* plateado. Por aquel entonces ni se lo habría podido imaginar (más o menos como Malévich cuando pintó por primera vez su *Cuadrado negro* sobre una escenografía teatral), pero fue allí donde brotó, en el año 1934, en Leith, un distrito de Edimburgo, en una pequeña habitación en la que vivía un muchacho italoescocés, la semilla del *pop art*.

Seis años después, en 1940, la familia estaba sentada alrededor de la radio casera de papá Paolozzi, entre zumbidos y ruidos de fondo, y escuchaba la voz del presentador que decía que Italia se había sumado a la guerra del lado de Alemania. A las pocas horas, los nativos de Edimburgo se dirigieron hacia los negocios italianos que habían estado sirviendo a la comunidad y los destrozaron. Vinieron unos hombres y arrestaron al padre de Eduardo; después regresaron para meter en un internado al desventurado muchacho de dieciséis años. Entretanto, su madre fue recluida a más de cuarenta kilómetros, en el interior, para evitar que pudiera espiar las actividades marítimas de la Armada británica. La humillación quebró a la familia y Eduardo se vio sumido en un estado de pánico. Fue la última vez que vio a su padre. Poco tiempo después, papá Paolozzi pereció cuando el barco que le transportaba a Canadá fue torpedeado.

Fue una tragedia, pero antes de que lo mataran, su padre le había enseñado muchas cosas. De acuerdo, le había enviado a campamentos de verano fascistas en Italia, donde su hijo desarrolló su interés por los aviones y las insignias, pero también había imbuido en su hijo su pasión por fabricar cosas, su espíritu pionero y su amor a la tecnología. Haber trabajado en una heladería y en una tienda de golosinas generó en el chaval una sensibilidad especial por los anuncios, por sus colores y diseños, que le duró toda la vida. Fue esa combinación la que le llevó a convertirse en artista

cuando creció.

En 1947, Eduardo Paolozzi (1924-2005) contaba veintitrés años y se marchó a París a cumplir su sueño. Allí conoció a varios de los artistas más importantes del arte moderno: Tristan Tzara, Alberto Giacometti y Georges Braque. Se imbuyó de las ideas dadaístas y surrealistas y visitó tantas exposiciones como pudo, entre ellas, una de collages de Max Ernst, además de una habitación que Marcel Duchamp había forrado de portadas de revistas.

Ese fue el año en que produjo *Yo fui el juguete de un hombre rico* (*I Was a Rich Man's Plaything*) (ver Fig. 27), un collage hecho de imágenes recortadas de revistas que le habían dado unos soldados norteamericanos que había conocido en París. Paolozzi montó el collage sobre una hoja de cartón cutre. La portada de una revista llamada *Intimate Confessions* (confesiones íntimas) ocupa tres cuartas partes de la imagen. De forma congruente con el título, la portada muestra a una *pin-up sexy* de pelo negro de la década de 1940 sentada sobre un cojín de terciopelo azul, con zapatos de tacón y un vestido rojo bastante corto. Lleva los labios pintados de color rojo chillón y una línea de ojos muy marcada. Su cabeza se apoya coqueta en su hombro mientras se abraza las piernas y se las aproxima al pecho, dejando ver la parte superior de sus medias y sus muslos desnudos. Junto a su rostro, tapando un poco el subtítulo de la revista principal, «*True stories*» (historias verdaderas), aparece un recorte, que el artista había extraído de otra revista y pegado, de una pistola que dispara una nube de humo.

En la parte derecha de la imagen pueden verse unos titulares que anuncian los contenidos de la publicación: «*Era el juguete de un rico*», «*Examante*», «*Confieso*», «*Hija del pecado*». Paolozzi cubrió la última línea de texto con una foto de un pastel de cerezas y debajo pegó un logotipo de «*Real Gold*», una marca popular de zumo de naranja. Los dos elementos finales del collage aparecen debajo de la portada de *Intimate Confessions*: una postal de un avión de la II Guerra Mundial blasonado con las palabras *Keep 'Em Flying* (haz que sigan volando) y, a la derecha, un anuncio de Coca-Cola.

El collage es bastante tosco. Los diversos añadidos de revistas o postales están apenas pegados, lo que crea una gran sensación de fragilidad, y el tono de la imagen es picarón y está lleno de connotaciones eróticas (las cerezas remiten a los genitales femeninos y la pistola que apunta a la cara de la aspirante a estrella de cine tiene una evidente connotación fálica, más explícita aún gracias a la nube de humo blanco que descarga el arma). No sería un collage digno de mención si no fuera por un buen número de factores históricos que lo hacen muy relevante.



Fig. 27. Eduardo Paolozzi, *Yo era el juguete de un rico*, 1947.

Dentro de la nube de humo que emana de la pistola se lee la palabra «POP!» escrita en letras de color rojo brillante. Era una de las primeras veces que la palabra se utilizaba en el contexto de las bellas artes, y dada la naturaleza de cultura de consumo del tema de la obra, podemos considerarla el primer ejemplo de pop art propiamente dicho. El collage posee todas las características fundamentales de un movimiento que no se consagró oficialmente hasta la década siguiente: la revista picante y el aire de cómic de la tipografía que Paolozzi utilizó para la palabra «Pop» apuntan ambas a la fascinación del pop art por la juventud, la moda, la cultura popular, el sexo y los medios de comunicación de masas. La postal del avión militar es indicativa del



interés por la tecnología y conecta lo comercial con lo político. Paolozzi había identificado el poder de la fama, de las marcas comerciales y de la publicidad en la nueva era del consumismo, época en la que tales delicias se convertirán en el opio de las masas, la «*pasta base*» del capitalismo.

La fascinación que muestra el collage por la cultura estadounidense se convertiría en un tema central del pop art, movimiento para el que la botella de Coca-Cola se convirtió en una imagen esencial, entendida por los artistas como la quintaesencia de esa promesa de satisfacción rápida propia del mercado de masas. Más allá de esto, el collage de Paolozzi encarna el espíritu fundamental del pop art: la creencia de que no existe una cultura elevada opuesta a una de cultura de masas, sino que son una y la misma, de que las imágenes extraídas de revistas o de botellas de refrescos son tan válidas como las pinturas al óleo y las esculturas de bronce que pueblan los museos. El cometido del pop art era borrar la línea divisoria entre ambas.

*I Was a Rich Man's Plaything* de Paolozzi, junto a otros collages, sirvió de ilustración para una conferencia que este impartió en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres (ICA) en 1952, cuyo título era «*BUNK!*» (¡mamarrachada!), en alusión a una frase de Henry Ford extraída del Chicago Tribune, en la que el empresario afirmaba que «*la Historia, más o menos, es una mamarrachada. Es una tradición. Nosotros no queremos tradición. Queremos vivir el presente*». En las palabras de Ford parece haber un eco del futurismo de Marinetti, y quizá, fue esto lo que removi6 la sangre italiana de Paolozzi. No obstante, no era el único en Gran Bretaña fascinado por la cultura consumista: ese interés lo compartían otros amigos británicos, un grupo cerrado de artistas, arquitectos y profesores que vivían en Londres, y a los que se denominó el Grupo Independiente.

Entre ellos estaba Richard Hamilton (1922-2011), un hombre amable que resultó ser fundamental para definir las ideas e intenciones del *pop art* británico de los primeros años. Hamilton colaboró con entusiasmo en la exposición de 1956 Esto es el mañana (*This is Tomorrow*), organizada en la *Whitechapel Art Gallery*, en el este de Londres. La exposición era un intento de salir de la austeridad que había caracterizado los años de posguerra. Hamilton diseñó un collage como cartel promocional de la muestra y una ilustración para el catálogo, pero en un giro de los acontecimientos de naturaleza muy «pop», pasó de ser un diseño publicitario a convertirse en una de las obras de arte más importantes de finales de la década de 1950.

¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos? (*Just What Is It That Makes Today's Homes so Different, so Appealing?*, 1956) es un collage confeccionado de manera semejante al de Paolozzi antes descrito, en la medida en que Hamilton ha pegado sobre una cartulina diversos materiales extraídos de revistas. Pero en lugar del efecto de cuaderno que tiene el de Paolozzi, Hamilton se sirve de sus fuentes (sobre todo imágenes de revistas que muestran un estilo de vida ideal) para crear una imagen coherente de lo que puede ser el salón de una casa

del futuro. En el umbral de este nuevo modo de vida vemos a un culturista, desnudo de cintura para arriba y musculoso, que nos da la bienvenida ante un tramo de escaleras, mientras su «perfecta» mujer desnuda posa atrevida en un sofá chic de inspiración Bauhaus con una pantalla de lámpara a modo de sombrero. Rodean a la pareja todas las mercancías de última generación: una televisión, una aspiradora (con una limpiadora doméstica incorporada), una lata de jamón en conserva y un magnetófono en el suelo.

Hamilton dijo que para este *collage* se había basado en la historia de Adán y Eva, a quienes simplemente había transportado del Jardín del Edén a un nuevo y emocionante paraíso ambientado en la cómoda vida de la posguerra del siglo xx. Es un emplazamiento mucho más atractivo que el aburrido jardín de la Biblia, en el que se puede mirar pero no tocar. En el mundo que presenta Hamilton, rabiosamente nuevo, NO hay que resistirse a la tentación: todo ser humano tiene el deber de consumir y satisfacer sus apetitos. Si quiere usted una manzana, coja dos: una para ahora y otra para luego. Luego un poco de jamón y, ¿por qué no darle una lametón al *chupa-chups* que lleva Adán, provocativamente situado en la inglete, que exhibe un jactancioso *POP*, a la manera de Paolozzi?

Hamilton toca a la puerta de una sociedad optimista que contempla un futuro tecnológico en el que todo el mundo, al menos en Occidente, iba a poder llevar una vida de abundancia, consumiendo productos rabiosamente modernos, e iba a disponer del ocio suficiente para disfrutarlos. La vida estaba cambiando: del trabajo duro al alegre entretenimiento. Había que llenar el futuro de películas, de música pop, de coches rápidos (a los que alude el collage con el logo de Ford que aparece en la pantalla de la lámpara), de relajación moral, objetos, diversión, comida en lata y televisores.

En 1957, con gran lucidez y capacidad profética, Richard Hamilton definió la cultura popular como sigue: «*Popular, concebida para las masas; efímera, con soluciones a corto plazo; prescindible, fácilmente olvidable; de bajo coste; producida en masa; joven, dirigida a la juventud; ingeniosa; sexy; efectista; glamurosa; un gran negocio*». El *pop art* no era un momento estúpido en el que los artistas producían obras fáciles para un público pueril, sino un movimiento profundamente político y plenamente consciente de cuáles eran los demonios y escollos que acechaban a la sociedad que retrataba. Los artistas *pop*, como los impresionistas de 1870, miraban a su alrededor y documentaban lo que veían.

En Estados Unidos había dos artistas que compartían ideas similares. Ya habían conocido en Nueva York el «sueño» de la cultura consumista y se habían dado perfecta cuenta de sus sombras, por lo que no resultó extraño que se acercaran al *pop art* desde una perspectiva menos romántica. Al principio, Jasper Johns (nacido en 1930) y Robert Rauschenberg (1925-2008) solo querían ofrecer una alternativa al expresionismo abstracto, que consideraban cargante y lleno de testosterona. Si Paolozzi y Hamilton reaccionaron ante la austeridad de la posguerra británica, Johns

y Rauschenberg reaccionaron contra el dominio de Rothko y De Kooning.

Ambos, Johns y Rauschenberg, consideraban que el expresionismo abstracto había cortado las amarras con la realidad. Sus representantes estaban demasiado ensimismados y habían abandonado los temas reales en beneficio de la expresión grandilocuente de los sentimientos individuales. Los dos artistas estadounidenses representaban una generación nueva que quería retratar y discutir la realidad de la vida monótona que los rodeaba en los Estados Unidos de la década de 1950. En su estudio de Nueva York trabajaron juntos, compartieron ideas y enjuiciaron mutuamente lo que hacían. Ambos artistas se ayudaban a alcanzar nuevas cotas y a dar rienda suelta a sus estilos individuales. La obra de Johns y Rauschenberg abrió la senda que recorrerían después Andy Warhol (que compró un dibujo de una bombilla hecho por Johns en 1961) y Roy Lichtenstein, los dos sumos sacerdotes del pop art estadounidense. No obstante, en aquel entonces, en el Nueva York de los años cincuenta, a Johns y Rauschenberg se los calificó de *neodadaístas*.

No era en absoluto incorrecto. Bandera (*Flag*, 1954-1955), una de las primeras obras famosas de Johns, debe mucho a Duchamp por la naturaleza cotidiana y ubicua de su tema: la bandera estadounidense. Una mirada superficial a Bandera nos dice que, por supuesto, tenemos delante las barras y estrellas, pero si se atiende y se mira con propiedad (algo que hay que hacer delante del cuadro, en el MoMA, ya que no es posible reproducir el efecto en la página impresa), se ve que Johns no se ha limitado a pintar la bandera en un lienzo. En realidad, sobre el contrachapado que sirve de soporte hay capas de periódico y de tela, y Johns ha usado una antigua técnica, el encausto, en la que se mezcla cera derretida con pigmentos. La combinación de materiales y la textura de la pintura da a la obra una superficie grumosa, desigual, burbujeante, efecto que Johns subraya al dejar que la pintura gotee sobre el lienzo, como la cera gotea por una vela.

Es una pintura con un toque dadaísta. Al pintar la superficie entera con la bandera de Estados Unidos, sin bordes y sin que haya ningún recuadro, Johns propone un juego mental que pone en cuestión si se trata de la bandera auténtica o de una pintura de la bandera. Al fin y al cabo, una bandera no es más que una tela pigmentada, de modo que ¿por qué la obra de Johns (un material de base coloreado) no puede ser la propia bandera? Se trata de un filón filosófico que recorre de cabo a rabo el *pop art*: ¿de qué modo el arte se convierte en mercancía y la mercancía se convierte en arte?

A menudo, Johns toma elementos de la vida cotidiana (mapas, números, letras) tan habituales que se han vuelto invisibles. Sus obras nos obligan a examinar de nuevo lo mundano, a prestar atención al mundo en el que vivimos. Pone en primer plano lo obvio y lo convierte en ineludible a través de un método meticuloso: va sumando capas de pintura que nos obligan a mirar con detenimiento. Su arte, por ello, mira hacia el exterior y representa la antítesis de la búsqueda de sentimientos interiores defendida por el expresionismo abstracto.

Lo mismo sucedía con Rauschenberg, cuya respuesta ante lo que entendía como

un seudoheroísmo y una aburrida y quejumbrosa seriedad por parte de Rothko y del resto de expresionistas abstractos fue generar un arte que no solo estaba enraizado en los despojos de los Estados Unidos consumistas, sino que estaba compuesto a partir de ellos. «*Me da pena la gente*», decía, «*que piensa que los platos de sopa o las botellas de Coca-Cola son feas porque ese tipo de cosas son las que ven todos los días a su alrededor y por eso mismo las consideran despreciables*». El profundo aprecio que tenía Rauschenberg hacia ese tipo de objetos producidos en masa le condujo a encontrar su propia voz artística en obras como Monograma (*Monogram*, 1955-1959) (ver Ilustración<sup>[24]</sup>). Pertenece a una serie de trabajos elaborados entre 1953 y 1964 que conjugan materiales como el clásico óleo con la escultura y el collage, fusión que acuñó con el nombre de *combine* (combinación). Rauschenberg decía que quería trabajar «*en la brecha entre arte y vida*» para encontrar el punto en el que se encontraban o se convertían en una misma cosa. Nadie ha resumido la esencia del pop art de manera tan concisa y precisa. Su punto de partida eran los readymade de Duchamp o el concepto Merz de Schwitters: arte hecho a partir de elementos de la subcultura. Los artistas estadounidenses se daban una vuelta por el barrio de Nueva York en el que tenían su estudio buscando «*objetos*»: chatarra, trozos de cosas y curiosidades que pudieran convertirse en cauces de expresión artística. Para Rauschenberg, la calle era su paleta y el suelo de su estudio, el caballete.

Sus prospecciones le llevaban a menudo a una tienda de segunda mano que tenía una cabra de Angora en el escaparate. Rauschenberg sentía lástima por el animal muerto: daba realmente pena verlo tan sucio, cubierto de polvo, puesto ahí, mirando por una ventana roñosa para siempre. «*Puedo hacer algo por ella*», pensó: entró y preguntó el precio. El dueño le pedía treinta y cinco dólares, pero Rauschenberg solo llevaba quince encima. Llegaron a un acuerdo: Rauschenberg la adquiriría por esos quince y volvería con el resto una vez que hubiera recuperado algo de dinero. Sin embargo, cuando regresó a saldar la deuda unos meses después, se encontró con que la tienda estaba cerrada.

De vuelta a su estudio con la cabra, intentó fijarla en un panel, como si fuera un cuadro colgado de una pared. No funcionaba: la cabra era «*demasiado grande*», y no por su tamaño, según contó Rauschenberg, sino por su «*personalidad*». Intentó varios modos de ensamblarla, pero no encontraba ninguno del todo satisfactorio: «*[la cabra] se resistía a convertirse en una abstracción artística; parecía una obra de arte con una cabra añadida*». Echó un vistazo al suelo de su estudio y se encontró con un neumático de automóvil que había recogido en una de sus incursiones callejeras. Ajustó la cabra a la goma, y ¡eureka!: Rauschenberg vio que la cabra se había convertido en arte.

Luego construyó una plataforma de madera cuadrada no muy alta, con unas ruedas pequeñas fijadas en cada una de sus esquinas y puso la cabra en la mitad. Añadió unos trozos de papel y de lienzo pintados, una pelota de tenis, una media suela, una manga de una camisa y un dibujo de un funámbulo. La cabra iba

maquillada: Rauschenberg le pintó la cara con pegotes de pintura de varios colores. Según iba construyendo, surgía una obra de arte situada en los antípodas de las pinceladas de Rothko, Pollock o De Kooning. Era una obra de arte fea (a la que se le podía aplicar el término duchampiano de «no retiniana») pero sorprendente, equiparable en su espectacularidad a cualquier cuadro de gran formato del expresionismo abstracto.

Monograma puede resultar desconcertante. Como sucede con un *whisky* de malta a palo seco o un curry picante, lleva su tiempo acostumbrarse al sabor, pero realmente merece la pena intentarlo. La obra está llena de simbolismo y de narración, comenzando por el título. Un monograma es, por lo común, una combinación de letras que representa las iniciales de un individuo y que puede ser estampado o bordado en cualquier pluma estilográfica o camisa. Este Monograma es una definición del propio artista. En lo más elemental, la cabra es una expresión del amor de Rauschenberg por los animales: el artista había concedido una nueva vida a una criatura olvidada. Una vez procesado e hilado, el vellón de la cabra de Angora se convierte en lana de mohair: una alusión, quizá, al tiempo que pasó el artista en el ejército estadounidense, cuyos uniformes estaban confeccionados con mohair. La cabra apunta, además, al interés de Rauschenberg por el pasado. Este animal había sido muy apreciado a lo largo de los siglos, pero probablemente ya no lo era; de ahí el neumático fijado a su lomo (¿un atropello?), que representa una nueva era, más cruel. También la rueda de coche es autobiográfica: se refiere a la infancia del artista, que transcurrió junto a una fábrica de neumáticos. Por otra parte, tenemos la combinación de ambos elementos, neumático y cabra, que en sí misma ya es un monograma. En cuanto a la pintura que mancha la cabeza de la cabra, cabe entenderla como una crítica al expresionismo abstracto: atrevidos brochazos que borran la expresividad natural del animal y generan una imagen falseada que oculta la verdad.

Resultan igualmente significantes el resto de objetos que componen *Monograma*. La manga de la camisa remite a la infancia de Rauschenberg, que transcurrió entre estrecheces económicas. En lugar de comprar ropa nueva, su madre remendaba la que tenían y confeccionaba nuevas prendas con los restos aún reutilizables de otras viejas; una forma de ahorrar que el artista incorporó y desarrolló en su propia obra. La media suela se refiere a los paseos que Rauschenberg tuvo que dar hasta lograr recopilar el material con el que construyó la obra; y la pelota de tenis es un guiño al esfuerzo físico que supuso construirla. Se podría especular durante horas y horas sobre las connotaciones autobiográficas que transmitía Rauschenberg a través de los diferentes elementos que componen *Monograma*, pero una cosa es indudable: era todo lo contrario del tipo de arte que le habían enseñado a hacer en la escuela.

Rauschenberg asistió al Black Mountain College en Carolina del Norte, en esa época, quizá, la escuela de arte más progresista del mundo entero. Willem de Kooning y Albert Einstein tenían relación con la institución, así como leyendas de la Bauhaus como Walter Gropius y Josef Albers, que fue precisamente uno de los

tutores de Rauschenberg. El estadounidense rebelde y el disciplinado alemán no hicieron buenas migas: Rauschenberg se refería a Albers como «buen profesor, pero como persona intratable». El estudiante comenzó a poner en tela de juicio los métodos modernos de su maestro (aunque el consejo que le dio Albers, de que apreciara siempre el valor de los materiales no cayó en saco roto y lo aplicó durante toda su vida).

En una respuesta parcialmente sarcástica a la crítica continua que le hacía Albers por manipular los colores y las formas de un modo que transgredía la norma, Rauschenberg produjo una serie de pinturas completamente monocromas, en negro, a las que se refería como «*experiencias visuales... no arte*». También pintó otra serie de Pinturas blancas (*White Paintings*, 1951) que eran una parodia del expresionismo abstracto, un guiño a la célebre obra suprematista *Blanco sobre blanco* de Malévich (1918) y una investigación del propio Rauschenberg en torno a «*hasta qué punto se puede actuar sobre un objeto sin que pierda todo su significado*». *Pinturas blancas* consistía en una serie de lienzos cuadrados o rectangulares cubiertos uniformemente de pintura blanca y colgados uno junto a otro como soldados en un desfile. No eran pinturas expresionistas, con un pathos de ansiedad, sino obras de arte generadas por el accidente y el azar, como el polvo que cae sobre un lienzo, la sombra de un espectador proyectada sobre la tela, o un rayo de luz que surca la superficie.

Rauschenberg definió estas obras como «*iconos de la excentricidad*» y, cuando fueron exhibidos públicamente, cosecharon algunos aplausos, muchos escarnios y la impresión general de que Rauschenberg no era un artista al uso. Tales sospechas se confirmaron cuando en 1953 contactó con Willem de Kooning para hacerle una pregunta muy poco pertinente. Cabe recordar que, por aquel entonces, De Kooning era uno de los artistas más importantes del mundo, uno de esos cuya sola presencia genera temor y reverencia. Rauschenberg, en cambio, estaba empezando: era un don nadie.

Armado con una botella de *Jack Daniel's* para infundirse ánimos y coraje, Rauschenberg subió las escaleras que conducían a la puerta del estudio del venerado artista y llamó a la puerta. Cada una de las fibras de su cuerpo ansiaban que De Kooning no estuviera allí, pero sí estaba. Abrió la puerta e invitó al joven y bisoño artista a entrar. Una vez dentro, con la adrenalina surcándole las venas, Rauschenberg le formuló la pregunta: ¿sería tan amable el holandés de darle uno de sus dibujos para que él, Rauschenberg, pudiera borrar la imagen con una goma?

De Kooning escuchó tan extraña pregunta, retiró el cuadro que estaba en el caballete y lo colocó delante de la puerta por la que habían entrado al estudio, como para evitar que Rauschenberg pudiera escapar por ella. Frunció el ceño y se quedó mirando al descarado joven, que para entonces ya estaba temblando descontroladamente. El holandés guardó silencio durante un rato y a continuación (a Rauschenberg le pareció que había transcurrido un siglo) comenzó a hablar. Dijo que

entendía la petición de Rauschenberg, pero no le parecía una buena idea. No obstante, se la iba a conceder a fin de ayudar a un joven artista. Eso sí, le dijo que tendría que ser una obra que él, De Kooning, iba a echar de menos personalmente, y algo muy difícil de borrar.

De Kooning eligió una obra pequeña sobre papel realizada con cera, lápiz, carboncillo y un poco de óleo. Se la dio a Rauschenberg y le dijo, retándole, que no le iba a resultar fácil librarse de la imagen. Era cierto: Rauschenberg pasó un mes entero eliminando meticulosamente las marcas con un borrador hasta que lo logró: la imagen había desaparecido. Luego pidió a su amigo Jasper Johns que diseñara un tipo de letra para el título —*Dibujo de De Kooning borrado (Erased De Kooning Drawing, 1953)*— y dio la obra por terminada. Lo que le interesaba, dijo, no era el acto dadaísta de destrucción, sino encontrar la forma de que el dibujo pudiera formar parte de su serie de obras blancas.

No hay que obviar el coraje de Rauschenberg para pensar y actuar de manera diferente en una época en la que críticos y coleccionistas estaban subyugados por el expresionismo abstracto, ni tampoco la influencia que ejerció. *Dibujo de De Kooning borrado* es una obra pionera de las performances e inspiraría a una generación entera de artistas durante la década de 1960. Las Pinturas blancas fueron la antesala del minimalismo y proporcionaron al compositor John Cage, gran amigo de Rauschenberg, el estímulo para componer su célebre pieza de «no música» *4min 33seg*: cuatro minutos y treinta y tres segundos de la experiencia sonora favorita de Cage: el silencio. Sin duda, Richard Hamilton tenía estas Pinturas blancas en la cabeza cuando los Beatles le pidieron que diseñara la portada de su *White album* (1968): una funda blanca sobre la que, de una manera apenas visible, estaba estampado el nombre del grupo. La influencia de Monograma o de otros combines sigue siendo visible. La cabra de taxidermia ha desembocado en los tiburones en formol y en las camas deshechas y, antes de esto, en el *Fluxus* de mediados de la década de 1960, del que hablaremos en el siguiente capítulo.

Rauschenberg y Jones, amigos y amantes, tuvieron éxito en la tarea que se habían marcado en su estudio de Nueva York durante la década de 1950. Se habían conjurado para liberarse de las cadenas del expresionismo abstracto y lo habían logrado. Sus imágenes y apropiaciones de la cultura popular dejaron de ser consideradas como bromas y comenzaron a ser tomadas en serio. Importantes comisarios del MoMA acudían a Manhattan, a las galerías de Betty Parsons o Leo Castelli, para enterarse de primera mano de lo que estos dos jóvenes estadounidenses estaban haciendo en sus últimas obras. Allí examinaban detalladamente e identificaban piezas para comprarlas y añadirlas a sus impresionantes colecciones de arte moderno. Otros, sin embargo, acudían y curioseaban: la intelligentsia de Manhattan, los coleccionistas y otros artistas. Entre estos últimos había un hombre fantástico, de poco más de treinta años, que ya se había hecho un nombre como dibujante de moda, pero que en esos momentos andaba desesperado por entrar con

voz propia en el mundo artístico.

Andy Warhol (1928-1987) miraba las obras de Rauschenberg y Johns y se desesperaba: ¿cómo podía él, un simple artista comercial que trabajaba en publicidad, lograr el impacto de estos dos valientes artistas? Él se había labrado una carrera como dibujante de zapatos y ganaba bastante dinero como diseñador de escaparates, pero no era lo que le satisfacía. Había estado experimentando con motivos pop durante los últimos años: había hecho un dibujo muy básico de *James Dean* (1955) con su coche volcado al fondo; también un dibujo del escritor *Truman Capote* (1954) y una obra de inspiración surrealista en la que se veía a un jugador de ajedrez, en alusión a Marcel Duchamp, figura fundamental para el joven artista. Sin embargo, a finales de la década de 1950 Warhol aún no había descubierto un tema o estilo personal sobre el que construir su propia carrera. Solo tenía sus dibujos, así como sus pobres pastiches de la obra de otros artistas: seguía contemplando el mundo del arte desde fuera.

En 1960 continuó la senda abierta por Paolozzi, Hamilton y Rauschenberg, e hizo una obra de arte con una botella de Coca-Cola como tema central, aunque su enfoque fue distinto. Si los demás habían utilizado la botella como parte de su obra, Warhol la convirtió en el tema central de la suya, al igual que había hecho Jasper Johns.

En *Coca-Cola* (1960) Warhol simplificó la botella hasta convertirla en un diseño gráfico y detrás de ella pintó un círculo con el célebre logo de la marca. El efecto era descarnado y distante, y la pintura lo intensificaba más aún (con un *collage* no habría logrado el mismo efecto), pero no bastaba; aún resultaba demasiado subjetiva. Warhol no pudo resistirse a añadir algunos brochazos a la obra, marcas que parecían remitir al drama emocional del expresionismo abstracto, pero que restaban fuerza a esa imagen fría y ajena al mundo. El problema era que había demasiado de Andy Warhol en el cuadro y eso impedía que fuera reconocible como una pintura de Andy Warhol: estaba, sin embargo, a punto de encontrar su marca distintiva. Se acercó aún más con unos pequeños cuadros de anuncios en blanco y negro que había copiado de las páginas de un periódico. *Calentador* (Water Heater, 1961) es una imitación escrupulosa del anuncio de un calentador, pero Warhol, una vez más, estetiza la imagen con unos goterones de pintura que caen desde las letras del anuncio.

En cierta ocasión alguien le preguntó si le permitiría darle un consejo acerca de cómo debía pintar: se quedó de piedra cuando le sugirió que se decidiera por el objeto más reconocible de la cultura pop que se le ocurriera, como un billete de un dólar o un chicle. Era una buena idea. Mientras que Johns solía escoger objetos familiares que pasaban desapercibidos, Warhol escogía imágenes tan populares que generaban atracción por sí solas: tenía que ser tan atrevido y descarado como los anuncios y productos que le rodeaban en Manhattan. Consideró que había dos modos de interpretar los iconos y los artefactos de la sociedad de consumo. Una imagen idealizada de gente perfecta junto a productos sin tacha podía ser considerada como un cliché o también como un modo de clasicismo; cabía entenderlos como una imagen grosera de una mujer explotada con los labios pintados o como la celebración



de un ideal de belleza, al igual que los griegos hicieron con sus obras de arte. Eso generaba una tensión psicológica llena de posibilidades. Warhol fue a comer a casa de su madre dándole vueltas a un tema suficientemente «humilde». Cuando llegó, ingirió lo mismo que llevaba comiendo veinte años: una rebanada de pan y una lata de sopa Campbell.

Seguía sin haber ninguna galería en Nueva York que quisiera exponer sus obras, pero la oportunidad la encontró en Los Ángeles. En julio de 1962, en la *Irving Blum's Ferus Gallery* se colgaron treinta y dos obras de Andy Warhol: Sopas Campbell (*Campbell's Soup Cans*, 1962). Eran treinta y dos lienzos que correspondían a los treinta y dos sabores distintos del muestrario de Campbell. Irving Blum, con mucha astucia, las expuso a lo largo de una línea horizontal sobre un estante blanco, como si realmente estuvieran en una tienda de alimentación. La intención era vender cada lienzo por cien dólares, pero, al cerrarse la exposición solo había cinco interesados, uno de los cuales era el actor de cine Dennis Hopper. Blum, con el paso de los días, se había ido entusiasmando cada vez más con las *latas Campbell* de Warhol: le gustaba verlas todas juntas y comenzó a pensar que funcionaban mejor como una sola pieza de conjunto que como unidades: la suma, pensó él, era superior a las partes.

Le comentó a Warhol que debería repensar la obra como una unidad compuesta por treinta y dos lienzos diferentes. Al artista le convenció la idea, lo que convierte a Blum en uno de los cocreadores de una de las obras de arte más importantes de todo el siglo xx, así como en miembro del club de asesores de Andy Warhol, grupo variopinto que crecía a toda velocidad y al que estaba orgulloso de pertenecer. Uno de los mayores dones de Warhol era su disposición a escuchar a otras personas y a dejarse aconsejar cuando le parecía apropiado lo que le indicaban. A menudo pedía que le dieran ideas: hacía amablemente caso omiso de las sugerencias que consideraba desacertadas, pero enseguida se ponía manos a la obra con cualquiera de las que le parecían interesantes.

El consejo de Irving Blum es un ejemplo que viene al caso. Cuando Warhol accedió, el marchante compró de nuevo los cinco lienzos de *Sopas Campbell*: todos ellos estaban aún en la galería al acabar la exposición, esperando a ser repartidos. Se dice que el galerista tuvo que enfrentarse a ciertas dificultades (por lo visto Dennis Hopper fue el más intransigente) a la hora de convencer a sus clientes de que aceptaran de nuevo el dinero para que él pudiera quedarse con las obras. El mal trago mereció la pena; como obra única, las Sopas Campbell no solo definen a Warhol como artista, sino que definen el pop art y la obsesión del movimiento por la producción en masa y la cultura consumista.

Warhol había logrado que en sus pinturas desapareciera todo rasgo de manualidad: no hay tics estilísticos ni virtuosismos en ninguna de las treinta y dos pinturas. El poder que ejercía la obra se encontraba en realidad en la desapasionada frialdad que transmitía la aparente ausencia de la mano del artista. Su naturaleza repetitiva era una parodia de los métodos de publicidad contemporáneos, de su modo

de penetrar en la conciencia del público para adoctrinarlo y persuadirlo a través del bombardeo continuo de la misma imagen. Warhol, por otra parte, lanza un reto a la convención tradicional que afirma que una obra de arte ha de ser original: en todas las *Sopas Campbell* hay una uniformidad de conjunto. Su identidad atenta contra las tradiciones del mercado del arte en el que se valora (económica y artísticamente) la rareza y la singularidad. La decisión de Warhol de no crear un estilo propio, sino imitar el de las *latas de sopa Campbell* posee, además, una vertiente social y política. Es un reproche duchampiano al mundo del arte por elevar a los artistas al papel de genios omniscientes; por otra parte, representa una declaración acerca del estatus ínfimo de los trabajadores individuales en el mundo homogeneizado de la producción en masa (una inquietud que habían formulado John Ruskin y William Morris en el siglo XIX).

Con su método de producción, Warhol pone el dedo en la llaga. Aunque las treinta y dos obras parezcan idénticas, lo cierto es que son todas distintas. Cuando uno se acerca, se da cuenta de que, de una a otra, varía la pincelada. Si uno se acerca aún más, se percata de que el diseño de la etiqueta tampoco es idéntico en todas ellas. Tras la aparente falta de alma que produce la repetición del motivo está la mano del artista, un individuo cuya tarea fue hacer la obra. Exactamente igual que los desconocidos y grises individuos que están detrás de creación de una lata de sopa Campbell.

En 2010, el artista chino Ai Weiwei hizo algo parecido en la Tate Modern, cuando llenó la Sala de Turbinas con cien millones de semillas de girasol fabricadas en porcelana. Todas juntas formaban un paisaje grisáceo y mate, pero si uno cogía unas pocas, cada una de ellas estaba pintada a mano y era totalmente diferente a cualquier otra. El artista aludía así a la multitudinaria población china y ponía el acento en que sus compatriotas no eran una masa única a la que pudiera pisotearse sin piedad, sino una colectividad de individuos que tenía sus propias esperanzas y necesidades.

A Warhol le intrigaban el funcionamiento de los negocios a gran escala, los medios de comunicación de masas y nuestras reacciones ante sus mensajes. Estaba fascinado por la paradoja de que una imagen de un bote de sopa, de un billete de dólar o de una botella de Coca-Cola pudiera convertirse en algo tan familiar y deseable; una clave visual que incita al consumo cuando entramos en una tienda llena de gente. También le interesaba cómo la imagen de algo tan terrible como un accidente aéreo o una silla eléctrica pierde buena parte de su fuerza cuando la vemos una y otra vez en un periódico o en la televisión. Ningún otro artista ha entendido ni ha sido capaz de captar la naturaleza contradictoria de la sociedad de consumo como Andy Warhol.

Poca gente ha logrado combinar la ambivalente fascinación de la fama y lo morboso con tanta pasión. Esa fue la combinación que logró amalgamar en su Díptico de Marilyn (*Marilyn Diptych*) (ver Ilustración<sup>[25]</sup>). Warhol realizó esta obra en 1962, el año en que su carrera despegó y en el que la de la actriz se vio truncada

por su muerte. Es uno de los primeros ejemplos de la técnica serigráfica de Warhol, técnica procedente de la impresión comercial y que él introdujo en el ámbito de las bellas artes. Fue el último paso triunfal en el camino de Warhol hacia la consecución de un estilo artístico propio. Ya había dejado sentado que su obra estaba basada en la imitación del lenguaje visual de la sociedad de consumo estadounidense, de modo que la adopción de este procedimiento tenía todo el sentido del mundo. Su intención era eliminar la manualidad en el proceso de creación de una obra de arte, encontrar un efecto de «*cadena de montaje*» que le ayudara a acortar la distancia existente entre sus imágenes, la producción de estas y lo que imitaban. La serigrafía logró aunarlo todo y mucho más, ya que permitió a Warhol utilizar los colores chillones de los anuncios publicitarios. No lo hacía, como los fauvistas, para expresar sus sensaciones respecto a un objeto, sino para imitar la paleta de la cultura pop.

El *Marilyn Diptych* comenzó con una fotografía publicitaria de la actriz tomada durante el rodaje de la película *Niágara* (1953). Warhol consiguió la imagen y la sometió al proceso de serigrafiado transfiriendo la foto a la seda; después, pasó «*un rodillo con tinta, de modo que la tinta penetre en la seda, pero no en la cola: de este modo se obtiene la misma imagen, pero nunca es igual*». El proceso le resultó divertido y afirmó que era «*muy sencillo y azaroso. Estaba emocionado*». Fue un acto de espontaneidad y azar que remitía a las ideas de Duchamp, el dadaísmo y el surrealismo, a las que había que añadir su inclinación por la repetición y la fama.

La obra está compuesta por dos partes; cada una de ellas es una serigrafía de la imagen original que Warhol ha repetido veinticinco veces, como si fuera un pliego de sellos. La parte de la izquierda tiene un fondo naranja sobre el que una Marilyn sonriente con cabello amarillo y cara fucsia deja ver sus dientes detrás de sus entreabiertos labios rojos. Es la quintaesencia de la ilusión de la fama, tal y como la fabrican los magnates del cine y los editores de las revistas de papel couché. Es un mundo aparte, donde coexisten la belleza perfecta y la felicidad desenfadada. En un contraste rotundo, la parte derecha de la obra está impresa en blanco y negro.

Las veinticinco Marilyns de esta parte, pese a que reproducen la misma imagen, están tan sombríamente embrujadas como alegres y brillantes se muestran las de la parte izquierda. Estas Marilyns están emborronadas y difusas, deslucidas y apenas visibles. Esta parte alude a su muerte, acaecida pocas semanas antes, y también versa sobre el precio de la fama: un juego peligroso en el que se termina por perder la identidad, la propia imagen de uno y, en el caso de Monroe, el gusto por la vida. Hay algo de *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde en el *Marilyn Diptych*. Una parte de la obra no envejece (ella aparece joven, espectacular, sensual y llena de vida); la otra es una imagen de su deterioro: de una belleza de la pantalla (de seda) a una mujer fantasmal que ha perdido todo su encanto.

Es una de las obras más representativas de Warhol y una vez más, una de las que no surgieron exclusivamente de su brillante talento. Un coleccionista de arte llamado Burton Tremaine había acudido al estudio de Warhol en Nueva York junto a su

esposa para ver en qué andaba metido el artista. Warhol les mostró su obra: dos serigrafías de Marilyn por separado, una en color y otra en blanco y negro. La señora Tremaine le sugirió que las colocara juntas, a modo de díptico, a lo que Warhol respondió: «¡Pues claro!». Fue tal el entusiasmo con el que respondió que los Tremaine se sintieron en la obligación de adquirir ambas obras, cosa que, en efecto, hicieron.

La palabra «díptico» fue un ramalazo de lucidez: está asociada a las obras de los altares de las iglesias y, por tanto, rinde culto a la diosa cinematográfica en tanto figura tan digna de ser adorada como Dios. Por otra parte, la obra es una muestra de oportunismo por parte de Warhol. Estaba comerciando con la fama de una estrella del cine recién fallecida y con los sentimientos de compasión que su trágica muerte por sobredosis provocaba en el público. El artista había convertido a Marilyn en un objeto comercial, que era precisamente lo que deseaba lograr. Aquello encajaba a la perfección con su intención de representar las maquinaciones del mercado hasta el último detalle. Había convertido a la actriz en un producto, pero también lo hacían los proveedores y los consumidores de la cultura pop. Warhol estaba fascinado por el dinero y por la actitud de su país hacia él. En cierta ocasión, de infausta memoria, afirmó: «*Un buen negocio es la mejor forma de arte*». Evidentemente, se trata de un comentario hecho con intención de provocar, pero por otra parte, da perfecta cuenta del significado de su obra.

Andy Warhol fue un gran artista que eligió como tema la sociedad de consumo y la explotó en su obra utilizando los métodos de la propia sociedad de consumo. Llegó al extremo de convertirse él mismo en una marca. Se convirtió en la personificación de todo aquello que quería contar sobre ese mundo avaricioso y obsesionado por la fama en el que vivía. Debía de producirle una profunda satisfacción cuando la gente decía «*comprar un Warhol*», es decir, no esta obra u otra de Warhol, sino «*un Warhol*», lo que implicaba que el objeto en sí que habían adquirido, la obra de arte, era irrelevante en términos intelectuales o estéticos. Lo único que realmente importaba era que se trataba de un producto comercial, de una marca de fábrica, que tenía un caché social y mucho sentido como inversión: era una buena compra. El hecho de que Warhol no hubiera hecho la obra él mismo no importaba mientras la hubiera autenticado en su estudio, al que llamaba *The Factory*: sin rodeos y con alegría, una referencia directa a sus métodos comerciales de producción.

Antes de comenzar a hacer imágenes que se volvían omnipresentes a través de, y por medio de, las técnicas que utilizaba, Warhol había experimentado pintando personajes de cómic. Obras como *Superman* (1961) eran copias en gran formato de escenas de tebeos que él pintaba imitando el estilo gráfico. Había pocas diferencias entre la forma en que realizó sus pinturas basadas en cómics y la que poco después le llevaría a la fama y el éxito. De hecho, seguramente habría tenido éxito antes si hubiera perseverado en este estilo de no haber sido porque otro artista estaba haciendo lo mismo en la misma ciudad y en el mismo momento... pero mucho mejor.

Roy Lichtenstein (1923-1997) llevaba bastante tiempo en el mundo del arte. Había estudiado Bellas Artes, las había enseñado y era un artista con una producción variada y de calidad. No obstante, al igual que Warhol, no había encontrado aún un estilo con el que se sintiera cómodo y por el que fuera inmediatamente reconocible. Hasta que llegó a los *cómics* en 1961. Su método consistía en encontrar una escena de tebeo dramática, recortarla y hacer un dibujo exacto de esta. La ampliaba proyectándola sobre un lienzo, la dibujaba de nuevo en una escala mayor, hacía algunos ajustes compositivos y luego la coloreaba. El resultado era un cuadro de gran formato idéntico a la pequeña viñeta original que le había servido de modelo.

Los *cómics* eran un territorio muy próximo para que los artistas del pop art llevaran a cabo sus investigaciones, lo que explica que él y Warhol, igual que otro pintor llamado James Rosenquist, llegaran a la misma idea casi simultáneamente. Sin embargo, la diferencia entre ellos era el método pictórico empleado por Lichtenstein. Este imitaba el estilo gráfico, las letras y los bocadillos de texto de los cómics y también su proceso de impresión.

En la década de 1960, los *cómics* se imprimían mediante una técnica llamada puntos *Ben-Day*. Se basaba en los mismos principios que el puntillismo de Seurat: puntos de color aplicados sobre una superficie blanca que nunca se superponían y que dejaban una mínima superficie entre ellos. El ojo humano percibe un «*resplandor*» de color alrededor de cada punto y opera mezclando los puntos de diferentes colores que los rodean, lo que suponía un ahorro para los impresores y para los compradores de tebeos. Si la impresión no cubría toda la superficie de papel, sino que solo se entintaban puntos de color, el coste era mucho menor.

Lichtenstein copió este método y, al hacerlo, surgió un estilo que hizo que sus obras fueran reconocibles al instante. En el otoño de 1961 se presentó ante el influyente galerista neoyorquino Leo Castelli con unas cuantas obras. Al astuto Castelli le gustó lo que vio. Sabía que Warhol andaba buscando algo parecido y le comentó al artista que había visto las pinturas de puntos de Lichtenstein. Warhol, sin pensárselo dos veces, acudió al estudio de Lichtenstein para ver los cuadros, los estudió durante un rato y decidió abandonar para siempre esa línea de investigación.

Para alcanzar el éxito, suele bastar con tener una sola buena idea: Facebook, Google o James Bond. Lichtenstein la tenía. Destruyó (u olvidó por completo) todo su trabajo previo y se concentró en producir sus características obras basadas en la imitación del sistema *Ben-Day* de los cómics. A pocas semanas de su encuentro con Leo Castelli, entregó al marchante la primera remesa de cuadros inspirados en cómics.

Lichtenstein llegó a la fama tan rápido como los propios héroes populares que pintaba. Castelli vendió la primera obra nada más enseñarla. Al año siguiente, antes de que se inaugurase la primera individual de Lichtenstein en la galería, ya había vendido todas las obras expuestas.

Y la gente, ¿compraba estas obras por su profundidad conceptual? ¿Acaso los

ricos coleccionistas de Manhattan reflexionaban sobre cómo el artista estaba representando su mundo a través de la exageración del ideal moderno de perfección? ¿Habrían adquirido estas mismas obras si se hubieran dado cuenta de que en realidad eran una crítica de la frivolidad y del hastío de su modo de vida, de que Lichtenstein representaba el drama y los héroes, pero no las consecuencias? ¿Estaban impresionados por la ironía que encerraba que hubieran pagado una enorme suma de dinero por un objeto inservible y producido en serie? ¿Acaso acudían en masa a comprar las obras de Lichtenstein porque eran divertidas y lucían muy bien en sus salones?

Los cuadros de Lichtenstein están en los antípodas del expresionismo abstracto (ver Ilustración<sup>[26]</sup>). Si las obras de Pollock o Rothko versaban sobre la existencia y los sentimientos, las de Lichtenstein y Warhol se centraban en el aspecto material, y de paso eliminaban toda huella de sí mismos. Lichtenstein incluso pintó un cuadro titulado Brochazo (*Brushstroke*, 1965) en el que parodiaba el expresionismo abstracto y convertía el símbolo de la expresión personal (un gran brochazo gestual) en un objeto impersonal y producido en serie. El tema era el modo de vida norteamericano, como también lo había sido para Paolozzi o Hamilton, y lo sería para la siguiente generación de artistas pop británicos.

La obra *pop* más famosa de Peter Blake (nacido en 1932) no es ni un cuadro ni una escultura ni un *readymade* ni un collage. En 1967 el grupo pop más importante del planeta pidió al artista inglés que diseñara la portada de su siguiente disco. Blake aceptó, a los Beatles les entusiasmó el resultado y la portada de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* se convirtió, al instante, en un icono de la época. En ella aparecían estrellas de cine, escritores, filósofos y poetas, deportistas y exploradores y, en medio de todos ellos, los Beatles. Los colores brillantes, la ironía y la apropiación de imágenes de famosos del mundo entero son los rasgos característicos del estilo de Peter Blake, y también del pop en general, que criticaba el arte y el negocio a través de la fusión de lo artístico y lo comercial.

En esa idea de borrar los contornos entre arte y negocio cabe destacar el ingenio del artista nacido en Suecia pero residente en Estados Unidos Claes Oldenburg (nacido en 1929). Creció y estudió en Chicago (tras pasar una breve temporada en Yale) y se mudó a Nueva York a comienzos de la década de 1950, donde se convirtió en un referente de la vanguardia artística de la época. En 1961, durante un mes alquiló unos locales en el Lower East Side en los que instaló La Tienda (*The Store*) (1961). En la trastienda hacía los «productos» que vendía en el comercio al por mayor que «abrió» en la parte delantera del edificio. Oldenburg almacenaba allí sombreros, vestidos, lencería, camisas y todo tipo de cosas (incluso tartas), todas a la venta, exactamente igual que en el resto de tiendas del barrio.

Existía una diferencia importante: ninguna tienda podía competir con el *Unique Selling Point* (el gancho comercial) de los productos de Oldenburg. Consistía en prendas que no se podían vestir, en objetos que no se podían utilizar y en alimentos

que no se podían consumir. No estaban hechos de delicado algodón ni cocinados con los mejores ingredientes: estaban hechos de alambre, escayola, gasa y pegotes de pintura. Sus mercancías colgaban del techo, estaban apiladas en la pared o en medio de *The Store*, que parecía la cueva de Satán, un lugar repleto de cosas inservibles y ofensivas que se malvendían como objetos de deseo. Ahí radicaba precisamente la crítica del artista a las cosas que abarrotaban las tiendas «normales». Ponía precio a sus objetos (o quizá habría que decir «esculturas») según el lenguaje del consumismo: un «vestido» podía valer 349,99 dólares, una «tarta» 199,99.

Se trataba de una forma de pop art que llevaba hasta sus últimas consecuencias la filosofía del movimiento. Había mezclado el comercio real con objetos reales en una calle comercial real con arte real. Dio resultado. La tienda de Oldenburg se convirtió en un lugar de moda para comisarios, coleccionistas y artistas, que se arremolinaban allí para husmear, y ¿cómo no?, comprar. Al fin y al cabo, allí se encontraban obras de arte genuinas hechas por un artista muy respetado y a precio de saldo. La gente del mundo del arte, como cualquier otra, no se resiste a un chollo.

Un año después, en 1962 —el mismo año en que Warhol y Lichtenstein se convirtieron en los dos puntales del mercado del pop art—, Oldenburg hizo una escultura llamada Dos hamburguesas con queso, con todo (hamburguesas duales) (*Two Cheeseburguers, with Everything* [Dual Hamburguers]). Es otra de las obras fundamentales del *pop art*: divertida y banal, eleva la comida basura al nivel de arte y es un epítome del consumismo: nótese que las hamburguesas van «con todo». Está repleta de juegos irónicos: todo el tiempo que se ha empleado en hacer algo que se consume en segundos, una escultura que parece apetitosa pero está hecha de yeso y esmalte. Ataca y celebra el materialismo, dejando al desnudo la locura que subyace al consumismo, pero también magnifica su atractivo. Como alimento es una ilusión: promete satisfacción, pero, al final, es imposible obtenerla. Como obra de arte, sin embargo, sí que cumple su promesa de diversión y alimento.

*The Store* era un espacio teatral en el que el público interactuaba con el medio hasta convertirse en el actor principal, en la estrella del espectáculo: lo que los comisarios llaman *environment* o «instalación». La idea de crear un drama humano a tiempo real como parte integrante de la obra de arte se remonta a los comienzos artísticos de Oldenburg, allá por la década de 1950, cuando formaba parte de un grupo experimental que presentaba «*happenings*». Los *happenings* eran *performances* realizadas por artistas en las que la acción era a la vez el acontecimiento y la obra de arte. Tienen su origen en las diatribas futuristas de Marinetti, en el violento sinsentido de la poesía *Dadá* y en la determinación de los surrealistas de acceder al inconsciente mediante la falta de pudor y del gusto por lo extraño.

Los *happenings* en los que participaba Oldenburg eran eventos alternativos, a menudo etiquetados como «instalaciones», que compartían con el pop art su sensibilidad por lo efímero. Eran radicales por su propia naturaleza (o ridículos,

dependiendo del punto de vista que adoptara uno ante esa gente que se comportaba de manera tan extraña) y representaban un paso adelante, sobrio y serio, en el cuestionamiento de qué es arte y qué no lo es. Robert Rauschenberg participó con Oldenburg en el nacimiento de este movimiento, pero el que llevaba la batuta era Allan Kaprow (1927-2006). Fue el relativamente desconocido pero lúcido Kaprow el que, cuando Lichtenstein dudaba entre continuar o no con su estilo de puntos *Ben-Day*, le dijo al artista que *«para ser arte, el arte no tiene que parecer arte»*.

Fue un buen consejo y Kaprow se lo aplicó a sí mismo: el resultado fue la creación de un nuevo movimiento artístico.



## Arte conceptual / *Fluxus* / Arte povera / *Performance*

### Juegos de la mente, desde 1952 en adelante

El arte conceptual es el ámbito del arte moderno en el que solemos mostrarnos más escépticos. Ya saben ustedes: un numeroso grupo de personas se junta para gritar con toda la fuerza que puedan (caso de la obra *1000*, de Paola Pivi, realizada en la Tate Modern en 2009) o se nos invita a caminar suavemente por una habitación llena de polvo de talco e iluminada por una sola vela (caso de la instalación del artista brasileño Cildo Meireles titulada *Volatile*). Esa clase de obras son entretenidas e incluso dan que pensar, pero ¿realmente son arte?

Sí, lo son, tanto por su intención como por su cometido, y porque exigen que se las juzgue como arte. La diferencia es que operan en un ámbito artístico en el que lo principal y primordial es la idea, no la creación de un objeto tangible; de ahí que sean arte conceptual, aunque eso tampoco otorga a los artistas el derecho de presentarnos la primera porquería que se les ocurra. Como apuntó el artista estadounidense Sol LeWitt en un artículo que escribió para la revista *Artforum* en 1967: «*El arte conceptual es bueno solo si la idea es buena*».

El padre del arte conceptual es Marcel Duchamp, cuyos *readymades*, sobre todo su urinario de 1917, provocaron la ruptura decisiva y obligaron a una redefinición de lo que debía considerarse arte. Antes de la intervención decisiva de Duchamp, el arte había sido algo creado por el hombre, con cualidades ante todo estéticas, que poseía un mérito técnico e intelectual, ya estuviera montado en un marco y expuesto en una pared o presentado sobre una peana que lo aislara y realzara. Duchamp consideraba que los artistas no debían limitarse a un espectro tan rígido de medios técnicos a través de los cuales expresar sus ideas y emociones. Creía que los conceptos tenían que pasar a un primer plano, y que solo entonces se podría determinar cuál era el mejor modo de expresarlos. Lo demostró con su urinario y cambió el modo de ver el arte, que dejó de basarse únicamente en la pintura y la escultura para pasar a ser aquello que el artista decidía que fuera. Ya no tenía necesariamente que ver con la belleza, sino con las ideas; unas ideas que podían, desde entonces, adquirir su presencia material a través del medio que el artista eligiera, ya se tratara de mil seres humanos gritando o de una habitación llena de polvos de talco. También, como opción, cabe que el medio sea el propio cuerpo del artista, en una ramificación del arte conceptual conocida como *performance*.

En la primavera de 2010, el MoMA de Nueva York inauguró la exposición retrospectiva de Marina Abramovic (nacida en 1946), que abarcaba cuatro décadas de

actividad artística. Cabría pensar que se trataba de una exposición interesante, aunque minoritaria; la clase de exposición para especialistas del mundo del arte que instituciones como el MoMA presentan como contrapunto de otra programación más adaptada al gusto del público: esa que contiene muestras como «*Grandes éxitos de Picasso*» u «*Obras maestras de Monet*». El MoMA no había presentado nada igual antes, lo cual, dada la naturaleza de la performance artística, tampoco resulta demasiado extraño.

La performance es la clase de arte que tiende a quedar mejor en espacios más reducidos e íntimos, o que suele ser el fruto de un encargo para hacer una «*intervención*» descabellada ante el público; no un acontecimiento principal dentro de la programación de uno de los más importantes museos del mundo. La performance es la guerrilla de las bellas artes: acostumbra a aparecer en un momento imprevisto, se hace notar intensamente y luego desaparece en los anales de los cuchicheos y la leyenda.

Hace muy poco tiempo que los museos han incluido esta práctica en sus programaciones. Con todo, retrospectivas individuales, como la de Marina Abramovic en el MoMA, no suelen ser algo muy habitual. En parte, cabe señalar, porque plantean ciertos problemas. Por ejemplo, ¿puede una forma artística que consiste en la presencia continua de un artista rellenar metro tras metro de blanca pared de galería? Por mucho talento que tenga Marina Abramovic, solo puede estar en un sitio a la vez. ¿Y cómo se monta una retrospectiva de obras efímeras que en su origen estaban pensadas para ser performances únicas realizadas en un momento determinado y en un sitio concreto? Lo importante de esta clase de eventos es que uno haya estado presente: forma parte de su atractivo.



«Y no olvides dar de comer a los artistas residentes».

Por otra parte, si los artistas y sus promotores dejaran que fuera la lógica la que

dictara sus acciones, el arte moderno tal y como lo conocemos no existiría. El MoMA se mantuvo fiel al espíritu de sus fundadores, desafió las convenciones y puso en marcha la exposición de Marina Abramovic. La artista logró solventar el problema de la ubicuidad contratando a un grupo de suplentes para representar antiguas obras suyas, que fueron debidamente montadas por todo el museo. Mientras tanto, ella se concentraba en una nueva creación titulada —muy apropiadamente— *La artista está presente* (*The artist is present*, 2010). En la obra, Marina Abramovic permanecía sentada en una silla de madera ante una mesa pequeña en mitad del enorme vestíbulo del MoMA. Frente a ella, al otro lado de la mesa, cara a cara, había otra silla de madera vacía.

Abramovic se comprometió a permanecer sentada en la silla durante las siete horas y media de apertura del museo, sin moverse ni levantarse a descansar, ni siquiera para ir al baño. Más aún, asumió tamaña tarea (un auténtico suplicio) durante las once semanas en que la exposición estuvo abierta. Los visitantes, si así lo deseaban, se podían sentar en la silla vacía que estaba enfrente de Marina Abramovic por orden de llegada, ver cómo la artista pasaba el día y así considerarse parte integrante de la obra. Los que se sentaban podían quedarse allí todo el tiempo que quisieran con la única condición de guardar silencio y estarse quietos. ¿Cuántos terminaban por aburrirse? Nadie lo sabe, pero al parecer no fueron muchos.

El arte no deja de sorprendernos. La artista *está presente* se convirtió en la exposición más visitada de todo Nueva York. Todo el mundo hablaba de ella. La cola de visitantes daba la vuelta a la manzana; todo el mundo se quería sentar un rato en silencio junto a la artista. Algunos aguantaban un minuto o dos, pero otros se quedaron ahí las siete horas y media, con el consiguiente enfado de los que habían estado esperando pacientemente su turno en la cola. Abramovic estaba en el museo desde la apertura hasta el cierre ataviada con un vestido largo y callada e inescrutable como una estatua de museo. Quienes se sentaron frente a ella contaban que habían atravesado experiencias espirituales muy profundas: rompían a llorar o descubrían una parte desconocida de sí mismos.

Finalmente, la retrospectiva de Marina Abramovic resultó no ser una exposición minoritaria, sino una de las más exitosas de toda la historia de este templo del arte moderno sito en Manhattan. Figuraba en la lista de los grandes hits del museo, junto a las retrospectivas de Van Gogh, Picasso o Warhol: algo que no se debe pasar por alto, ya que la artista no era demasiado famosa y la performance pertenece, tradicionalmente, al ámbito de los entendidos en arte contemporáneo. De hecho, diez años atrás, la mayoría de directores de museos de arte moderno no conocían a Marina Abramovic. Hace muy pocos años que su planeta entró en la órbita del arte contemporáneo internacional.

¿Por qué? Es la pregunta que hay que hacerse. ¿Por qué Marina Abramovic se ha convertido en un referente artístico (y, en general, la performance) ante los ojos del público? ¿Por qué tanta gente —entre ella el *top ten* del famoseo— acudió al MoMA

para ver la exposición?

Que se pusiera de moda es un factor importante. En la actualidad, la performance es una forma artística en boga entre las figuras del entertainment: Björk, Lady Gaga, Antony Hegarty, Willem Dafoe o Cate Blanchet han participado en performances o citan esta práctica entre sus influencias. Fuera del ámbito más cool, están las pantomimas del actor cómico Sacha Baron Cohen. Bajo el aspecto de cualquiera de sus *alter egos* (Borat, Ali G. o Bruno), Baron Cohen provoca a la gente corriente a fin de suscitar en ellos una reacción auténtica y verdadera. Es una práctica teatral que se remonta a las acciones de los performers de la década de los sesenta. Hoy en día, incluso los pases de modelos, con esos desfiles de peinados y prendas imposibles, son en cierto modo deudores de la obra que produjeron años atrás Abramovic y sus huestes.

Al mismo tiempo que quienes trabajaban en el entorno de la cultura popular se iban introduciendo en el ámbito de la performance, los museos de arte moderno más importantes del mundo comenzaron a interesarse por ella. En los primeros años del siglo XXI, instituciones como la Tate de Londres empezaron a abrir paso a jóvenes comisarios para que investigaran y desarrollaran proyectos de performance en sus programaciones. Una de las razones que contribuyó a ello fue el reconocimiento de la falta de atención a la que había estado sometido este campo de la práctica artística; otra es el auge de los festivales artísticos y de eventos culturales de masas, que comenzaron a surgir por todas partes. Los eventos artísticos en vivo, ya fueran festivales de música pop o ferias del libro, se habían convertido en un negocio muy rentable, con clientes de todas las edades que hacían cola para disfrutar de un poco de «*artertainment*» (artentrenimiento).

Aquello era territorio propicio para los grandes museos, que a lo largo de una o dos décadas habían pasado de ser antiguas instituciones académicas, frías y polvorientas, a atracciones oxigenadas y luminosas aptas para visitar en familia. La performance les dio la oportunidad de multiplicar el número de visitantes a través de una ración fresca de entretenimiento en vivo. Estos consumidores, que buscaban algo distinto y un tanto más extravagante para llenar sus ratos de ocio, encontraron lo que buscaban en los museos de arte moderno de sus ciudades. Todo formaba parte del mercado «*de la experiencia*», sector de la industria del entretenimiento que crecía a pasos agigantados y que ofrecía teatro interactivo, *flash-mobs* y festivales de fin de semana en los que echarse a dormir sobre un barrizal formaba parte de la «*experiencia*». Muy pronto, los museos se llenaron de visitantes que trepaban sobre diferentes obstáculos y entraban en un proceso de inmersión artística que proporcionaba diversión al público y una importante plataforma de trabajo para los performers que quisieran participar en eventos colectivos.

Hasta llegar a este punto, la performance recorrió un largo camino cuyos comienzos se pueden encontrar en los curiosos happenings que tuvieron lugar en el *Black Mountain College* de Carolina del Norte a comienzos de la década de 1950.

Surgieron como eventos colaborativos y multidisciplinares entre estudiantes y alumnos, y participaron en ellos algunos nombres de suma importancia. Los líderes de la banda de los happenings fueron el artista Robert Rauschenberg, el músico y compositor John Cage y su pareja, el coreógrafo Merce Cunningham, que en aquel entonces era profesor en dicho centro de enseñanza. En 1952 invitaron al público a una velada de actividades y eventos. Cunningham bailó, Rauschenberg, que también puso música en un *Victrola* (uno de los primeros modelos de tocadiscos), exhibió sus cuadros, y John Cage dio una conferencia desde lo alto de una escalera (al más puro estilo Cage, la conferencia incluía partes de silencio absoluto).

Hoy, este evento suena a la típica reunión estudiantil, aunque con esos tres personajes de por medio no resulta muy acertado utilizar la palabra «típica». Lo estructuraron en torno a la conferencia de Cage y se sirvieron de ella como marco para el resto de actividades, que insistieron en que tenían que ser simultáneas a la charla. Para complicar las cosas aún más, ninguno de los performers tenía asignados tiempos o espacios para llevar a cabo su intervención. Se les dijo simplemente que se dejaran llevar por el azar. Se consiguió el caos buscado, el evento fue un bombazo absoluto y la performance había dado su primer paso hacia la consagración.

Tras el éxito de aquella noche, Cage, Cunningham y Rauschenberg comenzaron a trabajar juntos en otros proyectos. Cunningham bailaba al son de la música de Cage en un escenario diseñado por Rauschenberg. A Cage, en particular, le inspiró mucho el clima de la época, y el mismo año en el que tuvo lugar la performance del Black Mountain College dio uno de los conciertos más célebres de la historia de la música. La legendaria actuación tuvo lugar en 1952 en el *Maverick Hall* de Woodstock (Nueva York). Comenzó cuando un pianista llamado David Tudor subió al escenario y se sentó ante el piano. En el teatro imperaba un ambiente de expectación y emoción: el público esperaba escuchar la última obra de Cage, un compositor inconformista que comenzaba a labrarse una reputación. Sin embargo, incluso los *hipsters* de Nueva York, tan abiertos de mente, quedaron atónitos y montaron en cólera a raíz de la última composición de Cage, *4min 33seg*, en la que... no pasaba absolutamente nada. Tudor se sentó al piano como un zombi venido del espacio exterior. No movió un músculo ni tocó una sola tecla. Solo se movió una vez, para levantarse y abandonar escenario.

¿Cómo era posible, se preguntaba el público, que Cage se hubiera atrevido a hacer pagar a su público, a gente que lo apoyaba, por una obra que no consistía más que en silencio? ¿Cómo había podido ser tan irrespetuoso? La respuesta de Cage fue que *4min 33seg* no era silencio, y que el silencio no existía. Afirmó que en el primer «movimiento» había escuchado el viento que soplaba fuera, al que siguió el sonido de la lluvia sobre el tejado. La obra no trataba sobre el silencio, sino sobre la escucha. Años después vi una interpretación de la obra con la participación de Merce Cunningham, el colaborador y compañero de Cage. Por aquel entonces, Cunningham era ya una de las figuras más respetadas del ámbito de la danza contemporánea y era

célebre por la radicalidad de sus coreografías. Sin embargo, cuando llegó el momento de 4min 33seg se sentó en un sillón rojo de aspecto muy cómodo, y permaneció completamente inmóvil.

Pronto se difundieron las travesuras que había hecho Cage en 1952 y el compositor se encontró con que tenía un club de admiradores entre algunos artistas que enseguida se habían percatado de la originalidad de sus propuestas. Entre ellos se encontraba Allan Kaprow, un pintor e intelectual estadounidense que había asistido a un curso sobre composición impartido por Cage en la New School for Social Research de Nueva York. A Kaprow le impresionó el interés del músico por el budismo zen y su intención de utilizar el azar como principio organizativo de su trabajo. Asimismo, no solo admiraba la confianza que depositaba Cage en el potencial creativo de la espontaneidad, sino también su voluntad de inspirarse en la vida cotidiana. Todo ello sirvió de acicate a la imaginación de Kaprow, que por su parte intentaba emprender una aventura que definiera una nueva era para el arte.

Expresó varias de sus ideas en un artículo, «*The Legacy of Jackson Pollock*» («El legado de Jackson Pollock»), escrito en 1958, dos años después de la muerte de este. Kaprow conocía muy bien las técnicas pictóricas del expresionismo abstracto y consideraba a Jackson Pollock como el único artista de todo ese movimiento realmente bendecido con el don de la genialidad. Kaprow alababa la visión de Pollock y su «*excepcional frescura*» y afirmó que «*con su muerte también ha muerto una parte de nosotros. Formábamos parte de él [...]*». Continuaba con la idea de que «*Pollock había destruido la pintura*». Cuando Pollock la hacía salpicar, gotear o la arrojaba sobre el lienzo que tenía a sus pies, los demás hablaban de action painting, pero para Kaprow se trataba de un performer que utilizaba la pintura como medio.

El problema, según Kaprow, era que la pintura *all over* de Pollock dejaba al espectador a medias, con ganas de más drama pero a la vez cohibido por las restricciones físicas de los cuatro lados del cuadro. La solución, postulaba Kaprow, pasaba por eliminar el lienzo e «*interesarse, e incluso dejarse fascinar, por los objetos de la vida cotidiana, incluidos nuestros cuerpos, vestimentas o habitaciones [...]*». Kaprow suprimió el lienzo y la pintura con una lista de la compra de alternativas sensoriales en las que incluía el sonido, el movimiento, los olores y el tacto. A ella añadió otra lista interminable de materiales entre los que figuraban sillas, alimentos, luces eléctricas y neones, humo, agua, calcetines viejos, un perro o películas. En el futuro, afirmaba Kaprow, nadie necesitará decir «*soy pintor*» o «*poeta*» o «*bailarín*», sino simple y llanamente «*soy artista*».

En el otoño de 1959, en la Reuben Gallery de Nueva York, Allan Kaprow presentó un evento que encarnaba buena parte de sus ideas. Había construido en el interior de la galería tres espacios interconectados divididos por paneles translúcidos. La performance *18 happenings in 6 Parts*, (1959) se dividía en media docena de actos, cada uno de ellos integrado por tres happenings. Todos los que participaban en ella, incluidos el público y otros artistas, recibieron

instrucciones específicas del propio Kaprow escritas en una tarjeta que llamaba «el guion». Para añadir el azar como elemento, barajó las tarjetas antes de repartirlas, de modo que nadie sabía de antemano qué era lo que tenía que hacer. A continuación, los participantes se movieron por el espacio siguiendo las instrucciones recibidas hasta que, tal y como se les había indicado, sonó la campana que indicaba el final de la performance. Las acciones que tenían que realizar reflejaban «situaciones extraídas de la vida cotidiana» y no la histeria manipulada que sucede en el teatro, la ópera o los espectáculos de danza. Se trataba de cosas tan simples como subir una escalera, sentarse en una silla o exprimir una naranja.

Los experimentos de Kaprow eran contemporáneos de los pasos pioneros de Rauschenberg y Johns en el pop art estadounidense. De hecho, sus proyectos artísticos eran muy semejantes, sobre todo en lo que se refiere a la idea de unir de nuevo el arte y la vida. Johns y Rauschenberg lo hacían a través de un proceso que convertía las mercancías en arte; Kaprow conseguía un efecto similar haciendo que la gente corriente se convirtiera en obra de arte. Mientras que Rauschenberg seleccionaba un conjunto de objetos comunes cuya combinación revelaba una historia nueva e insospechada que surgía a partir de las interacciones entre los propios objetos, Kaprow lograba lo mismo con sus *happenings*, basados en la participación del público y en entornos que funcionaban como *collages*. Mientras que Rauschenberg paseaba por el barrio de Nueva York en el que se encontraba su estudio, cogiendo esos trastos y objetos raros con los que elaboraba sus obras, Kaprow caminaba por esas mismas calles pensando que ellas eran el arte: «*Un paseo por la calle 14 es más excitante que cualquier obra maestra*», afirmaba.

## ***Nouveau Réalisme***

La curiosidad intelectual de Kaprow le condujo a diversas fuentes de inspiración. Entre ellas se encontraba el artista francés Yves Klein (1928-1962). Klein estaba interesado en lo que él llamaba «*el vacío*»: el espacio infinito que hay entre el cielo y las profundidades del mar. Expresó sus ideas místicas y filosóficas acerca del «vacío» a través de unas pinturas monocromas de gran formato que, al cabo de un tiempo, realizó exclusivamente a base de un único color: el azul ultramar. Su afecto por una mezcla de color concreta fue tal que lo bautizó y patentó como *International Klein Blue* (IKB).

Yves Klein formaba parte del *Nouveau Réalisme*, movimiento artístico francés

que compartía inquietudes con otros géneros de arte conceptual contemporáneo, ante todo con el abandono de la pintura de caballete cuyo tiempo, según su manifiesto, «ya había pasado». La respuesta de Klein fue volcarse en la performance con una serie de obras escénicas a las que dio el título genérico de Antropometrías (*Anthropométries*) y que parten de la palabra «antropometría», la medición del cuerpo humano. En lugar de pintar lienzos con su azul patentado, invitaba a tres jóvenes modelos desnudas a convertirse en «brochas humanas» empapándolas de pintura. Una vez que estaban totalmente embadurnadas, Klein las conducía hacia un gran tablero en vertical dispuesto a unos cuantos pasos y cubierto con una gran hoja de papel. A continuación les ordenaba que presionaran sobre él con sus cuerpos desnudos y cubiertos de *IKB*. Las impresiones resultantes, manchas con formas de partes del cuerpo, están a medio camino entre las pinturas rupestres y la habitación de un excéntrico estudiante de arte.

Klein aumentaba la sensación de performance sirviendo a los espectadores cócteles de color azul y haciendo que un grupo de músicos interpretara una composición musical suya, *Monotone Symphony* (1947-1948), que consistía en un único acorde tocado durante veinte minutos. Cuando falleció a consecuencia de un ataque al corazón en 1962, con tan solo treinta y cuatro años, se truncó una carrera artística excepcionalmente creativa que contribuyó en gran medida a marcar las pautas de lo que serían el arte conceptual y la performance posterior.

A finales de la década de 1950, el artista italiano Lucio Fontana (1899-1968) compró una de las primeras pinturas *monocromas azules* de Yves Klein. Estaba también interesado en la idea del espacio y el vacío, y compartía con Klein su ambición de impugnar y poner a prueba las limitaciones y el poder del lienzo. Klein pintaba repetidamente sus cuadros con un único color; Fontana cogió una cuchilla para hacer los suyos. Lo llamaba espacialismo (*Spazialismo*) y sostenía que representaba una forma de arte más cercana a la ciencia y a la tecnología. Sus lienzos cortados (muchos) se reúnen bajo el nombre común de Concepto espacial (*Concetto Spaziale*).

Pertenecen a esa clase de ejemplos de arte conceptual que suelen enojar a la gente. En varias ocasiones he estado hombro con hombro con amigos y conocidos frente a uno de los lienzos rajados de Fontana, que señalaban indignados la obra y preguntaban: «Y dime, entonces, ¿cómo es posible que ESTO sea arte?». Bueno, quizá no lo sea, pero creo que la obra de Fontana se merece como mínimo una cierta consideración.

Tomemos como ejemplo Concepto espacial: espera (*Concetto Spaziale, Attesa*, 1960). El modo en que el corte diagonal abre la tela de color marrón claro para revelar una negrura interior no es obra de un diletante o un charlatán, sino la de un artista habilidoso y consumado. La ilusión de que hay un profundo vacío negro (una alusión a la era espacial) surge de la inserción de una gasa negra por la parte trasera del lienzo. El corte, o la herida, con sus connotaciones violentas, quirúrgicas y



sexuales, ha sido cuidadosamente ejecutado por Fontana para que no queden rebabas en la superficie y que el ojo pase sin interrupción al abismo negro que se abre tras el tajo.

En *Concepto espacial: espera*, el artista presenta varias ideas interesantes. La primera la noción de *décollage* (cuando una obra de arte se hace por eliminación, no adición, de elementos). La intervención de Fontana ha destruido una tela perfecta, y de este modo ha logrado que un objeto bidimensional se abra a las tres dimensiones, todo ello en un material que tradicionalmente debe su privilegiado estatus en la historia del arte a las cualidades de su superficie y al modo en que soporta la pintura, material que, en manos de Fontana, adquiere cualidades escultóricas. La función del lienzo ha cambiado: no solo lo miramos, sino que escrutamos su interior, reemplazando así un tipo de ilusión por otra.

## Arte Povera

Lucio Fontana consigue un gran efecto a partir de unos materiales mínimos, lo que condujo a una nueva generación de artistas italianos a formar el movimiento arte povera, que significa «arte pobre». No pobre en el sentido de malo, sino pobre por el empleo de materiales básicos como ramas, trapos y periódicos, rasgo que, como ya hemos visto, pertenecía a la propia historia del arte moderno desde Picasso hasta Pollock.

Los artistas de arte povera reaccionaban ante el colapso económico italiano tras el breve boom que se produjo después de la II Guerra Mundial. Al contrario que los futuristas, sus antepasados italianos en el arte moderno, pretendían unir la existencia contemporánea al pasado. Estaban preocupados por la adicción a la novedad propia de la sociedad de consumo y por la creciente ignorancia y desprecio por la historia. Su método no pasaba solo por eliminar las barreras que separan arte y vida, como la mayoría de movimientos contemporáneos, sino también por eliminar las que separan los diferentes géneros artísticos: una idea que ya había sido explorada por Robert Rauschenberg. En lo que ahora se conoce como *mixed media*, los italianos consideraban que un artista debía ser capaz de unir pintura, escultura, collage, performance e instalación.

Michelangelo Pistoletto (nacido en 1933) fue uno de los fundadores del movimiento. Quería sacar al arte del sacrosanto santuario del museo o la galería y llevarlo al mundo real. A mediados de la década de 1960, le dio salida a esa idea

construyendo una bola de un metro de alta, hecha de papel de periódico y titulada *Esfera de periódico* (1966), a la que dio un paseo por las calles de Turín junto a un grupo que se le fue uniendo. La acción se convirtió en una curiosa y divertida performance llamada *Escultura andante* (1967). Ese mismo año realizó una escultura titulada *La Venus de los harapos* (1967) (ver Fig. 28) en la que apiló una montaña de diversas ropas usadas alrededor de una escultura de Venus. En una entrevista reciente, describió el objetivo de su obra como «un intento de unir la belleza del pasado y el desastre del presente». Esta obra, crítica con una cultura de consumo superficial basada en el usar y tirar, adquiere un valor añadido cuando uno se entera de que la idealizada diosa de la Antigüedad clásica que lleva todo ese montón de andrajos alrededor es, en realidad, una reproducción barata basada en una estatua que Pistoletto se encontró en un almacén de jardinería.



Fig. 28. Michelangelo Pistoletto, *La Venus de los harapos*, 1967.

Su compañero en el arte povera Jannis Kounellis (nacido en 1936) llevó el programa anticapitalista del movimiento, vinculado al uso de «*materiales humildes*», a los extremos de Schwitters o de Rauschenberg. Sus obras están realizadas a partir de estructuras de cama, sacos de carbón, percheros, piedra, algodón, lana, sacos de grano e incluso animales vivos. En 1969 presentó una instalación titulada *Sin título* (12 caballos) (*Untitled [12 horses]*) en una galería romana. Estaba compuesta por doce caballos vivos, que resoplaban y relinchaban. Kounellis los ató a las paredes de la

galería e insistió en que se quedaran allí durante varios días. De este modo criticaba la comercialización del arte a través de una obra efímera que no podía venderse y que ensuciaría los prístinos muros de cualquiera de los espacios dedicados al arte moderno: lugares que, en su opinión, parecían concesionarios de automóviles y tenían la misma función.

## *Fluxus*

Muy pocos concesionarios de coches habrían mostrado interés por exponer al público el vehículo de Joseph Beuys (y seguirían sin mostrarlo hoy en día). El artista y activista político alemán (1921-1986) hizo una obra a partir de una autocaravana Volkswagen de cuyas puertas traseras salían veinticuatro trineos; cada uno de ellos contenía un kit de supervivencia con un trozo de grasa animal, una antorcha y un rollo de fieltro. Lo llamó La manada (*Das Rudel*) (1969), porque los trineos se asemejan a una manada de perros y describió la obra como «*un objeto de emergencia [...] La furgoneta Volkswagen tiene un uso limitado, sin embargo, si de lo que se trata es de asegurar la supervivencia, hay que recurrir a medios más directos y primitivos*». Hoy en día la autocaravana Volkswagen es un vehículo clásico y La manada también es una obra clásica de Beuys. Si en el pasado se le consideró un loco, hoy en día es uno de los dioses del Olimpo de la vanguardia artística. Incluso hay quienes piensan que es el artista más importante surgido en la segunda mitad del siglo xx (personalmente estoy de acuerdo).

La manada contiene varios de los símbolos que aparecerían a lo largo de la carrera artística de Beuys: fieltro, grasa, la noción de supervivencia y la capacidad de transmitir una sensación de crudeza. Todos ellos están ligados a la historia (quizá falsa) que narraba siempre que recordaba sus experiencias como piloto de la Luftwaffe durante la II Guerra Mundial (eso sí era cierto). Beuys contaba que su avión se estrelló en Crimea y que había sobrevivido a sus heridas gracias a que un grupo de tártaros nómadas le salvó la vida cubriendo su cuerpo de grasa y envolviéndolo en fieltro.

No hay duda alguna de que sufriera heridas de guerra físicas, pero la más profunda, tal y como relataba el propio Beuys, había sido psicológica, y surgía del sentimiento de culpa por las acciones que habían realizado tanto él como el resto de sus compatriotas. Los años inmediatamente posteriores a la guerra no fueron tiempos fáciles para un artista alemán, y menos aún para uno que sentía una profunda afinidad

por las tradiciones y el folclore de su país. La respuesta de Beuys fue enfrentarse a estos temas en una serie de conferencias y mantener su interés en la acción política (colaboró en la fundación del Partido Verde alemán). Su obra era la antítesis de la uniformidad estéril y de la monumentalidad promovida por el nazismo. Beuys construía su obra a partir de animales muertos, harapos e ideas enigmáticas.

Encontró a un alma gemela en George Maciunas (1931-1978), un artista lituano-americano que vivía en Alemania y trabajaba como diseñador gráfico para el ejército estadounidense. Maciunas había residido en Nueva York desde finales de la década de 1950 hasta principios de la de 1960 y allí había conocido a buena parte de los artistas más importantes del momento, en particular a John Cage, quien dejó en él una huella profunda. También se interesó por Marcel Duchamp, por los *happenings* de Kaprow, el *Nouveau Réalisme* y los *dadaístas* de Zúrich. Todo ello le condujo a desarrollar su propio concepto del *neo-Dadá*: un movimiento artístico llamado *Fluxus*, palabra que significa «flujo». En 1963 escribió el *Fluxus Manifesto*, en el que pedía liberar al mundo de la «enferma cultura burguesa, intelectual, profesional y comercial». Prometía que el Fluxus «promocionaría el arte vivo; fusionaría los cuadros revolucionarios culturales, sociales y políticos en un frente de acción único». Joseph Beuys firmó el manifiesto.

Beuys era un hombre al que le encantaba «fusionarlo» todo en nombre del arte y entendió que, fusionándose él mismo en su propia obra, contribuiría a que Fluxus alcanzara sus objetivos. La performance había definido la idea de que un artista se pudiera convertir en el propio medio de su arte. Beuys lo llevó más lejos y se convirtió en su propia obra. Dentro y fuera de la escena era él mismo. Además, ya que su obra no tenía un estilo fácilmente identificable (a diferencia de Warhol, cuyas investigaciones en el mundo del consumismo terminaron por convertirle a él mismo en una marca), Beuys, en tanto personaje, se convirtió en el factor de unificación de esta.

Y lo cierto es que era todo un «personaje». Sus excéntricas conferencias, debates y performances se convirtieron en un referente para críticos y personalidades del mundo del arte por su sentido de la energía, de la imaginación y del caos. En una de sus acciones llamada Me gusta América y yo le gusto a América (*I Like America and America Likes Me*, 1974), Beuys se encerró en una jaula durante una semana con un coyote como única compañía. Parece extraño, pero no tanto, sin embargo, como la performance por la que más se le recuerda: Cómo explicar cuadros a una liebre muerta (*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965), uno de esos acontecimientos que a muchos nos habría gustado poder presenciar.

Beuys se sentó tranquilamente en una silla colocada en la esquina de la galería Alfred Schmela de Düsseldorf. Tenía la cabeza embadurnada de miel recubierta de pan de oro. En sus brazos sostenía a una liebre muerta a la que miraba fijamente. Al cabo de un rato, se levantó y recorrió la sala mirando los cuadros allí expuestos. De vez en cuando, levantaba la liebre y le enseñaba un cuadro antes de murmurarle al

oído algo inaudible. De repente se detenía y se volvía a sentar, pero en ningún momento se dirigía al público o daba indicios de reconocer su presencia. Así permaneció durante tres horas.

El público estaba extasiado. Beuys, tiempo después, apuntó que había logrado captar la imaginación de la gente: «*Se debió [...] al hecho de que todo el mundo reconoce el problema que supone explicar las cosas, más concretamente cuando se trata de asuntos que forman parte del arte o del trabajo creativo*». Quizá fuera así. Yo creo que fue porque estaban conmovidos y perplejos. Beuys era un amante de los animales que pensaba que estos, incluso muertos, tenían «*mayor capacidad de intuición que la mayoría de los humanos, con su estúpida racionalidad*». Consideraba que explicar cosas a un animal muerto «*recoge la sensación de secretismo que domina el mundo*». Las performances de Beuys (y, en general, todas las performances) no solo eran obras acerca de acciones e ideas: en ellas cobraba suma importancia la reacción del público. El carácter de las intervenciones de Beuys hacía pasar al público de su estado habitual, casi de inconsciencia, a un estado de vívida atención y de percepción ultrasensible. El «*arte*» en sus «*performances*» era una empresa colectiva.

Se trataba de una idea sobre la que Yoko Ono (nacida en 1933), otra artista *Fluxus*, trabajó en profundidad en una de sus primeras performances. *Pieza cortada* (*Cut piece*, 1964) es una obra alarmante y conmovedora que muestra, con consecuencias turbadoras, cómo el público se convierte en un elemento intrínseco a la obra de arte. *Pieza cortada* comenzó con Yoko Ono a solas, inexpresiva y en silencio, en el suelo de un escenario, sentada sobre sus piernas, de lado. Llevaba un vestido negro sencillo. A dos pasos de ella, en el suelo, había unas tijeras. Una vez que los miembros del público estaban situados en la sala, se los invitaba a entrar en escena de uno en uno y a cortar el vestido de Ono. Al principio respondieron con bastante lentitud y respeto, pero poco a poco fueron volviéndose más confiados y atrevidos, a medida que, corte a corte, el vestido de la artista iba quedando hecho jirones.

Ver ahora en Internet el material filmado durante la performance significa presenciar un suceso invasivo que evoca una violación. Expone verdades sobre la naturaleza humana y las relaciones, sobre agresores y víctimas, sobre el sadismo y el masoquismo que ni la pintura ni la escultura son capaces de mostrar. No es una obra de teatro: no posee una historia preconcebida con sus nudos y desenlaces, ni tampoco una acción en el tiempo que se pueda entender como una narración. No obstante, muchas performances (no todas) sí tienen un elemento narrativo: se trata de una conversación con el público auspiciada por un artista en la que las reacciones de aquel se vuelven impredecibles y los desenlaces son imprevisibles. Si el arte existe para despertar nuestros sentidos, para lanzarnos un reto, para ayudarnos a entender, para hacernos mirar de una manera nueva, entonces *Pieza cortada* de Yoko Ono es una obra maestra.

## Arte conceptual



*«A veces me gustaría ser menos conceptual y más instalativo».*

Algunos artistas conceptuales que no trabajan delante del público también se sirven de la performance y de sus propios cuerpos como medios de su mensaje. Artistas como Bruce Nauman (nacido en 1941) han desarrollado toda su carrera documentando con fotografías o vídeos sus performances en galerías o museos. Es un método de trabajo con el que dio Nauman poco después de graduarse en 1966 en un máster en Bellas Artes Fine Art. Se sentó a reflexionar acerca de qué debería hacer y qué clase de arte debía hacer.

Años después recordó ese momento: *«Si yo era un artista y estaba en mi estudio, entonces cualquier cosa que hiciera en el estudio sería arte»*. ¿Por qué, se preguntó, el arte tenía que ser un producto y no una actividad? De ese modo, Nauman comenzó a interesarse por un proceso artístico en el que fuera él mismo quien se convirtiera en el producto. Poco después de esto, realizó una obra fotográfica llamada Incapacidad de levitar en el estudio (*Failing to Levitate in the Studio*, 1966) que documenta el intento frustrado del artista por levitar entre dos sillas que ha colocado en su estudio a poca distancia. La imagen muestra a Nauman en dos estados: en uno, él está en horizontal entre las dos sillas, apoyado sobre ellas, y en el otro, superpuesto a la imagen anterior, se le ve sentado, desplomado y derrotado sobre el suelo. Se trata del registro de un proceso que intenta lo imposible y fracasa: una observación sobre su vida, quizá sobre la vida de todos nosotros. Es una obra de arte absurda que tiene la sonrisa impertinente de Marcel Duchamp escondida por alguna parte entre las sillas y el golpetazo final en el trasero.

Al año siguiente, 1967, hizo el vídeo Baile o ejercicio en el perímetro de un

cuadrado: baile cuadrado (*Dance or Exercise on the Perimeter of a Square. Dance Square*), una película de diez minutos proyectada en forma de bucle. En ella se ve a Nauman descalzo y vestido con una camiseta y vaqueros negros. En el suelo hay un cuadrado de un metro de lado trazado con cinta de pintor. A cada lado del cuadrado hay un trozo de cinta que marca la mitad de cada uno de los lados. Nauman comienza en una de las esquinas y da un paso hacia el centro, midiendo así la mitad del cuadrado. Lo hace una y otra vez, moviéndose alrededor del perímetro del cuadrado al ritmo que marca un metrónomo. Es una obra muy repetitiva.

Y esa es su intención, claro está. Como la vida misma. Nauman es el objeto que representa a la humanidad: nunca aprende, nunca avanza, siempre se repite. El metrónomo marca el carácter implacable del tiempo que dicta nuestras vidas. El estudio es el espacio que habitan el tiempo y el objeto. Nauman ha convertido la idea de filmar un movimiento sencillo y cotidiano (dar un paso hacia un lado) en una fascinante obra de arte. La repetición es un componente importante: se refiere a las obsesiones, los procesos y, en última instancia, a la propia condición humana. Es una historia que carece de principio y de fin: la vida sigue. Nauman quiere que sea precisamente la aparente ausencia de intención la que atraiga nuestra atención, nos detenga en nuestro camino y nos haga mirar y pensárnoslo hasta dar con la clave.

Pasamos demasiado tiempo recorriendo salas de exposiciones de modo superficial, echando un vistazo a un cuadro de Van Gogh, o tropezándonos con una escultura de Barbara Hepworth de camino a la cafetería o a la tienda para comprar una postal. Nauman no permite que eso suceda. Si caminamos junto a Baile o ejercicio en el perímetro de un cuadrado: baile cuadrado sin prestar atención, no sacaremos nada de la obra, pero si le dedicamos un poco de tiempo, acabaremos por agradecerlo. El arte de Nauman trata sobre muchas cosas, pero en el primer puesto de la lista figuran la conciencia y la atención.

Es un tema que se ha tratado cada vez más a menudo, a medida que el arte conceptual iba ocupando un lugar más importante en la escena artística. Francis Alÿs (nacido en 1959) ha creado un corpus de «acciones» muy aclamadas. En varias de ellas le vemos dando un paseo por Ciudad de México, donde reside en la actualidad, en las que pone de relieve aquello que a la mayoría de nosotros estamos demasiado ocupados para captar y apreciar: nuestro entorno inmediato.

El coleccionista (*The Collector*, 1990-1992) es una película filmada por Alÿs en la que se le ve en la calle tirando de una cuerda que arrastra un perro de juguete con ruedas magnéticas; según avanza se van quedando pegados a las ruedas objetos metálicos: monedas, tachuelas, etcétera. Es la obra de un arqueólogo a tiempo real: un estudio sobre la cultura contemporánea a través de los artefactos y restos que pueblan nuestras vidas. En *re-enactments* (2000) entra en una tienda de armas de Ciudad de México, compra una pistola Beretta 9mm, la carga y pasea por la calle con ella en la mano derecha a la vista de todos los transeúntes. Es una obra sobre la relación que mantiene dicha ciudad con la violencia y las armas. ¿Lo ignorarán,

pasará desapercibido o lo desafiarán inmediatamente? La respuesta es esta: camina por las calles durante once minutos sin que nadie interfiera, hasta que la policía lo reta de una manera que cabría calificar como contundente. Esta es la primera parte.

La parte segunda consiste en volver a representar (*re-enactment*) la misma situación al día siguiente. De manera sorprendente, la policía no solo permite que esta se repita, sino que accede a participar en los «*extras*» del vídeo. Esta vez la intención ya no es efectuar una crítica de la relación de los habitantes de Ciudad de México con la violencia, ni siquiera la connivencia de una policía que permite que alguien se pasee por la calle pistola en mano. El interés de esta segunda representación reside, en un sentido general, en cómo subraya la naturaleza espuria de los documentales y, en concreto, la de las grabaciones que documentan acciones. Alÿs nos hace ser conscientes de que, mientras permanecemos en una galería de arte contemplando sus travesuras surrealistas, o vemos un documental en la televisión, siempre está presente un elemento de mediación, de subjetividad y de puesta en escena.

Una verdad parcialmente oculta que el escultor Richard Long (nacido en 1945) expone en su obra. A Long, como a Alÿs, le gusta caminar y observar lo que nos rodea. Mientras que el artista residente en Ciudad de México graba las reacciones de la gente ante sus acciones, Richard Long fotografía paisajes estériles, pero no a la manera de los reportajes fotográficos, sino planificando y escenificando meticulosamente los acontecimientos. Cuando tenía solo veintidós años, Long realizó de camino a su casa desde la escuela de arte una obra titulada *Una línea hecha caminando* (*A Line Made by Walking*, 1967). Decidió detenerse en mitad del camino y andar arriba y abajo por un campo hasta que trazó un sendero visible que posteriormente fotografió. Es una obra sencilla pero dotada de impacto, concebida meticulosamente para mostrar cómo es la existencia humana. Es notablemente original y al mismo tiempo recuerda muchos movimientos artísticos anteriores, desde las sacudidas de brocha de Jackson Pollock, en este caso realizadas con los pies, hasta los zips de Barnett Newman o la austeridad del diseño Bauhaus.

Es uno de los primeros ejemplos de land art, una rama del arte conceptual que estuvo muy en boga a finales de la década de los sesenta y principios de la de los setenta. El ejemplo más conocido seguramente es *Malecón espiral* (*Spiral Jetty*, 1970), de Robert Smithson (1938-1973). Se trata de una escultura monumental hecha de arena en el Great Salt Lake de Utah; la arena fue extraída de las rocas de basalto negro que pueblan la zona. Sus medidas son espectaculares: 460 metros de largo y 4,6 de ancho. Es un camino sublime que no conduce a ninguna parte y que parece un cruce entre una oreja humana, una nota musical y el caparazón de un caracol. La espiral, en sentido inverso a las agujas del reloj, tiene cualidades místicas y míticas, resulta antigua y moderna, abstracta y literal. Smithson consideraba que las exposiciones en museos ya estaban agotadas y, como Richard Long, decidió hacer su obra en la propia naturaleza.

La obra está inspirada en cuestiones tan variadas como los propios intereses de



Smithson: la antropología, la entropía, la historia natural, la cartografía, el cine, la termodinámica, la ciencia ficción y la filosofía. Todo ello se amalgama en una obra atemporal y profunda a la vez que resulta refrescante y ominosa. Smithson afirmaba que «*el artista busca [...] la ficción que la realidad, antes o después, imitará*». Un accidente de avioneta en 1973, mientras fotografiaba otra obra de land art que estaba construyendo, le privó de ver cumplida su profecía. Nosotros sí podemos. *Malecón espiral* trata fundamentalmente de las relaciones del ser humano con su entorno y sobre cómo las estructuras que nos rodean afectan a nuestro comportamiento. Han pasado más de cuarenta años desde que Smithson creó su monumental obra de arena, y la mayor parte de ese tiempo esta ha permanecido oculta bajo el agua, sumergida. Por lo general hace falta que se produzca una sequía para que las costras incrustadas en la sal emerjan sobre la superficie del agua, como un monstruo sagrado que surgiera de las profundidades. Smithson la construyó cuando el agua estaba baja y así permaneció durante varios años. Durante las últimas tres décadas ha estado sumergida.

*Malecón espiral* se ha convertido en el máximo barómetro del estado del mundo: una muesca gigante que proporciona una lectura sobre nuestra relación con el entorno y sobre cómo las estructuras que nos rodean (el consumismo, la globalización) afectan a nuestro comportamiento. Como dijo Sol LeWitt, «*El arte conceptual es bueno solo si la idea es buena*». *Malecón espiral* de Robert Smithson era una muy buena idea.

# 18

## Minimalismo

### Sin título, 1960-1975

Todos los hemos visto y hemos estado alguna vez en su presencia: esos especímenes tan tranquilos y reflexivos. Ya saben ustedes: poseen la fuerza interior del *kevlar*, nunca se ven en la necesidad de jactarse ni de poner en peligro unos principios firmemente sostenidos y emiten un aura que impone respeto. Por lo que he visto, nunca son chillonas, siempre están bien presentadas y poseen un estilo tan reservado que convierten a todos los que están a su alrededor en idiotas balbucientes. Desprenden una leve sensación de frialdad y de naturaleza inescrutable.

Hablo, no podía ser de otra cosa, de las esculturas minimalistas. Esos cubos y rectángulos tridimensionales de líneas rectas, implacablemente austeros y contruidos con materiales industriales que aparecen en medio del suelo de una sala de exposiciones, o en medio de una pared, ejerciendo su dominio sobre el espacio y también sobre usted, espectador. Son uno de los frutos de la década de 1960, como las protestas estudiantiles y el amor libre, excepto por el hecho de que estas esculturas tratan sobre la contemplación intelectual y no sobre las emociones. Su contención y objetividad son, precisamente, la antítesis de todo el fragor y la rabia del mundo que las rodeaba.

El minimalismo amalgama diversas influencias, desde el ferrocarril de Pensilvania hasta el surrealismo de André Breton. El cóctel se completa con una buena dosis de la frialdad estética del modernismo Bauhaus y un generoso chorro de constructivismo ruso. Aunque se mantienen en una aparente quietud, estas esculturas forman parte de una performance, y es usted, el espectador, el que actúa de performer. Para los artistas que las crearon, estas obras sin artificios estaban únicamente «activas» o vivas cuando había público ante ellas. Solo así podían cumplir la misión para la que habían venido al mundo: influir sobre el espacio en el que se encuentran y, cuestión decisiva, sobre quienes están en él. No se trataba solo de admirar su elegancia angular, sino de reconocer cómo su presencia nos afectaba tanto a nosotros como al propio espacio en el que estábamos.

A la hora de referirme a las obras tridimensionales del arte minimalista he empleado la palabra «escultura» con bastante cautela, ya que es un término que los propios artistas desterraron completamente de su vocabulario debido a su asociación con el ilusionismo visual propio del arte. Para ellos, la escultura tradicional era simple y llanamente la práctica de procesar materias primas para que adquirieran otro aspecto; por ejemplo, una pieza de mármol labrada que cobra la forma de una figura

humana. Esto es abominable a ojos de los minimalistas, un grupo de personas muy apegado a la literalidad. Si hacían un objeto de madera, acero o plástico, eso era todo, un objeto de madera, acero o plástico, nada más. Aportaron una gran variedad de palabras alternativas que consideraban más ajustadas a sus creaciones. Una de las primeras fue «objetos». No está mal, pero tampoco aclara mucho; al fin y al cabo, una escultura es siempre un objeto. Las siguientes tenían el mismo problema: el exceso de literalidad. La primera de ellas fue «*obra tridimensional*»; la segunda, «*estructura*». Por último (seguramente por desesperación) se puso sobre la mesa el término «propuesta». Además de que, en cualquier otro contexto, la palabra alude a algo modesto y especulativo, no tiene mucho sentido llamar «propuesta» a un cubo metálico de dos metros y medio por dos metros y medio. Eso no es una propuesta, es una afirmación. Así que, por propia conveniencia, voy a ir en contra de sus deseos y clasificar como esculturas todas las creaciones minimalistas que se mencionen en este capítulo.

Hasta cierto punto, el arte producido por los minimalistas no se distingue en nada del producido en cualquier otra época: el arte, en cierto modo, siempre busca la creación de un orden a partir del caos. Puede intentarlo de una manera metódica y a través de principios organizativos, como sucede con los sistemas reticulares de *De Stijl* o, como en el caso del cubismo, mediante planos entrecruzados. Incluso el nihilismo anárquico del dadaísmo estaba concebido para liberar al mundo del declive y la decadencia y contribuir al establecimiento de un orden distinto. El objetivo es siempre el mismo, someter la vida a control. El minimalismo trataba simplemente de ordenar la vida un poquito más que los movimientos artísticos anteriores. Los actores de la película son todos estadounidenses, varones y blancos, y cabe pensar que esta regularidad, rigidez y naturaleza reductiva es ya de por sí muy minimalista.

Ante todo es otro de los clubs de caballeros del arte moderno, lo que resulta fácilmente detectable en sus obras, ya que estas son eminentemente masculinas. Los artistas pertenecientes a este movimiento tienden a crear obras rigurosas de aspecto frío y mecánico, elaboradas con atención al detalle y una precisión obsesiva. La mano del artista es prácticamente invisible. Se mantienen distantes y sus obras suelen estar compuestas por módulos ensamblados, como si se tratara de productos industriales. Cuando un artista minimalista esculpía (es decir, la mayor parte del tiempo), su labor no tenía nada que ver con el romanticismo asociado a la tarea de tallar un bloque de piedra. De sus manos no manaba sangre, ni tampoco sudor de sus frentes, aunque es posible que otros sí sangraran y sudaran (los que soldaban, atornillaban o instalaban sus obras); pero los artistas no.

Trabajaban de un modo semejante a como los hacen los arquitectos: dibujando planos, dando órdenes y supervisando la producción. No hay nada malo en ello; el gran pintor flamenco Peter Paul Rubens tenía una buena nómina de asistentes que pintaban para él. Necesitaba ayudantes para poder aumentar su productividad (el artista-empresario no fue una invención de Warhol, Koons o Hirst), y por tanto tenía

que enseñar a los aprendices de su taller cómo copiar su estilo. Los minimalistas hacían lo contrario. Al igual que los artistas pop estadounidenses, querían eliminar todo rastro de sí mismos, emancipar su obra de cualquier expresión personal, de subjetividad o autoría.

Su intención era obligar al espectador a lidiar con el objeto físico que tenía delante, y que la personalidad del autor no le distrajera de esa tarea. Algunos, como Donald Judd (1928-1994), llegaron al extremo de no poner títulos para que no desviarán la atención de la propia obra. De ahí que nos encontremos con una gran cantidad de obras de Judd que se titulan igual, Sin título, con el año de creación como único dato de apoyo a la investigación. Quizá parezca una estupidez, pero Judd, como otros minimalistas, consideraba que había que eliminar todo detalle superfluo: «*Cuanto más elementos tiene algo, más importancia cobra el modo en que esos elementos están ordenados y, por tanto, más sufre la forma*».

Judd empezó como pintor, con obras de estilo expresionista abstracto a menudo pintadas en un color llamativo y semejante a la sangre llamado rojo cadmio. En un momento determinado, abandonó el expresionismo abstracto y la pintura de caballete, pero nunca dejó de usar el rojo cadmio. La razón por la que no siguió con la pintura sobre tela se halla en la base filosófica del minimalismo. El problema de los cuadros, según Judd, era que el espectador no puede ver el lienzo y la imagen pintada sobre ellos como una unidad. Cuando contemplamos un cuadro, aunque sea una obra abstracta y monocroma, solo pensamos en la imagen, no en el soporte en el que está pintada (¿por qué habríamos de hacerlo si eso no es lo importante?); sin embargo, cuando nos ponemos una camisa por la mañana o nos secamos con una toalla, pensamos en el material y en lo que está estampado en él como en una unidad. Eran esas nociones de «unidad» y de «totalidad» las que estaban en el centro de la investigación artística de Judd, a fin de generar un objeto único y omniabarcante. Encontró la respuesta que él buscaba en la escultura.

Sin título (*Untitled*, 1972) (ver Ilustración<sup>[27]</sup>) es una caja de cobre abierta y pulida de un metro de alto y un poco más de metro y medio de ancho. La base interior está pintada con el color favorito de Judd: con esmalte rojo cadmio. Y, eh..., eso es todo. Sin título no simboliza nada ni sugiere nada: es una caja de cobre con una base interior roja; pero si es una obra de arte... ¿cuál es su objetivo? Simplemente ser vista, disfrutada y juzgada en términos exclusivamente estéticos y materiales, por su aspecto formal y las sensaciones que genera. No hay que «interpretar» la obra, ni hay ningún significado oculto que desvelar, cosa que, en mi opinión, resulta muy liberadora. Por una vez no hacen falta trucos ni conocimientos especializados, solo se trata de tomar una decisión: ¿nos gusta o no?

A mí sí me gusta. Me cautiva su sencillez, la textura de la superficie del cobre, tan cálida y sonora, así como los ángulos marcados de sus contornos, que se vuelven gráciles según cortan el espacio que los rodea con la precisión de un rayo láser. Si uno se acerca a la caja de bronce, parece que emana de ella un vapor volcánico rojo,

lo que enfatiza más el fino perfil de los bordes superiores de la caja. Si se asoma al interior, se da cuenta de que el efecto de neblina creado por la base pintada de rojo cadmio llena el volumen interior con una luz brumosa, como si se tratara de un atardecer de finales de verano. Las paredes internas de cobre parecen bañadas en vino tinto, que es como se siente el espectador que pasa un rato mirando los reflejos del interior: primero ve dos cubos, luego tres y luego un juego de reflejos, a medida que la superficie brillante del cobre da rienda suelta a su magia visual.

En ese momento, uno se retira y examina a conciencia cómo ha sido elaborada por los técnicos, siguiendo las indicaciones de Judd. Entonces aparecen algunas pequeñas imperfecciones, la textura baquetada del cobre, las abolladuras y los arañazos. Las cuatro caras no están completamente niveladas y en un par de sitios se les ha ido la mano atornillando: imperfecciones propias de la vida, que no se pueden ocultar por mucho que uno lo intente. Entonces uno da un paso atrás, rodea la caja y resulta maravilloso ver cómo el cobre intensifica su percepción de la luz ambiental, lo que, a la vez, intensifica su sensibilidad hacia todo el entorno físico. Finalmente, cuando se marche para contemplar otra obra (se lo garantizo), antes se volverá para echar una última mirada. Siempre se acordará de la caja de cobre de Donald Judd porque es, sencillamente, bella.

Judd ha rehuido todo aquello que pudiera interferir con la naturaleza de los materiales o alejar al espectador de una experiencia visual pura. Lo que esta obra logra —lo que en mayor o menor medida logran todas las obras de Judd— es obligar al espectador a sentir el momento presente. No hay narraciones ni alegorías, ni tampoco distracciones. Judd consideraba que la exploración expresiva del azar había sido agotada por Pollock con sus manchas fortuitas. Estaba convencido de que «*el mundo es en un noventa por ciento azar y accidente*». Este era el punto de partida; de ahí que simplificara su obra: para eliminar el azar.

Se dio una oportunidad, sin embargo, con sus *stack pieces*, como la de 1967 Sin título, balda (*Untitled, Stack*), que se asemeja a una docena de baldas adosadas a la pared sin soporte a su alrededor, tan solo una encima de otra. Hacer una escultura compuesta por partes cuando la intención primordial es presentar un objeto único conlleva ciertos riesgos, pero el artista los afronta con valentía. Cada estante o peldaño está fabricado con acero galvanizado y cubierto con pintura industrial verde. Las doce unidades, todas elaboradas en un taller de forja de Nueva Jersey, son idénticas. Judd no podía distanciarse más de los grandes gestos pictóricos de los expresionistas abstractos.

Era una reacción contra el mito romántico de que un artista podía comunicar una verdad mística con una pincelada. Judd era un racionalista, se servía de la repetición para abolir la idea de que cada gesto pictórico era de algún modo significativo y digno de atención; lo importante solo podía suceder en una unidad abstracta. Con *Sin título, balda*, Judd logra que doce elementos individuales parezcan uno solo. De hecho, en realidad, se trata de veintitrés elementos distintos: los doce peldaños y los

once espacios que hay entre ellos. Cada uno de los escalones tiene 22,8 centímetros de fondo y la distancia que separa uno de otro es de 22,8 centímetros. A diferencia de la escultura tradicional, en esta obra no existe jerarquía: la parte inferior (el plinto) tiene el mismo valor que la superior (la corona). Todo ello forma una unidad y esta (de ahí la brillantez de Judd) surge de manera invisible. Él lo llamaba polarización; por mi parte, prefiero llamarlo tensión.

Una idea semejante es la que anima las pinturas de Frank Stella (nacido en 1936). Stella, diez años más joven que Judd, había tenido una trayectoria semejante a la de este como pintor expresionista abstracto en sus comienzos, y compartía muchas de sus frustraciones acerca de las limitaciones del arte de su época. A los veintitrés años, Stella había creado una versión resumida del expresionismo abstracto que le convertiría en un artista de referencia. Dorothy Canning, una reputada comisaria de exposiciones del MoMA, había visto las *Black paintings* de Stella en su estudio de Nueva York en 1959 y había quedado sorprendida por su originalidad.

Una se titulaba «El matrimonio entre la razón y la miseria II» (*The Marriage of Reason and Squalor, II*, 1959) y consistía en dos imágenes idénticas en blanco y negro colocadas una junto a otra. En la mitad de cada una de ellas había una fina línea vertical sin pintar, con la tela en crudo, que recorría los dos tercios inferiores del cuadro, generando así un punto focal central. Alrededor de esta línea vertical, a la manera de un marco de puerta, o de una U puesta boca abajo, Stella pintó una línea negra espesa. Luego, concéntricamente, repitió el proceso: otra línea espesa negra, a modo de marco de la anterior, seguida por una fina línea de tela sin pintar que recorría a su vez la línea pintada. El resultado es una pauta que no se diferencia mucho de un traje de raya diplomática.

Canning decidió incluir la obra de Stella en una exposición que estaba organizando para el museo y en la que pretendía dar a conocer la vanguardia emergente del arte estadounidense. Junto a estos cuadros de Stella se encontraban los *combines* de Rauschenberg y las *Dianas* y *Banderas* de Jasper Johns (que habían servido de inspiración a Stella), además de las obras de otros artistas. La exposición *Sixteen Americans* (diciembre de 1959-febrero de 1960) forma parte de la mitología del arte moderno y se la recuerda como el momento en que el arte se liberó de los grilletes de la pintura emotiva del primer expresionismo abstracto. No obstante, los críticos no se mostraron muy entusiasmados, en particular con las obras de Stella; incluso uno de ellos las calificó de «*inexplicablemente aburridas*». Judd no lo vio así. Sabía perfectamente lo que buscaba Stella, porque él pretendía lo mismo con sus esculturas: una literalidad, una obra directa o, como decía Stella, «*lo que ves es lo que ves*». La solución de Judd pasaba por reducir los elementos, por simplificar. La respuesta de Stella era «*la simetría hace que sea lo mismo en todas partes*». Ese era el método minimalista.

Stella, como Judd, quería erradicar cualquier sentido de ilusión en sus pinturas. Lo hizo en blanco, en negro y en color, con obras como *Hyena Stomp* (1962). Utilizó

once colores (diferentes tonalidades de amarillo, rojo, verde y azul), aplicados secuencialmente siguiendo el patrón de un laberinto, que salen en espiral desde el centro hacia un punto de fuga en la esquina superior derecha que descuadra sutilmente la simetría de la composición. La obra nos muestra a un Stella que juega con la idea de la síncopa, que, en música, es cuando el ritmo cambia inesperadamente y rompe la uniformidad. El título proviene de un tema del músico de jazz Jelly Roll Morton. Esta pintura, asimismo, ejemplifica hasta qué punto Stella se ha alejado de sus orígenes expresionistas: aunque sus obras son completamente abstractas y expresivas, son el resultado de una premeditación muy escrupulosa. Pollock creía que tenía que abrir su inconsciente y dejarse llevar por el automatismo de los surrealistas. Stella, en cambio, se acerca al arte conceptual. No hace nada sin planificación y siempre hay un pensamiento racional profundo tras sus obras; para él lo importante es el pensamiento, la pintura la puede aplicar cualquiera. El impacto que produjo Stella en el minimalismo fue considerable. Le proporcionó a Judd un estímulo intelectual y con un solo comentario le cambió la vida artística al escultor Carl Andre (nacido en 1935).

El incidente se produjo cuando Stella y Andre compartían estudio en Nueva York a finales de la década de 1950 y comienzos de la de 1960. A Andre le encantaban las pinturas concéntricas y simétricas de Stella. También era un fan de Constantin Brancusi, y ese día estaba trabajando en un tótem de madera al estilo del escultor rumano. Andre estaba ocupado en la talla de unas formas geométricas que dieran a la obra un aspecto más moderno, y entonces apareció Stella y le dijo que el trabajo parecía «*muy bueno*». Luego se puso por la parte de atrás de la pieza, que aún no había sido labrada, y le dijo: «¿Sabes?, esto es también una buena escultura». A mucha gente le habría sentado como un tiro: después de haberse pasado horas cincelandando en una parte, van y le dicen que la parte no trabajada está tan bien como la labrada. No así a Andre, que replicó: «Sí, lo cierto es que es mejor que la parte trabajada». Lo pensó y se dio cuenta de que la manualidad había llevado a que el objeto perdiera sentido como obra de arte. Con el tiempo, recordaría ese momento: «Desde entonces comencé a pensar: las próximas maderas que consiga no las corto... Las usaré como cortes en el espacio».

Y eso fue exactamente lo que hizo. Las esculturas de Andre se convirtieron en algo muy similar a lo que ahora llamamos instalaciones: obras de arte concebidas para que reaccionen físicamente con el espacio en el que estén instaladas y para que afecten tanto a ese espacio como a quienes lo ocupan. Si es posible, Andre exige estar presente siempre que una de sus esculturas se instala en una sala. Para este artista, la ubicación precisa de la obra forma parte del proceso de creación, como también el modo en que esta «corta» el espacio y con ello determina el conjunto. Sorprende, sin embargo, que alguien tan preocupado por la interacción entre obra y entorno haga esculturas que muchas veces pasan desapercibidas. Al igual que el resto de escultores minimalistas, Andre eliminó la peana y emplazó sus obras directamente en el suelo.

Esto les imprimía una sensación de inmediatez y, por otra parte, las alejaba de la escultura figurativa del pasado; en principio eso es una virtud, pero para un artista que crea sus obras a partir de piezas pequeñas y planas de materiales industriales, resulta un tanto problemático. Andre, de hecho, hace que sus esculturas formen parte del suelo, lo cual, además de innovador y original, conlleva el riesgo de que el público ni siquiera se percate de que están ahí. He visto varias veces cómo algún visitante, al recorrer salas en las que estaba expuesta alguna de estas esculturas, caminaba sobre ella inadvertidamente, como si se tratase de una alfombra.

La obra más conocida de Andre quizá sea *Equivalencia VIII* (*Equivalent VIII*, 1966), ciento veinte ladrillos dispuestos en dos bloques que forman un rectángulo. Cuando la compró en 1976, los medios de comunicación le dieron mucha caña a la Tate. La escultura ejemplifica cómo la obra minimalista de Andre, realizada con materiales industriales, suprime la jerarquía entre los elementos individuales (también en el conjunto de la composición) y se basa en las medidas del sistema métrico inglés. Resulta completamente abstracta, claramente concisa, simétrica, premeditada y carente de cualquier tipo de efectismo. El artista la ha elaborado de la manera más impersonal posible, asegurándose de que el espectador no pueda inferir nada acerca de su autor ni obtenga datos que le permitan «leer» la escultura. Andre no quiere que pensemos que *Equivalencia VIII* es otra cosa que lo que es: ciento veinte ladrillos que forman un rectángulo.

A diferencia de otros minimalistas y de cualquier otro artista, Andre no atornillaba, ni pegaba, ni pintaba, ni amarraba los elementos que componían sus obras; estos estaban sueltos, pero al mismo tiempo permanecían unidos, no físicamente, sino juntos en el mismo sentido en que lo están las esculturas de *Baldas* de Donald Judd. La obra de ambos artistas trata sobre el todo, no sobre las partes. Al no fijar las partes constituyentes (las junta o pone una encima de otra), Andre crea una tensión entre los elementos individuales que equivale al espacio que Judd deja entre cada una de las unidades pintadas de sus baldas. Los huecos hacen que las partes parezcan más unidas, en vez de menos, en tanto entidad individual.

El acercamiento de Andre a la «totalidad» ha tenido, no obstante, sus complicaciones. Por ejemplo, no es extraño que se cuenten casos de visitantes que se han marchado de una exposición con parte de una escultura de Andre escondida debajo de su jersey. Lo que para ellos es una diversión es motivo de cólera para Andre (y para el museo o galería en cuestión), sobre todo en sus comienzos, allá por la década de 1960, cuando el dinero escaseaba y no era fácil obtener materiales. Precisamente fue la falta de dinero la que le obligó a completar las exiguas ganancias de sus escasas ventas con el puesto de guardafrenos en la línea férrea de Pensilvania. Se puede decir que fue el trabajo que le condujo a la fama y, aunque no lo hiciera millonario, sí lo llevó a una vida cómoda.

Generalmente asociamos la escultura con formas verticales, no así Andre. Como sabemos, su inclinación, que desarrolló en su época de ferroviario, era de carácter



preferentemente horizontal. Fue entonces, mientras iba en la cabina del conductor, cuando se dio cuenta del poder escultórico del plano horizontal; en los kilómetros de raíles oxidados, en sus espacios regulares y sus traviesas de madera que hacían las veces de pautas. Todo ello pasaría a formar parte integrante de su trabajo artístico. Un ejemplo: 144 cuadrados de magnesio (*144 Magnesium Squares*, 1969) consiste en doce filas de doce baldosas de magnesio (realizó cinco versiones distintas en aluminio, cobre, plomo, acero y zinc) que suman 144. Las baldosas tienen doce pulgadas (30,48 centímetros), son cuadradas y están unidas en un cuadrado mayor que mide 12 pies (3,6 metros) de lado. Hasta aquí el territorio de equivalencias propio de Carl Andre; pero hay una diferencia, en esta obra el artista pide al espectador que pise su escultura, de modo que esta «se convierta en el registro de todo lo que le haya sucedido». Aun así, hay una motivación que va más allá: esperaba que la acción de caminar sobre baldosas de magnesio hiciera que el espectador pasara por una experiencia individual que le conectara con las cualidades físicas del propio material.

Es una idea que se remonta al constructivismo ruso y, en particular a Vladimir Tatlin, del que Andre era admirador incondicional. En sus contrarrelieves de esquina, Tatlin eliminó todo contenido simbólico de la obra de arte, animando al espectador a considerar solo los materiales con los que estaba realizado el objeto y el efecto que producían sobre el espacio que los rodeaba; un concepto muy cercano al que desarrollarían los artistas minimalistas estadounidenses cincuenta años después. Por ello reconocieron de buen grado al fundador del constructivismo como una de las fuentes de inspiración del minimalismo, y nadie lo hizo tanto como Dan Flavin (1933-1996), que dedicó treinta y nueve obras al fundador del constructivismo.

Mientras que Tatlin realizó su obra con los materiales que se utilizaban a comienzos del siglo xx para construir un edificio (aluminio, vidrio y hierro), Flavin eligió tubos fluorescentes comerciales como medio principal de sus esculturas. Los materiales elegidos por Tatlin suponían un acto de apoyo a los objetivos revolucionarios de la nueva república soviética; en el caso de Flavin, era simplemente una mezcla de alusiones históricas y guiños contemporáneos. La luz, sin duda, ha sido siempre un elemento fundamental en la práctica artística. En un nivel básico, un artista solo puede crear y ver cuando hay luz. Caravaggio y Rembrandt pintaron sus soberbios cuadros utilizando una técnica dramática llamada claroscuro, que acentuaba el contraste entre luces y sombras. Desde Turner a los impresionistas, los artistas han consagrado sus vidas a captar los efímeros efectos de la luz. Man Ray describió sus *rayografías* y sus innovadoras fotos solarizadas como «*pinturas de luz*». Además, están las connotaciones religiosas y espirituales de la luz: «*Hágase la luz, y la luz se hizo*». «*Y Dios vio la luz y la luz era buena*». «*Yo soy la luz del mundo*».

Flavin, en cambio, calificaba sus fluorescentes de «*anónimos y modestos*», iconos de una época que solo «*traería una luz limitada*». Le gustaban por su naturaleza impersonal y por estar fabricados en serie, y veía que ese material estaba directamente ligado a las «*preocupaciones cotidianas*» de la vida. Además, al igual

que los demás minimalistas, insistía en que su obra no tenía ninguna clase de significado oculto. «*Es lo que es. Nada más*», afirmaba. Los fluorescentes, para el artista, no eran sino un modo de «*jugar con el espacio*», de cambiar una sala, de alterar el modo en que la gente se comportaba en ella y, desde 1963 en adelante, pasaron a ser la herramienta principal de su obra. Sus múltiples homenajes a Tatlin, a lo largo de dos décadas y media, se convirtieron en su obra principal; la primera de la serie data de 1964 y la última, de 1990. Todas comparten el mismo título: *Monumento a V. Tatlin*, aunque las composiciones son todas ellas distintas.

*Monumento a V. Tatlin* (1964) (ver Fig. 29) fue la primera de la serie y consiste en siete tubos fluorescentes sujetos a una pared. El más largo de ellos, de dos metros y medio, actúa de centro de la escultura. Los otros seis están divididos simétricamente, tres a cada lado del tubo central, y dispuestos en orden descendente, según su longitud. El resultado final se asemeja a un rascacielos del Manhattan de la década de 1920 o a los tubos de un órgano de iglesia, pero muy poco a la famosa torre inclinada de Tatlin, el *Monumento a la Tercera Internacional* (1920) en el que supuestamente se inspira. En realidad, a Flavin no le importaba. En un momento desenfadado poco habitual en un movimiento artístico tan superserio, dijo que había bautizado como «*monumento*» a esta escultura con intención humorística, dado que se trataba de un monumento hecho con algo tan desechable y perecedero como unas luces para uso doméstico.

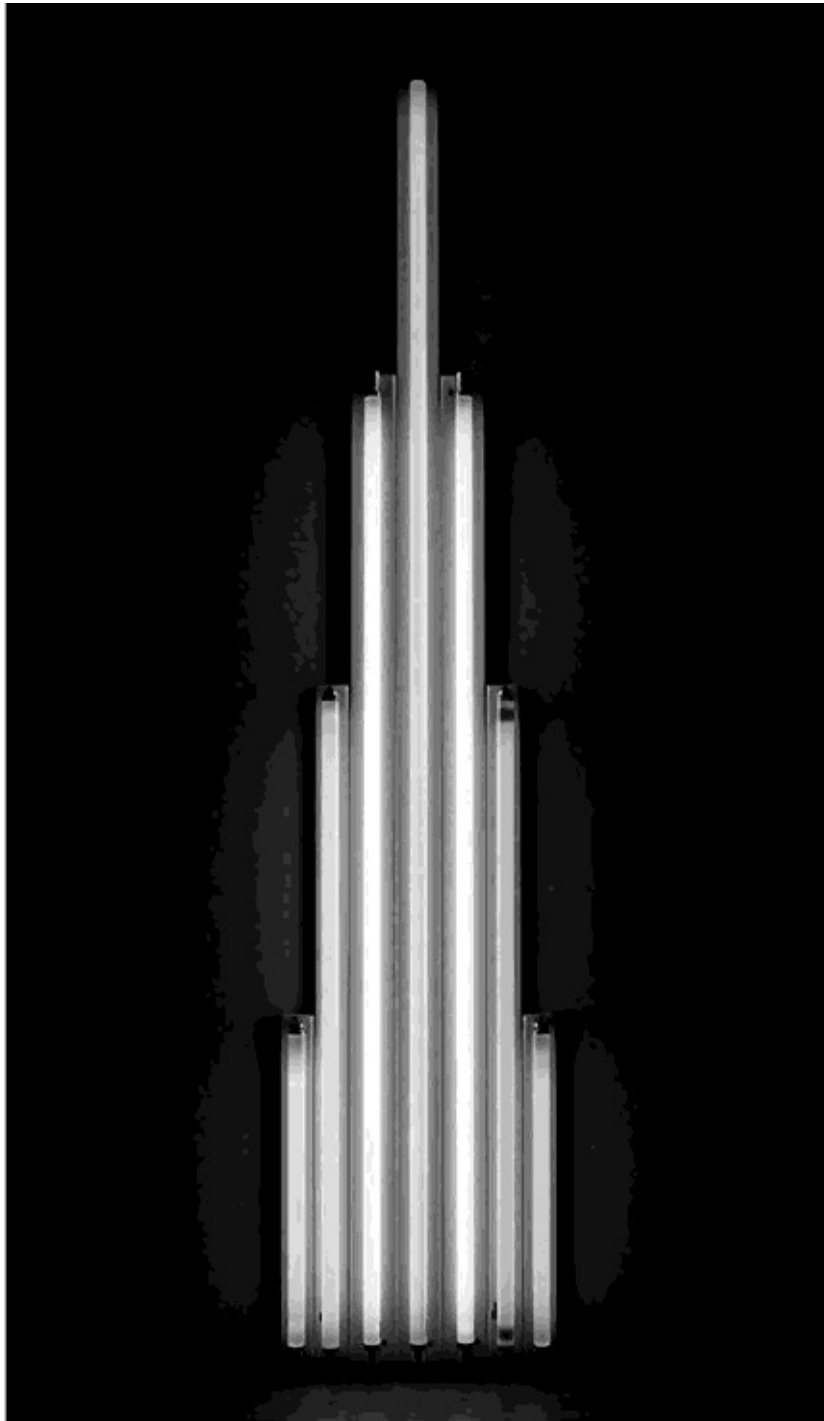


Fig. 29. Dan Flavin, *Monumento a V. Tatlin*, 1964.

A pesar de la pobreza de la calidad de los materiales, una vez que la obra está instalada y los tubos fluorescentes conectados emiten su luz blanca, el efecto es el deseado. Los visitantes que entran en una sala y ven la obra inmediatamente caminan hacia ella. Es como si *La metamorfosis* de Kafka se hubiera materializado: los espectadores se convierten en insectos atraídos por la cálida y brillante luz de Flavin, lo que supone un éxito considerable para la obra. Flavin quería que sus esculturas de luces fluorescentes modificaran el espacio en el que fueran expuestas, de la misma manera que le sucedía a Judd con sus obras. La misión del minimalismo era esa.

Fue Dan Flavin quien ayudó a Sol LeWitt (1928-2007) a descubrir la filosofía del

arte minimalista cuando este trabajaba en la librería del MoMA, allá por la década de 1960. Allí coincidió con varios artistas que trabajaban eventualmente en el museo: uno de ellos era Dan Flavin. Este hablaba de arte, de Nueva York y de cómo los expresionistas abstractos eran demasiado egotistas y estaban excesivamente presentes en sus obras. Fue él quien le mostró la luz a LeWitt y, de alguna manera, el que motivó al asistente de la librería para que desarrollara sus propias inquietudes artísticas.

Para LeWitt la idea era lo principal: el concepto era la obra de arte, su realización no era más que un placer pasajero. No le importaba que una obra de arte promovida por él fuera destruida, podía vivir sin ella: lo que realmente importaba era ese trozo de papel guardado en su cajón en el que estaba anotado el concepto. En ese caso, ¿para qué molestarse en supervisar la obra, como hacían Judd, Flavin o Andre? Perfectamente podía dar unas órdenes por escrito y dejar que otros se pusieran manos a la obra.

Si los artistas y técnicos que contrataba para hacer sus cuadrículas y series de cubos blancos no estaban del todo seguros de lo que tenían que hacer o las notas de LeWitt no eran lo suficientemente precisas (a veces se encontraban con frases ambiguas como «no tocar» o «línea recta»), a este no le importaba en absoluto que aquellos interpretaran sus intenciones según les pareciera bien. De hecho, los animaba a hacerlo, ya que consideraba esa interferencia como parte del proceso creativo. Tal era su apoyo y reconocimiento a la contribución artística del equipo que realizaba sus obras que, a menudo, los incluía como colaboradores en las cartelas de las salas de exposición donde estas se exhibían, y de paso así les ayudaba a establecer sus propias carreras artísticas. LeWitt, en parte, lo hacía porque le gustaba desaparecer y porque era un hombre generoso, pero además era declaración de principios consecuente con su propia visión del arte.

A pesar de su bonhomía y amabilidad, la sobriedad de sus esculturas las hace adustas. En 1966 presentó Proyecto en serie I (ABCD) (*Serial Project I [ABCD]*) (ver Figura 30), una escultura hecha de diversos bloques rectangulares blancos; algunos eran sólidos; otros, marcos abiertos a modo de estructura. Los cubos eran de diversas alturas y tamaños, pero ninguno de ellos pasaba de la altura de la rodilla. Todos fueron distribuidos por el suelo, sobre un gran cuadrado gris plano en el que estaba pintada una cuadrícula de líneas blancas. Los cubos están dispuestos dentro de las cuadrículas, lo que dota a la escultura del aspecto de una vista aérea de Nueva York.

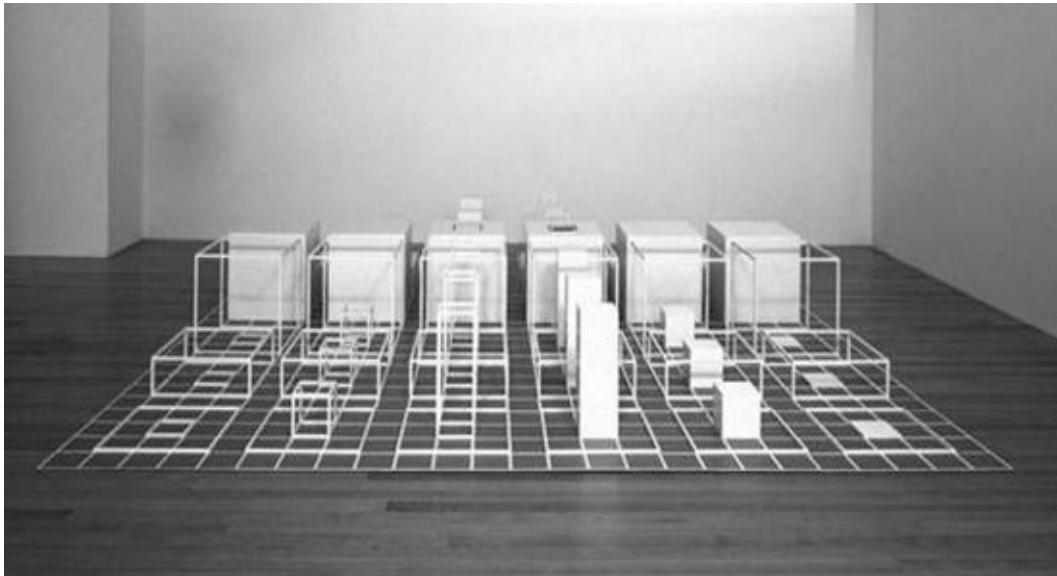


Fig. 30. Sol LeWitt, Proyecto en serie I (ABCD), 1966.

En esta obra, el concepto sobre el que trabajó LeWitt consistió en ver cómo algo podía parecer perfectamente organizado y pulcro en un contexto y parecer un caos absoluto en otro, lo que resulta inquietantemente extraño tratándose de un paisaje de cubos blancos. LeWitt decía que su interés no residía en «instruir al espectador, sino en proporcionarle información», por lo que esperaba que su idea se convirtiera en algo tan claro y evidente como la estructura de sus cubos. Su manifiesto personal consistía en «recrear el arte, comenzar por el cuadrado», lo que, a la luz de *Proyecto en serie I (ABCD)*, parece un buen comienzo.

Comenzó la obra, como había prometido, a partir de un primer cuadrado. Dibujó un cuadrado en un papel, luego otro, a continuación otro y así sucesivamente hasta llenar la hoja. Vio que el modo en el que estaban organizados resultaba agradable y coherente. Hasta que se convirtieron en objetos tridimensionales y los organizó como esculturas. Entonces se convirtieron en un completo desbarajuste. La serenidad original había sido sustituida por un estado de ansiedad. LeWitt se enfrentó a ese engañoso rompecabezas visual que había originado. La solución, según constató él mismo, pasaba por caminar lentamente alrededor de la escultura y observarla desde diferentes ángulos y perspectivas. A medida que el ojo se iba ajustando a la confusión e iba acumulando información, esa masa antes impenetrable y azarosa de cubos iba haciéndose poco a poco más clara y convirtiéndose en algo parecido a un sistema atractivo. Descubrió, además, que las líneas que aparecían a través de las estructuras cúbicas no sólidas iluminaban el espacio y lo hacían parecer más amplio de lo que realmente era. Por otra parte, los cubos sólidos operaban como puntos de referencia visuales y llevaban al ojo y a la mente a concentrarse de nuevo en la escultura.

*Proyecto en serie I (ABCD)* es una pieza arquetípica del minimalismo que cabría considerar como un ejemplo del arte de la era espacial: matemática, metódica e implacablemente clínica. Los artistas minimalistas estaban explorando algunos de los mismos conceptos sobre los que investigaban también los científicos de esa época

para diseñar cohetes que trasladaran al hombre a la luna: materia, sistemas, volumen, secuencias, percepción y orden. Y lo que era más importante todavía: la relación de todo aquello con nosotros, los habitantes de esta extraña esfera viviente llamada Tierra.

La calma exterior de las obras minimalistas traicionaba la urgencia interior que experimentaban los artistas por aportar orden y control al mundo. Esa obsesión no se trasladó a la siguiente generación de artistas, que brotó durante el movimiento del flower power de la década de 1960 y fue alimentada por las consecuencias de la crisis del petróleo en la década siguiente. Ellos llevarían el arte en otra dirección.

El minimalismo representa el final de la modernidad. Después, el arte pasó a una nueva era: la posmodernidad.

# 19

## Posmodernismo

### Identidades falsas, 1970-1989

Lo mejor que tiene la posmodernidad es que puede ser poco más o menos lo que a uno le apetezca; pero lo que termina siendo realmente enojoso es precisamente eso: que pueda ser lo que uno quiera. Esa es la alegre paradoja que subyace a este movimiento, que tiene una insólita capacidad (incluso según los propios cánones del arte moderno) de desconcertar e irritar, lo cual, aunque no sea muy imaginativo, sí es típicamente posmoderno.

A primera vista, resulta muy fácil de entender: es *post* (en el sentido de «*posterior*») al modernismo, que, por lo común, se suele estar de acuerdo en afirmar que terminó a mediados de la década de 1960 con el minimalismo, pese a que su legado aún siga entre nosotros. Al igual que el posimpresionismo, es una forma evolucionada y una reacción ante el movimiento anterior. El filósofo francés Jean-François Lyotard describió el posmodernismo como «la falta de confianza en los grandes relatos». Eso quiere decir que, a ojos de los posmodernos, la incesante búsqueda del modernismo, su deseo de encontrar una única solución para los problemas de la humanidad que abarcara a todo el mundo, era una estupidez ingenua e ilusoria. Los posmodernos consideraban que cualquier nueva Gran Idea estaba condenada al fracaso, igual que los demás «grandes relatos» del siglo xx, como el comunismo y el capitalismo.

Para ellos, si había alguna solución (y lo más probable es que no fuera el caso), había que buscarla en los restos y pedazos de naufragios anteriores, en una colección de «*los mejores momentos*» de los movimientos e ideas del pasado. A partir de estos fragmentos ellos crearían una taquigrafía visual nueva, llena de referencias históricas y de alusiones a la cultura popular, una mezcla indigesta que ellos lograban hacer más apetecible gracias a su manierismo juguetón y a su irónica indiferencia. Pongamos, por ejemplo, el *edificio AT&T* (hoy Sony) de Philip Johnson, sito en el 550 de Madison Avenue, Nueva York. El proyecto de 1978 (terminó de construirse en 1984) muestra un clásico rascacielos modernista con el estilo de Louis Sullivan, Walter Gropius o Mies van der Rohe, pero con un toque de posmoderno. En lugar del típico tejado sobrio y cuadrado, Johnson corona su edificio con un frontón decorado. Una floritura exuberante como final, como podría ser el sombrero que una madre habitualmente recatada se pone para la boda de su hija.

Para muchos críticos, tal alarde resultaba innecesario y desentonaba con la austeridad de líneas rectas propia de los tejados de la Manhattan modernista. A sus

ojos, el *edificio AT&T* de Philip Johnson representaba un repliegue hacia la ostentación del art déco, tal y como se materializa en el *edificio Chrysler* (1930), una referencia visual que veían en la parte superior de la fachada. Johnson había desplegado una hilera de ventanas verticales altas y muy juntas justo debajo del frontón, cosa que para sus numerosos detractores hacía que el remate superior del edificio se asemejara al radiador de un coche antiguo.

Johnson también desplegó un espíritu lúdico semejante en la base del edificio: en lugar de una entrada rectangular sencilla, lo que durante algún tiempo funcionó como norma para los rascacielos, diseñó un acceso enorme y en arco que, según comentó, recordaba a la basílica de Santa María del Fiore, catedral de Florencia, de estilo renacentista. Además, añadió otras decoraciones y detalles que remitían a las columnas romanas y remates que recordaban a las estanterías diseñadas por Thomas Chippendale, el constructor de armarios inglés del siglo XVIII. Revistió el edificio con granito rosa sin pulir, opción novedosa pero un tanto chillona.

El *edificio AT&T* es un ejemplo perfecto de batiburrillo posmoderno, que combina alusiones inteligentes a la historia del arte con un entusiasmo sin límites por la cultura contemporánea. El sampleado, el *hip-hop*, el mix y una aguda sensibilidad hacia la imagen pública forman todos parte de la paleta posmoderna, y su lengua franca es la sapiencia acomplejada combinada con la ironía mordaz. No existe una respuesta única para nada, lo que significa que todo merece consideración y que, si así se desea, todo puede ser legítimamente incluido. Se borran las distinciones y las definiciones, se funden los hechos y el relato. Con la posmodernidad la imagen superficial se convierte en lo único importante, aunque a menudo sea falsa o contradictoria.

La serie *Fotogramas sin título (Untitled Film Stills, 1977-1980)* (ver Fig. 31) de Cindy Sherman (nacida en 1954) fue una de las primeras muestras de ese arte de la parodia y de la suplantación tan típicamente posmoderno. El objetivo de su mirada burlona era el sexismo de Hollywood. A lo largo de tres años, Sherman tomó sesenta y nueve fotografías en blanco y negro que imitaban el estilo de las fotos publicitarias que hacen los estudios de cine para promocionar a sus principales actores. Cindy Sherman es la estrella exclusiva de sus *Fotogramas sin título*, pero las fotos están muy lejos de ser autorretratos. De una manera típicamente posmoderna, lo que reina es la ambigüedad. La artista ha hecho una incursión en un camerino para crear un cásting de arquetipos ficticios femeninos tal y como los conciben y proyectan las películas de serie B. Nos encontramos con la *femme fatale*, la prostituta, la gatita, la esposa y la frígida. Sherman va directa al grano en cada fotografía y todas ellas imitan el estilo de las imágenes que parodia. Los personajes que creó resultaron tan familiares que algunos críticos de cine, por lo que se cuenta, llegaron incluso a «*identificar*» las películas a las que aludían, aunque en realidad ninguna de ellas hace referencia a ninguna película concreta. Sherman sostiene que solo puso punto final a la serie cuando «*se me acabaron los clichés*».



Sherman es la artista posmoderna por excelencia: por la forma en que subvierte la obra ajena y por el modo en que juega con la identidad, aunada a la costumbre posmoderna de adoptar los métodos de trabajo de otros movimientos artísticos, lo que, en su caso, estaba centrado en el ámbito de la performance y del arte conceptual.



Fig. 31. Cindy Sherman, *Fotograma sin título n.º 21*, 1978.

A lo largo de la *serie Fotogramas sin título*, Sherman se convierte a sí misma en el medio para expresar sus ideas, al igual que el artista conceptual Bruce Nauman había hecho una década antes con su *Baile o ejercicio en el perímetro de un cuadrado*: baile cuadrado. La fuerza de la obra de Nauman reside en el modo en que su aparente superficialidad y ligereza se convierten, al final, en profundidad y sentido. Lo mismo sucede con esta serie de Cindy Sherman, que explora una veta warholiana de espejismos y manipulaciones.

Las fotos publicitarias de cine de Sherman presentan personajes de películas que nunca se rodaron, lo que (aun en el caso de que dichas películas sí existieran) convierte sus obras en ficticias, tan ficticias como el modo en que el propio estudio dota de un estilo característico a sus «bellas» estrellas femeninas para hacernos acudir al cine. A través de sus fotografías, Sherman lleva a cabo una crítica más amplia sobre la naturaleza de la cultura contemporánea, en la que una corriente continua de imágenes concebidas para manipular al consumidor ha terminado por generar una

sociedad que ya no es capaz de distinguir entre realidad y ficción, entre verdad y mentira, entre lo real y lo falso.

Sherman hace todo esto con un lenguaje típicamente posmoderno, a través de sutilezas, insinuaciones y sugerencias, evitando definir y ser explícita: la trampa modernista. Fotogramas sin título son sesenta y nueve fotografías diferentes en las que aparece Cindy Sherman, pero ¿nos dan una idea real acerca de quién es Cindy Sherman? Aunque el tema central de la obra sea la cuestión de la identidad, la artista da muy poca información sobre sí misma. Ella es la estrella en todas las imágenes, pero, por otra parte, desaparece: se trata de la clase de contradicción existencial que los posmodernos adoran. Esto se remonta a los juegos conceptuales del surrealismo y al simbolismo filosófico de las novelas cómicas de la década de 1960, como *Matadero cinco* de Kurt Vonnegut o *Trampa 22* de Joseph Keller.

El hecho de que Sherman elimine de su obra todo rastro de sí misma recuerda a la reticencia de los artistas minimalistas a dejar huellas personales en sus obras. La intención de Judd y compañía era que la atención del espectador se centrara exclusivamente en la obra de arte, sin que interfiriera ni molestara en esa relación la aparición de información personal relativa al artista. Sherman tiene una intención distinta. El hecho de desaparecer como individuo le permite asumir cualquier personaje, interpretar cualquier papel; le da una libertad total para cambiar de rol, ya que el espectador carece de toda imagen previa de ella, así como de todo conocimiento directo al que pueda remitirse. El arte camaleónico de Sherman refleja el modo en que los medios de comunicación y los famosos manufacturan y manipulan una imagen pública que no se basa en la personalidad auténtica del individuo en cuestión, sino en lo que el mercado determina como la personalidad de este.

No debe sorprender, pues, que la única mecenas de la exposición sobre Cindy Sherman que se celebró en el MoMA en 1997 fuera Madonna, el máximo icono de la posmodernidad y la mayor creadora de imágenes: la madre de la reinención. La estrella del pop había demostrado anteriormente su conocimiento e interés por la obra de Cindy Sherman en su libro *Sex* (1992), publicación que debe mucho a *Fotogramas sin título*. Madonna, al igual que Sherman, aparece como la estrella en una serie de fotografías en blanco y negro con una cuidadosa puesta en escena que, en el caso de la primera, imitan los clichés de la representación femenina en el mundo del porno suave. Al igual que Sherman, Madonna echa un vistazo a la época dorada de Hollywood y crea un *alter ego* llamado *Mistress Dita*, una estrella de cine de la década de 1930. El resultado es una obra posmoderna a partir de una obra posmoderna, todo lo cual es muy...

Cindy Sherman y Madonna, evidentemente, no fueron las únicas que jugaron con las ideas de identidad falsa e ilusión y de su relación con el medio fotográfico. El mismo año en que Sherman comenzó *Fotogramas sin título*, el artista canadiense Jeff Wall (nacido en 1946) creó *Habitación destrozada* (*The Destroyed Room*, 1978) (ver

Fig. 32), su primera caja de luz fotográfica con el formato de una valla publicitaria. Mientras que Sherman y Madonna tenían a Hollywood como referencia iconográfica, Wall hizo una incursión entre los grandes pintores de los siglos XVII, XVIII y XIX, como Diego Velázquez, Édouard Manet, Nicolas Poussin y, en el caso de *Habitación destrizada*, Eugène Delacroix.

Wall genera una versión posmoderna meticulosa del cuadro de Delacroix *La muerte de Sardanápalo* (1827) (ver Fig. 33). La gama cromática, la composición y la luz están perfectamente equilibradas de acuerdo con el modelo. Ambas obras muestran una cama alrededor de la cual se despliega un caos absoluto, y ambas son de gran formato. Por todo ello, no sería erróneo pensar que las dos se parecen bastante. Pero no es así. Ni en lo más mínimo. El cuadro de Delacroix muestra una terrible escena de alcoba en la que unas mujeres desnudas son masacradas a cuchilladas por orden de Sardanápalo, el rey asirio de la Antigüedad que decretó que se pasara por las armas a sus esclavos, mujeres y caballos tras una humillante derrota militar. Delacroix pinta una masa de cuerpos retorciéndose y de caballos encabritados, mientras el rey observa con indiferencia desde su lujoso lecho, plenamente sabedor de que muy pronto él también morirá en la pira que se prepara.



Fig. 32. Jeff Wall, *Habitación destrizada*, 1978.

Wall, por su parte, representa una escena en la que no hay personajes. Es más, su obra no posee nada de la riqueza y el lujo que figuran en la pintura de Delacroix. Wall muestra un dormitorio moderno, barato y anodino perteneciente a una prostituta y que, poco antes, ha sido saqueado y destrizado. A partir de esta representación de la

violencia contemporánea, Wall entreteteje múltiples alusiones al gran cuadro de Delacroix. Hay una cama en mitad de la habitación, al igual que en el original de Delacroix, con la salvedad de que en la imagen de Wall ya no se trata de la cama lujosa y engalanada de un rey, sino de un colchón levantado y apoyado en el suelo, que mira hacia el espectador, y cuya espuma del interior se vierte sobre el suelo a partir de un gran corte en diagonal que lo recorre de una esquina a otra. Aquí hay una alusión tanto a la violencia del original de Delacroix como un eco sutil de la propia composición del cuadro. Las paredes del cuarto, pintadas de color burdeos y la mesa de formica blanca de la fotografía de Wall remiten a los colores dominantes en la obra del maestro francés, al igual que la sábana de satén roja presente en el desorden general es una alusión a los lujosos tejidos de la cama del rey. La pequeña bailarina de plástico y en *topless* que Wall sitúa en la parte superior de la cómoda alude a las mujeres desnudas que ruegan por sus vidas en el cuadro de Delacroix. Ambas imágenes retratan a una sociedad otrora optimista y heroica que se encuentra en un estado de desencanto y decadencia.



Fig. 33. Eugène Delacroix, *La muerte de Sardanápalo*, 1827.

Obviamente, uno disfruta más de la fotografía de Wall si conoce aquello a lo que alude, pero ¿y si no lo conoce? ¿Qué pasa si uno aparece en una sala de exposiciones, resulta que la obra está expuesta y no sabe nada de las relaciones que la pieza de Wall

establece con *La muerte de Sardanápalo* de Delacroix? Bien, aun así, sigue siendo una imagen poderosa, además de una crítica de la vida moderna, con una composición y un uso del color muy enigmáticos y sugerentes. Pero lo cierto es que el arte posmoderno, como los crucigramas, recompensa el conocimiento. Conseguirlo requiere un proceso de deconstrucción de los elementos empleados por el artista y de identificación de las fuentes que ha utilizado, lo que aporta intuiciones acerca del significado de la obra. Así, cuanto mejor conoce uno el modo de trabajar de un artista, antes logrará determinar las pistas que ha ido dejando esparcidas por su obra.

Esto no quiere decir que no se pueda disfrutar de la obra de Wall si no se es consciente de los chistes e insinuaciones que la pueblan; en el arte posmoderno siempre hay algo más de lo que parece a primera vista. Por ejemplo, en *Imitar (Mimic, 1982)* (ver Fig. 34), una de las obras más famosas de Wall. Muestra a tres veinteañeros, dos hombres y una mujer, caminando por una calle de una localidad de Estados Unidos en un día soleado y caluroso. Uno de los hombres va de la mano de su novia. Tanto él como ella son blancos. A su derecha hay un hombre asiático. Wall capta el momento preciso en que la pareja está a punto de adelantarlo. El chico blanco se vuelve hacia el asiático y se lleva un dedo al rabillo del ojo, en un gesto racista que alude a los ojos rasgados de los orientales. El asiático capta el insulto con su visión periférica y la chica aparta la mirada.

Wall ha fotografiado un hecho basado en el estereotipo y la imitación, de ahí el título de la obra. El resultado es una imagen muy impactante y agresiva. Más aún cuando se tiene en cuenta que la obra mide casi dos metros por dos treinta y es una caja de luz, lo que dota de tamaño y aspecto casi real a los tres personajes. Al cabo de un par de minutos ante la obra, la mayoría de los espectadores se da cuenta de que es el centro de la imagen (tradicionalmente el punto de la obra en la que los artistas concentran la atención del espectador) el que divide a los tres personajes. La pareja blanca está a un lado, a unos pocos centímetros del centro, y el asiático en el lado opuesto, justo a la misma distancia del centro. La composición no es casual: Wall está haciendo una crítica de las categorías raciales occidentales. Ya está. Tenemos otra imagen perfectamente posmoderna que hay que descifrar. Pasemos a la siguiente.

Pero en esta imagen y en su título hay mucho más. Para empezar, no es una foto dentro de un reportaje documental, es un elaborado engaño. La gente que aparece en la foto son actores que han sido vestidos, iluminados y preparados igual que si estuvieran participando en una película. La fotografía no es una instantánea, sino que fue sacada después de horas de ensayo. Wall toma las reglas del cine y las aplica a la fotografía y, a continuación, desarrolla la obra a través de la misma tecnología que se utiliza en las vallas de anuncios, cuya parte posterior es una caja de luz, algo que vio por primera vez durante un viaje en autobús por Europa. En el arte posmoderno todo está construido a partir de fragmentos cogidos y copiados (imitados) de otras partes: es un collage hecho a base de piedras de toque e influencias.



Fig. 34. Jeff Wall, *Imitar*, 1982.

No obstante, fijémonos en *Imitar* como es debido, pensemos en el título y observemos a los tres personajes. Analicemos sus cuerpos, y sobre todo la forma y la posición de las piernas del asiático. Son una imagen especular de las piernas del hombre blanco que, a su vez son una imagen especular de las de su pareja que, una vez más, son una imagen especular de las piernas del asiático. ¿Quién imita a quién? Pues, sin duda alguna, Wall imita al pintor Gustave Caillebotte (1848-1894), un artista relacionado con el grupo de los impresionistas. Un vistazo rápido a *Calle de París: día de lluvia* (1877) suscitara una sonrisa de complicidad. Ambas imágenes están enmarcadas a la derecha por un edificio comercial y a la izquierda por una carretera que desaparece en la distancia en su punto de fuga. En ambas aparecen tres personajes principales que reaccionan a las posiciones corporales de los demás. Ambos se sirven de un poste de la luz para aislar a los personajes del resto de la obra. El hecho de que la obra de Caillebotte se emplace en los nuevos bulevares de París abiertos por el barón Haussmann, no es algo que no encuentre su correspondencia en la obra de Wall. Caillebotte perteneció a esa generación de parisinos de finales del XIX que estaba ebria de optimismo ante la vida urbana moderna. El exterior que rodea la imagen de Wall (una desolada calle de la periferia de una ciudad estadounidense

donde crecen las malas hierbas y la ambición muere) es un examen satírico posmoderno del destino del sueño del modernismo, sueño que los trabajadores inmigrantes contribuyeron a hacer realidad con su esfuerzo, remunerado regularmente con toda suerte de injurias.

El modernismo tiene unos confines muy definidos; el posmodernismo carece de ellos. El modernismo rechazaba la tradición; el posmodernismo no rechaza nada. El modernismo era lineal y sistemático; el posmodernismo se expande por todas partes. Los modernistas creían en el futuro; los posmodernos no creen en nada y prefieren cuestionarlo todo. Los modernistas eran serios y aventureros; los posmodernos son los maestros de la experimentación y el juego: la insolencia astuta y una distancia cínica. Como dice Moe en un episodio de *Los Simpson*, la posmodernidad es «*rara por ser rara*». Quizá, pero eso no significa que los posmodernos sean una banda de pusilánimes, carentes de convicciones u opiniones políticas. Se trata más de una desconfianza compartida hacia cualquiera que ofrezca verdades absolutas o soluciones fáciles. Eso los colocó en la misma senda que habían recorrido los artistas pop veinticinco años antes: el mundo de la publicidad y del comercio, al que el posmodernismo dirigió una mirada irónica.

Barbara Kruger (nacida en 1945) trabajó como diseñadora gráfica en Condé Nast, editorial que publica las revistas de papel couché más importantes del mundo. Es el gran templo del consumismo, donde se gesta la imagen de un ideal inalcanzable, una fantasía escapista para lectores que aspiran a ella y se pasan la vida entera persiguiéndola. A Kruger le molestaban muchas de las imágenes y artículos que pasaban ante sus ojos. Comenzó recortando imágenes de los anuncios que más le llamaban la atención. Después, las reproducía en blanco y negro y sobrescribía eslóganes como, por ejemplo, *Voy de tiendas, luego existo* (*I Shop Therefore I Am*, 1987), una subversión de la afirmación filosófica realizada por René Descartes en el siglo XVII, «*Pienso, luego existo*», o *Tu cuerpo es un campo de batalla* (*Your Body is a Battleground*, 1989). Al igual que Warhol, Kruger se sirve de los anuncios (eslóganes, negritas, imágenes impactantes o sencillas) para transmitir su mensaje. A diferencia de Warhol, estaba siendo abiertamente crítica con la industria y el modo en que esta comercia desvergonzadamente con falsas esperanzas.

Kruger emplea los pronombres personales (yo, tú, nosotros) para implicarnos e introducirnos en el lenguaje asertivo utilizado en el mundo de los grandes negocios. Escribe sus mensajes de manera semejante: con una tipografía en negrita impresa (a menudo en rojo) sobre un fondo blanco plano o sobre una imagen de tono medio, lo que proporciona a sus obras una especie de «*identidad corporativa*». La crítica del consumismo es clara y logra demostrar lo que pretendía; pero, como buena posmoderna, en sus obras Kruger incluye muchas alusiones. Las letras rojas son un guiño a los carteles constructivistas de Rodchenko; las imágenes publicitarias, al pop art. Tampoco la fuente tipográfica que elige es casual: se trata de la letra Futura, un tipo geométrico creado en 1927 que se adhiere a los principios escrupulosamente

modernistas de la Bauhaus, una institución que entendió los medios de comunicación como órgano de unificación, no de manipulación comercial o de promoción del egoísmo individualista. Futura, cabe señalar, es la fuente utilizada por Volkswagen, Hewlett Packard y Shell para sus anuncios publicitarios. No nos olvidemos de los futuristas: Kruger utiliza la versión cursiva de la Futura para dar una impresión marinettiana de urgencia y dinamismo a sus expresivas frases.

Además de esto, cabe señalar la ironía de los juegos de palabras que aparecen en sus obras, lo que nos conduce inevitablemente a Marcel Duchamp y, en general, a los dadaístas, a los que les encantaba la manipulación del lenguaje para mofarse del poder y del mundo del arte. Algo que Kruger logró en 1982 con Sin título: Inviertes en la divinidad de la obra maestra (*Untitled [You Invest in the Divinity of the Masterpiece]*), en la que reproducía una copia en blanco y negro de la célebre sección de la *Capilla Sixtina* de Miguel Ángel en la que Dios toca con el dedo a Adán (el momento de la creación del hombre). Sobre la imagen han impreso las palabras «*Inviertes en la divinidad de la obra maestra*» en letras negritas blancas sobre bandas negras. De este modo, Kruger imita los métodos de los carteles comerciales para poner en tela de juicio las prácticas comerciales en el mundo del arte.

Kruger nunca firma sus obras, y el hecho de que la tipografía sea estándar les da un toque impersonal que pone sobre el tapete cuestiones como autoría, autenticidad, reproducción o identidad, todos ellos temas centrales del posmodernismo. El mensaje implícito que subyace en sus obras es una provocación: un puñetazo en la boca del estómago que nos obliga a reconsiderar la confianza que depositamos en los mensajes y métodos de los medios de comunicación. Asimismo, estas sirven de recordatorio del poder de la palabra en el mundo del arte, algo que descubrí durante mis años en la Tate.

En una institución como esta, que posee reputación internacional por su excelencia y calidad, las oficinas centrales no son lo que la gente se imagina. La mayor parte del personal trabaja en un antiguo hospital militar en Pimlico, Londres, que aún huele a desinfectante y está siempre frío gracias a las ventanas rotas y a la presencia de algunos fantasmas de guerreros muertos tiempo ha. Mi despacho estaba en la planta calle, pasada la vieja morgue y detrás del jardín al que sacaban a los tuberculosos para que respiraran un poco de aire fresco y retrasar así su último viaje. No era un lugar precisamente glamuroso.

Con todo, siempre que recibía la visita de alguien en mi despacho, todos se fijaban en un cartel de dos metros y medio de alto que tenía en la pared, e incluso a veces me preguntaban si podían hacerle una foto. Era una copia de una obra titulada *Cómo trabajar mejor* (*How to Work Better*, 1991) de los artistas residentes en Zúrich Peter Fischli (nacido en 1952) y David Weiss (nacido en 1946), conocidos con el nombre colectivo de Fischli/Weiss. Formalmente imita los Diez Mandamientos, con una lista de cosas que hay que hacer para trabajar mejor: 1. HAZ SOLO UNA COSA A LA VEZ, 2. ENTIENDE EL PROBLEMA, 3. APRENDE A ESCUCHAR y así



hasta llegar al número 10, en el que pone solamente SONRÍE.

Sospecho, por lo general, que mis visitantes mordían el anzuelo colocado por los artistas y veían en el plan de diez puntos de Fischli/Weiss una solución profética de cómo maximizar su propio potencial profesional. Eso habría encantado a Fischli/Weiss, porque esa obra es muy irónica y está concebida como una burla de las charlas de motivación que promueven las grandes empresas. En origen, presentaron la lista como un gigantesco mural pintado en la fachada de un edificio de oficinas de Zúrich y la condición para que me dieran una de las copias era que prometiera que iba a tener expuesto el cartel en mi despacho. Los artistas se han apropiado de la propaganda del mundo de los negocios para parodiar el modo en que las empresas intentan lavar el cerebro de sus empleados para que crean que el éxito profesional se puede lograr con tan solo seguir cierto número de consignas, es decir, aceptando las reglas del juego de las apariencias.

El artista estadounidense John Baldessari (nacido en 1931) ha trabajado en obras de texto similares, por ejemplo Consejos para artistas que quieran vender (*Tips for Artists Who Want to Sell*, 1966-1968), que es una lista de tres consejos prácticos para artistas que desean encontrar comprador para su obra. El primero es: POR LO GENERAL, LOS CUADROS DE COLORES CLAROS SE VENDEN ANTES QUE LOS CUADROS DE COLORES OSCUROS. Baldessari dice: «Intento pensar en las palabras como sustitutas de las imágenes. Nunca termino de entender por qué se cree que unas hacen lo que las otras no pueden y viceversa». Esto no significa que haga solo obras de texto, sino que es flexible en la elección del medio y los mecanismos compositivos. A mediados de la década de 1980, Baldessari hizo Talón (*Heel*, 1986), un collage confeccionado con una docena de fotogramas de películas en blanco y negro. Todas las imágenes, de un modo u otro, estaban relacionadas con el título de la obra, ya porque salía un talón o un pie, ya porque aludían a otros usos de la palabra (dar órdenes a un perro o calificar a un hombre inmoral). Podría parecer una especie de juego de palabras e imágenes para divertir al espectador, pero cuando se observan las imágenes con atención, empiezan a aparecer los temas. Aparecen el dolor (herida en el talón), el conflicto (protestas estudiantiles, un perro agresivo) y la identidad (el artista ha tapado la cara de un hombre con un punto amarillo grande). Detrás de su aparente superficialidad y humor se esconde un puñetazo posmoderno. Como sucede en El curso de las cosas (*Der Lauf der Dinge*, 1987) de Fischli/Weiss.

Se trata de una obra maestra de la posmodernidad, copiada muchas veces y nunca mejorada. Mi consejo es ver la media hora de la película o, mejor aún, ir a un museo donde se exhiba la obra y en el que esté instalada según las indicaciones de los artistas. Creo que nadie que lo haga saldrá defraudado. La película muestra una cadena de acontecimientos realmente inusitados que se ponen en marcha cuando un neumático de automóvil comienza a rodar por el suelo del estudio, después de haber sido golpeado por una bolsa de basura colgada que da vueltas sobre él. Después, treinta minutos de caos en efecto dominó, mientras una serie de objetos y materiales

que uno esperaría encontrar en el laboratorio de un excéntrico científico aficionado (sillas, escaleras, botellas de plástico, ruedas, sustancias químicas, pintura) son propulsados en una irresistible secuencia de animación a medida que un objeto móvil (una tetera sobre un patín, una bandeja de líquido fundido que se sale por los bordes) choca contra otro. Es un gran espectáculo, divertido, ingenioso y lleno de suspense — una de las claves de las películas de entretenimiento—, ya que el espectador aguarda a ver si se rompe la sucesión. Si uno de los objetos no lograra acertar en su misión, la reacción en cadena se rompería.

Resulta muy divertido, pero también tiene algo de perturbador. Los sucesos no conducen a nada; no tienen sentido. Si bien el conjunto del proceso resulta azaroso y propio de un principiante, realmente no es así en absoluto. Planear una serie de colisiones tan intrincada requiere meses de ensayo-error; es un ejercicio de precisión y planificación, no de espontaneidad o azar. Nos engañan para que creamos que estamos contemplando la obra de un profesor chiflado y no los meticulosos esfuerzos de una pareja de artistas sofisticados. Este engaño impregna el conjunto, incluido el modo en que está filmado, con ese aire de grabación casera que tiene, cuando en realidad se trata de una película profesional de 16mm. Es una obra en la que nada es lo que parece. Los artistas se centran en los materiales de la industria moderna, al igual que habían hecho los constructivistas setenta años antes, pero aquí no hay ni un ápice de optimismo. Fischli/Weiss muestran lo que sucede cuando los materiales no se utilizan de la manera debida: abandonados y dejados a su aire, provocan una catástrofe en lo que parecía un entorno estabilizado. Es una película sobre las consecuencias, las relaciones y la identidad: un collage semoviente, un combine de Rauschenberg que hubiera cobrado vida monstruosamente.

El posmodernismo fue responsable de que el público se interesara por la obra de estos artistas, basada en preguntas, imitaciones y apropiaciones. Al igual que los artistas conceptuales o los minimalistas que les precedieron, los artistas posmodernos generaron una obra meditada e intelectualizada que recompensa a quienes dedican tiempo y atención a desentrañar sus sutilezas. Al igual que a Duchamp (una de sus mayores influencias), les encantaba bromear. Esto puede hacer que en ocasiones su obra parezca trivial, boba o sarcástica, pero en conjunto no lo es. El mejor arte posmoderno surge de las observaciones de un inteligente espectador exterior, que contempla con admiración y aversión a partes iguales. A decir verdad, igual que todo el arte de calidad.

## El arte hoy en día

### Fama y fortuna, 1988-2008, y hoy

No existe un término general que englobe el arte surgido en las dos últimas décadas del siglo xx y el comienzo del XXI. En cuanto a los ismos, el posmodernismo fue el último oficialmente reconocido, y comenzó a perder fuerza a finales de la década de 1980. Esto podría significar que quizá debería poner fin aquí a este libro, y añadir un par de párrafos no muy extensos y actualizarlo más adelante, cuando un académico o un crítico de prestigio hayan acuñado un término para calificar el arte generado desde finales de los años ochenta hasta la actualidad.

Eso sería una lástima... Me explicaré: los últimos veinticinco años han sido realmente extraordinarios. Nunca antes se había producido ni vendido tanto arte contemporáneo. Nunca antes el público y los medios de comunicación se habían interesado tanto por el tema. Nunca antes había habido tantos lugares públicos de exhibición. A lo largo y ancho del mundo se han construido nuevos museos y centros de arte fabulosos: el Guggenheim en Bilbao, la Tate Modern en Londres, el Maxxi en Roma, todos posteriores a 1997. Estamos inmersos en un boom del arte contemporáneo de unas proporciones jamás vistas con anterioridad. Pasar por alto todo lo sucedido porque no existe un término general para la última remesa artística me parece una injusticia. Además, dejaría esta historia del arte moderno frustrada y coja. Entonces, ¿qué podemos hacer?

En fin, no me voy a mojar dando un nombre, ya que eso supondría meter el pie en arenas movedizas. A su debido tiempo, alguien se presentará con un término oficial y será ese el que permanezca, pero, entretanto, y para poner al día esta historia, voy a arriesgarme proponiendo un común denominador que, en mi opinión, engloba buena parte del trabajo producido por la vanguardia más reciente.

Hay varios rasgos que destacan a primera vista: uno de ellos es la proliferación de esculturas monumentales y espectaculares que han surgido como setas en los espacios públicos de todo el mundo. Estas obras gigantes de arte contemporáneo, que a menudo son encargos de ayuntamientos o instituciones locales para mejorar la imagen de una ciudad, han terminado por cautivar la atención y la imaginación del público. En consecuencia, eso ha contribuido a que aumente el interés por el arte moderno hasta alcanzar unos niveles nunca antes vistos. Todo ello ha hecho surgir precipitadamente una etiqueta para calificar el fenómeno: arte de la experiencia.

Como ya expliqué en el capítulo dedicado al arte conceptual, estos entornos interactivos son, mitad parques de atracciones y mitad instalaciones. Para los museos

representan una forma ideal de «artentretenimiento» para todos los públicos: desde el académico más reputado hasta una familia joven en busca de diversión. Una mezcla alucinógena de capuchinos muy caros y programas educativos accesibles, siempre a disposición de todo cliente que quiera intensificar su experiencia museística. Estas obras de arte, gratas para el público, reflejan además hasta qué punto se ha borrado a lo largo de la última década la frontera entre el arte moderno —antaoño un nicho de ocio reservado a las mentes cultivadas— y el entretenimiento de masas representado por ámbitos como el cine, el teatro y los parques temáticos.

Los artistas que trabajan en este campo, como Carsten Höller (nacido en 1961), intentan cambiar lo que ha venido siendo la relación tradicional con el museo (tranquila, competitiva, seria, solitaria) instalando rampas en espiral y camas giratorias que obligan a los visitantes a interactuar socialmente. Algunos comisarios han catalogado este tipo de prácticas artísticas con el término de «*estéticas relacionales*». Según esta teoría, el arte que se hace hoy en día trata de generar un «*espacio de intercambio*» entre un artista y una comunidad de visitantes donde ambos «compartan» ideas y experiencias. La estética relacional, por ejemplo, afirma que las rampas de Höller representan una respuesta al aislamiento de nuestra existencia urbana contemporánea, en la que la automatización y la tecnología han eliminado de nuestras vidas el «encuentro fortuito». Las rampas y las camas giratorias, dicen, promueven un contexto social para que los seres humanos interactúen y son portadoras de una evidente crítica artística y política al mundo contemporáneo. Todo esto suena plausible, pero, tras años viendo a cientos y cientos de personas tirarse por rampas o hacer cualquier otra cosa semejante en la Tate, creo que la realidad es mucho más prosaica. Buena parte de la gente que hace cola para subir o montarse en estas instalaciones de la «experiencia» las considera una simple diversión. El hecho de establecer una comunicación con otros consumidores (ya no digamos compartir ideas) no parece que sea realmente lo que les importe. Dicho esto, ese tipo de obras logra cambiar realmente la naturaleza de los museos, pese a que si lo hacen para bien o para mal siga siendo una cuestión controvertida.

Otra de las modas más evidentes durante este periodo consiste en que los artistas se dediquen a poner en cuestión los límites establecidos del gusto y la decencia mediante obras cuyo cometido es la provocación y el *shock*. La década de 1960 supuso el fin de la era de la deferencia, mientras que el movimiento punk de los setenta instaló una expresión de desprecio en las caras de una juventud recién empoderada; sin embargo, no fue hasta bien entrada la década de 1980 cuando determinadas convenciones se vieron descaradamente impugnadas. Hasta ese momento las representaciones de sexo explícito y violencia extrema estaban aún en lo más alto de las estanterías de las librerías y en las películas clasificadas «X», y cualquier mención de estos temas adoptaba la forma de la alusión y la indirecta. Por aquellos años salió a la palestra una nueva generación de artistas que pisaban fuerte y que no se cortaban. Entre ellos estaba el procaz Jeff Koons y su Hecho en el cielo

(*Made in Heaven*, 1989), una serie de pinturas, carteles y esculturas en los que el artista y su entonces esposa, la estrella del porno italiana Ilona Staller (más conocida como la Cicciolina), aparecían en una serie de actos sexuales explícitos. Después llegó la sangre y la violencia con los hermanos Chapman, dos artistas británicos (Dinos Chapman y Jake Chapman, nacidos respectivamente en 1962 y en 1966). En su obra suelen aparecer cuerpos mutilados y heridas abiertas, como por ejemplo en *Anatomías trágicas* (*Tragic Anatomies*, 1996). Sus escenas de horror, típicas del cine de serie B más gore, adquirieron un aspecto aún más turbio con la inclusión de un elemento que se convirtió en su marca de la casa: muñecas grotescas, sexualmente deformadas y de aspecto monstruoso.

A partir de finales de la década de 1980, todas estas tendencias ejercieron un profundo impacto tanto en el modo de crear arte como en el de acceder a él. Se las ha intentado bautizar con un nombre genérico; se han barajado los de monumentalismo, experiencialismo o sensacionalismo con el fin de tratar de definir una era y un movimiento artístico, pero no han cuajado. Es posible que el *shock* y la intimidación sean un tema general, pero no existe ningún principio organizador de conjunto compartido por los artistas, ni tampoco una visión o un método que permita ubicarlos dentro de un movimiento definido.

Personalmente sí considero que hay una actitud identificable que engloba buena parte del arte generado en el último cuarto del siglo xx. Existe una palabra que vincula la amplia variedad de estilos, ideas y enfoques adoptados por los creadores de este periodo histórico. Entiendo que ninguna categoría es completamente satisfactoria y que estas siempre conllevan desviaciones, simplificaciones y concesiones. Es por eso por lo que los artistas se han distanciado de los movimientos en los que los han clasificado los críticos y los historiadores del arte. Ahora bien, eso no significa que las categorías no sean válidas, aunque esa validez se limite a demostrar su carácter erróneo. La palabra que tengo en mente no pretende ser un nombre que defina un movimiento concreto de esta época, pero sí creo que es un término válido que nos puede ayudar a entender las motivaciones que subyacen en lo que se ha creado en esta época bajo el nombre de arte.

Para dar mayor peso a mi argumento, voy a fijar un marco temporal que sirve más como ámbito de coincidencias que como fecha definitiva de comienzo y de cierre. El periodo al que me refiero abarca veinte años, desde 1988 a 2008, y se apoya en dos eventos de la misma persona, el artista británico Damien Hirst (nacido en 1966). El primero de ellos es la exposición celebrada en 1988 en el área portuaria situada al sudeste de Londres, y en cuya organización Hirst colaboró activamente. Se llamaba *Freeze* (Congelar) y fue una muestra en la que participaron dieciséis jóvenes artistas británicos que habían estudiado, o estaban estudiando todavía, en el Goldsmiths College de Londres con Hirst.

Entre ellos se encontraba el pintor Gary Hume (nacido en 1962), el artista conceptual y escultor Michael Landy (nacido en 1963), Angus Fairhurst (1966-2008)

y Sarah Lucas (nacida en 1962); así como, por supuesto, el propio Hirst, que expuso por vez primera una de sus ahora célebres Pinturas de puntos (*Spot Paintings*, 1986-2011), una serie compuesta por cientos de obras en las que aparecen hileras de círculos coloreados a cierta distancia unos de otros y sobre un fondo blanco, y que según sus palabras, están concebidos para «dejar fija la alegría del color». Este grupo acabó por constituir el núcleo principal de artistas que se hizo famoso bajo la etiqueta de Young British Art, o, más habitualmente, YBA, para los que *Freeze* fue una especie de hito fundador y plataforma de lanzamiento. Poco después, como se vio, supondría el momento en el que Londres se convirtió en uno de los epicentros de la creación artística, como ya lo había sido a finales del siglo XVIII y a comienzos del XIX.

Sin embargo, entonces no era más que otra exposición escolar estival, si bien muy notable, promovida y presentada con desparpajo y profesionalidad por un desconocido artista oriundo del norte de Inglaterra.

Veinte años más tarde, ese mismo estudiante, ahora el artista más rico del mundo, organizó otra exposición para promover y vender sus últimas obras. Esta vez, sin embargo, el lugar en el que se celebró era una de las cimas del mercado artístico y, en esta ocasión, exponía él solo. El evento tuvo lugar en el otoño de 2008 en Londres, en la sede principal de la casa de subastas Sotheby's: ese fue el día en que el mundo se postró a sus pies en señal de reverencia.

Lo habitual es que un artista venda sus obras a través de un marchante, eso es lo que sucede en el mercado principal. Posteriormente, si la persona que ha comprado una pieza al marchante del artista quiere ponerla a la venta, acude a una casa de subastas y allí la vende; ese es el mercado secundario (de segunda mano). Lo que no es en absoluto habitual es que un artista se salte el mercado principal y venda su obra en una casa de subastas. Las cosas no funcionan así: siempre hay intermediarios entre un artista y una casa de subastas, salvo cuando uno se llama Damien Hirst.

En septiembre de 2008, Hirst decidió hacer algo realmente insólito: romper a la vez sus relaciones comerciales con sus marchantes de Gran Bretaña (Jay Jopling) y de Estados Unidos (Larry Gagosian) y sacar doscientas obras nuevas directamente desde su estudio a Sotheby's, en Londres, para ponerlas a subasta. Era una jugada atrevida y arriesgada, sobre todo por la ofensa que podría suponer para Jopling y Gagosian, cuyo tiempo y dinero habían contribuido al éxito de la carrera de Hirst (sin embargo, no se ofendieron e incluso bendijeron el evento).

Cabía además la posibilidad de que sus piezas no se vendieran, situación que habría provocado la caída en picado de la imagen de Hirst y del valor de estas obras en el mercado. Esto habría significado una humillación pública que habría supuesto, incluso, el final de su carrera (esta es una de las razones por la que los artistas evitan seguir ese camino y prefieren las conversaciones amables, el secreto comercial y las ventas en privado que caracterizan a los marchantes de arte). Tampoco Hirst parecía demasiado preocupado por las consecuencias, a juzgar por el título que dio a la venta.

Con sus características confianza en sí mismo y chulería, añadió un toque teatral al evento con un nombre que parecía sacado de una feria de las maravillas: *Beautiful Inside My Head Forever*.

La subasta tuvo lugar pocos días después de que Sotheby's expusiera al público las obras, a fin de que los interesados las tasaran. Comenzó el lunes 15 de septiembre y terminó el martes 16. La sede londinense estaba llena de coleccionistas nerviosos y de sus representantes (ya preparados y ansiosos por deshacerse de sus fortunas); entretanto, al otro lado del océano Atlántico, en Nueva York, tenía lugar otro evento semejante, no del todo ajeno a este, en el que imperaba el mismo ambiente de frenesí. Mientras que en Londres los golpes del mazo cerraban, una tras otra, las ventas de los caros lotes de Hirst, el resto del mundo observaba cómo se hacía patente (con lentitud, pero de forma irreversible) que el gobierno de los Estados Unidos iba a permitir que se consumara la quiebra del otrora poderoso banco Lehman Brothers, decisión que tenía todas las papeletas para precipitar un colapso del sistema financiero mundial.

El mundo del arte parecía hacer caso omiso de tan grave situación, a medida que se iban vendiendo, según los precios estimados o incluso por sumas mayores, animales en formol y pinturas de colores brillantes. A juzgar por las apariencias, la subasta fue un completo éxito. De acuerdo con Sotheby's, se vendió la casi totalidad de los lotes por la (escalofriante) suma total de cien millones de libras. Queda por saber si todo el mundo pagó (una vez que los efectos de la bancarrota de Lehman Brothers se materializaron) o si aquellos que pujaron tenían un interés personal en mantener intactos la reputación y el valor de este artista en el mercado. No obstante, no cabe refutación alguna del hecho de la simultaneidad de la subasta y la bancarrota, lo que supuso la culminación de un periodo de veinte años en el que la actitud predominante entre artistas, comisarios y marchantes había sido de profundo entusiasmo, optimismo juvenil y cultura empresarial. Ese fue el estado de ánimo que impregnó el mundo del arte durante esos años y el que nos proporciona la palabra con la que voy a resumir este periodo del arte contemporáneo en este último capítulo. La palabra es *entrepreneurialism* (empresarialismo).

Los artistas de la posmodernidad consideraron que las generaciones anteriores los habían dejado a la deriva, que habían realizado promesas y que habían fracasado en su intento de generar un ideal utópico. Sus «*metarrelatos*» no eran sino eso: palabras tan grandes como huecas, carentes de un plan de acción plausible. La tecnología y la ciencia también habían decepcionado a la humanidad y se habían mostrado incapaces de presentar las panaceas anunciadas. Los posmodernos estaban hartos e intentaban dotar de sentido a un mundo en el que la única certidumbre parecía ser la incertidumbre. Era una época en la que cundía por doquier la ansiedad existencialista.

No sucedía lo mismo entre la generación desenvuelta y segura de sí misma que salió de las escuelas de arte europeas y estadounidenses a finales de la década de 1980 y principios de la de 1990. Sus integrantes poseían una confianza en sí mismos

tan grande como la ansiedad que abrumaba a los posmodernos y, además, su humor era mucho más jocosamente negro que conscientemente irónico. No tenían interés alguno en desaparecer de sus obras a fin de dejar patente su posición acerca del problema de la identidad. Ni por asomo. Iban de frente, plantándose delante de uno, como diciendo «*aquí estoy yo*», y tenían talento para promocionarse a sí mismos. Eran las criaturas de la doctrina del individualismo emprendedor que habían predicado con celo evangélico Margaret Thatcher, Ronald Reagan, Helmut Kohl y François Mitterrand. Estaban encantados de ser el centro de su propia existencia. Jean-Paul Sartre, el aclamado filósofo existencialista, dijo en cierta ocasión: «El hombre no es más que lo que hace de sí mismo» antes de añadir: «*El hombre es, ante todo, un ser que se proyecta al futuro y es consciente de que lo hace*». «*Cuando queráis*» era el grito voluntarioso de esta nueva generación de artistas. La cosecha británica había aumentado con unas declaraciones realizadas por Margaret Thatcher en 1979: «*La sociedad no existe*». La gente, consideraba ella, tenía que cuidar de sí misma ante todo y en primer lugar.

No se trataba tanto de una mezcla de amor severo y mano firme como de mala suerte: o nadabas o te hundías, y eso resultó muy irritante para un grupo de adolescentes de clase trabajadora a los que el Estado había proporcionado una buena educación, o al menos una que estaba a la altura de sus ambiciones o de su inteligencia; pero al mismo tiempo les resultó extrañamente estimulante. Si esas eran las reglas del juego, perfecto, ellos iban a jugar, pero al igual que había hecho el punk, iban a hacerlo a expensas del establishment. Romperían las reglas, se burlarían de la autoridad y aprovecharían cualquier oportunidad para hacerle un corte de mangas al mundo. Para aquellos jóvenes artistas, la exposición Freeze de 1988 fue la primera demostración pública de que eran capaces de hacerse cargo de sus destinos ellos solos. Era tan importante dejar clara esa actitud como hablar de micropolíticas, dinero o estética. Suyo era ese espíritu empresarial que daba cuerpo al arte que producían y, a la vez, al mundo en que vivimos.

Nadie encaraba mejor esa actitud que Damien Hirst. Cuando era estudiante descubrió las macabras y turbadoras pinturas del pintor expresionista irlandés Francis Bacon. En aquella época, Hirst trataba de convertirse en un buen pintor, pero dejó de pintar cuando se dio cuenta de que todos sus cuadros eran «*como Bacons malos*». Entonces comenzó a darle vueltas a la idea de realizar las pinturas de su héroe en tres dimensiones. En 1990 finalizó *Hace mil años (A Thousand Years)* (ver Fig. 35), una obra brillantemente concebida y soberbiamente ejecutada que no solo lograba ser macabra, sino también, y al mismo tiempo, ser una afirmación de la vida.

Dicha obra consiste en una gran estructura rectangular de cristal que mide aproximadamente cuatro metros de largo por dos de alto y dos de ancho, rodeada por un marco de acero oscuro. En el centro de la cabina, a modo de panel divisorio, hay una pared de cristal con cuatro agujeros circulares del tamaño de un puño. En uno de los dos compartimentos hay un cubo blanco hecho de placas de tableros de fibra de



densidad media, como una especie de dado gigante, cuyos lados están marcados con un punto negro central. En el centro del suelo del otro compartimento se encuentra la cabeza putrefacta de una vaca muerta sobre la que pende un insectocutor, ese aparato eléctrico con luz ultravioleta que se ve en bares y carnicerías y que sirve para abrasar insectos. En dos de los lados de este compartimento de cristal hay unos cuencos que contienen azúcar. Para completar la obra, Hirst ha incorporado moscas y gusanos. El resultado final es una especie de clase de biología en la que se nos muestra el ciclo de la vida: la mosca pone huevos en la cabeza de la vaca y los huevos se convierten en gusanos que se alimentan de la carne putrefacta de la cabeza de la vaca antes de convertirse en moscas; estas se alimentan de azúcar, se reproducen con otras moscas, ponen huevos en la cabeza de la vaca y mueren al entrar en contacto con el insectocutor (que asume el papel de una especie de Dios imparcial); una vez muertas, caen sobre la cabeza de la vaca y se mezclan con la carne en una especie de materia orgánica putrefacta que sirve de alimento a la siguiente generación de gusanos. ¿Espantoso? Sí. ¿Bueno? Muy bueno. ¿Arte? Por supuesto.



Fig. 35. Damien Hirst, *Hace mil años*, 1990, fotografía de Roger Wooldridge.

Damien Hirst no es un profesor de ciencias naturales, es un artista, lo que significa que esto es una obra de arte, o al menos algo que pide ser juzgado como una obra de arte. *Hace mil años* (o *Pieza con moscas* [*Fly Piece*], como también se la conoce) pertenece a un canon artístico que se remonta a cientos de años atrás. El tema (la vida y la muerte, el nacimiento y la decadencia) es tan antiguo como el propio arte. La caja rectangular y el cubo blanco son algo más modernos y, en realidad, remiten al minimalismo: dos partes de Sol LeWitt y una de Donald Judd. En el conjunto también hay algo que recuerda a Joseph Beuys; al artista alemán le gustaba usar

vitrinas (cajas de cristal en las que se exhiben objetos) dentro de las cuales ponía pilas, huesos, manteca y uñas. La cabeza putrefacta de la vaca recuerda a la sangre coagulada, en óleo rojo y púrpura, que daba a los cuadros de Bacon sus características fuerza y violencia. También Duchamp pulula por la obra: la presencia dadaísta de sus readymades resulta evidente en el azúcar y en el insectocutor, objetos cotidianos «*encontrados*». También contiene algo del Merz de Schwitters o de los combine de Rauschenberg (entre otras cosas, la presencia de un animal muerto). Cabe definirla, asimismo, como una obra de arte conceptual, el resultado de una idea premeditada y planificada que elige sus materiales y da forma específica a la obra.

La lista de influencias artísticas podría alargarse hasta el infinito, pero a Hirst no le interesan ni la apropiación posmoderna ni sus burlas irónicas. Hace mil años no es la obra de un artista ansioso o confuso, sino de un individuo absolutamente seguro de sí mismo que, según sus propias palabras, pertenece a una generación que «nunca tuvo el menor reparo en robar ideas de otros». Su mirada sobre la historia del arte no es posmoderna. Hirst no busca extrañas combinaciones que desentonen y hagan que el espectador se interrogue acerca de la identidad o la fugacidad: coge del pasado lo que le fascina, lo empaqueta de nuevo y da al producto el toque Damien Hirst. Es una actitud de empresario, una mentalidad positiva, sin prejuicios, que se podría resumir en «*Lo hago como me da la gana*».

Hirst compartía esta visión empresarial del mundo con los demás miembros del grupo de jóvenes artistas británicos, un grupo muy espabilado que se dio cuenta enseguida de que, para alcanzar el éxito con su obra, tenían que generar una marca y de que para eso importaba tanto la obra como la actitud personal. Y eso significaba que, de cuando en cuando, había que tomarse unas copas con esa clase de gente que los artistas siempre han considerado la encarnación del mal: los empresarios. De ese modo, con las palabras de Andy Warhol («*un buen negocio es la mejor forma de arte posible*») reverberando en sus cabezas (eso sí, ya sin ironía alguna), dieron con un comercial que les ayudó a conseguir lo que querían. Charles Saatchi se había hecho un nombre como publicista. Junto a su hermano Maurice, había creado la firma Saatchi & Saatchi, una de las agencias de publicidad mundiales más prósperas y respetadas. Estos hermanos no eran tanto hijos de la era Thatcher como sus hombres de confianza, ya que con sus eficaces diseños y carteles pusieron su granito de arena para que la lideresa accediera al poder. Charles era la parte creativa del dúo, un empaquetador de ideas con bastante talento y dotado de un gran don para crear campañas publicitarias que incrementaban la fama de la firma. En él se combinan el ojo clínico para la coherencia visual y un olfato increíble para encontrar aquello que los medios de comunicación necesitan. Con semejantes cualidades era inevitable que el agudo coleccionista de arte se topara con una hornada de jóvenes artistas en busca de gloria.

En 1985, para mostrar y dar a conocer su colección de arte contemporáneo, Charles Saatchi había abierto una galería epónima en un barrio rico del norte de

Londres. Al poco tiempo se convirtió en visita obligada para todo joven que quisiera embarcarse en una gira por el floreciente panorama del arte contemporáneo londinense. Poco después de la exposición Freeze de Damien Hirst, Saatchi comenzó a comprar obra a los participantes en la exposición. En 1992 expuso en la Saatchi Gallery su alijo recién adquirido de obras de los Young British Artists. Entre ellas se encontraba Hacer mil años de Hirst. No era la única obra de Hirst que estaba en manos de Saatchi.

Había otra escultura de gran tamaño, un enorme contenedor rectangular de vidrio con un marco de acero (ahora blanco) en el que Hirst había introducido un animal muerto. Pero esta vez la bestia estaba entera y era lo bastante grande como para zamparse a un humano. Era un tiburón tigre de cuatro metros de largo que Hirst había dejado en suspensión dentro de un contenedor de vidrio lleno de formaldehído. La imposibilidad física de la muerte en la mente de un ser vivo (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991) (ver Fig. 36) era una idea mucho más ambiciosa y estaba materializada con arrogante aplomo y un ojo implacable para el arte y la publicidad. Los tabloides británicos entraron al trapo. The Sun tituló sarcásticamente a toda plana y en primera página: «¡Cincuenta mil libras por un pescado sin patatas!», pero los últimos en reírse fueron Hirst y Saatchi: su reputación en el mundo del arte internacional quedó afianzada con este gesto.

Seis años después, las reputaciones de ambos ya estaban consolidadas en la historia del arte. La respetada Royal Academy de Piccadilly, en Londres, organizó una exposición con obras de la colección de Charles Saatchi. Era la exposición adecuada en el momento adecuado y con el título adecuado: Sensation (Sensación). El título podía referirse a las diferentes experiencias sensoriales que las obras de arte expuestas podían provocar en los espectadores. Pero en cuanto el público vio y escuchó lo que había en la muestra, todo el mundo se dio cuenta de que solo se podía interpretar el título de una manera: era la descripción del propio evento. El espectáculo estuvo a la altura de la hipérbole.

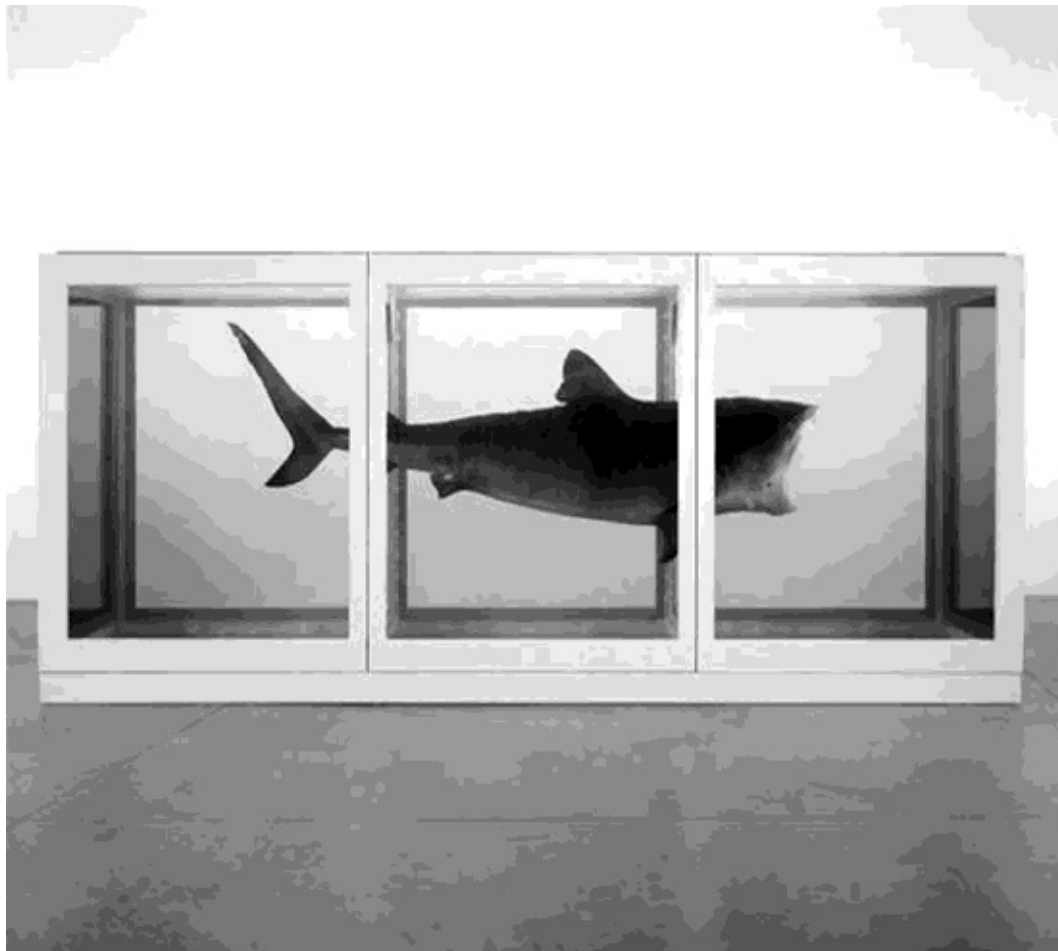


Fig. 36. Damien Hirst, *La imposibilidad física de la muerte en la mente de un ser vivo*, 1991, fotografía de Prudence Cuming Associates.

Los hermanos Chapman presentaron escenas de truculentas carnicerías; Mark Quinn (nacido en 1964) realizó una escultura de su cabeza llamada *Yo (Self)* hecha con cuatro litros y medio de su propia sangre congelada (una especie de sorbete) que se había extraído a lo largo de cinco meses; Marcus Harvey (nacido en 1963), un viejo amigo de Damien Hirst, expuso su pintura *Myra* (1995). Esta obra fue motivo de gran polémica, ya que era un retrato de la asesina de niños Myra Hindley, cuya imagen en blanco y negro había sido hecha con huellas impresas de manos infantiles. Para algunos se trataba de un poderoso comentario acerca de la naturaleza horrible de sus crímenes, pero para otros estuvo simple y llanamente fuera de lugar.

Damien Hirst también participó, como no podía ser de otro modo. En la muestra estaban incluidas la pieza de las moscas y el tiburón, al igual que otros animales muertos conservados en formaldehído de su serie *Historia natural*, una pintura de puntos y otra pintura giratoria (*spin painting*). Una década más tarde, se puede decir que aquello fue un «grandes éxitos» de la obra de Hirst en el que solo faltó una obra que hizo más tarde, en 2007. *Por el amor de Dios (For the Love of God)* es una réplica en platino y a tamaño natural de un cráneo humano que Hirst cubrió con más de ocho mil diamantes y un juego completo de dientes humanos. Es una obra de ostentación artística, un objeto abiertamente comercial presentado con una teatralidad

excesiva: un único objeto en medio de una habitación a oscuras, colocado encima de una tela negra e iluminado para que los diamantes centelleen; por todo ello, y por las acusaciones de plagio que surgieron de determinados círculos, es una obra de arte interesante. Cabe interpretar *Por el amor de Dios* como el objeto supremo de una época que desafía a la muerte, de una era insensible en la que la riqueza y la vanidad han corrompido a la civilización occidental.

Ocho artistas que habían estado presentes en la exposición *Freeze* repitieron en *Sensation*. Una fue Sarah Lucas, quien, al igual que Warhol o Lichtenstein antes que ella, buscaba sus materiales artísticos entre los objetos más baratos y comunes de la sociedad de consumo. Sin embargo, Lucas no estaba muy interesada en los anuncios publicitarios o en los tebeos; prefería los tabloides obscenos que intercalan imágenes de mujeres desnudas con historias y cotilleos morbosos. Siguiendo una inspiración acorde, hizo su escultura *Dos huevos fritos y un kebab* (*Two Fried Eggs and a Kebab*, 1992) (ver Ilustración<sup>[28]</sup>), obra que desde entonces se ha convertido en un símbolo de la precocidad de los YBA. Consiste en una mesa en la que están estratégicamente colocados dos huevos fritos simulando los pechos de una mujer (*fried eggs* es una metáfora coloquial inglesa para referirse a una mujer con muy poco pecho). A unos palmos de los huevos hay un kebab abierto, que alude de forma nada sutil a una vagina. Finalmente, también sobre la mesa, hay una fotografía enmarcada de la composición que, en esa posición, insinúa un rostro humano. Las cuatro patas de la mesa completan la lectura: dos brazos en la parte superior y dos piernas en la inferior.

Unos años más tarde, Lucas realizó *Al natural* (*Au naturel*, 1994), otra escultura que utiliza materiales cotidianos para hacer una obra cruda, en ambos sentidos de la palabra. Esta vez se ve un colchón doblado y apoyado en la pared. Cerca de la parte superior izquierda hay dos melones (pechos) y debajo de ellos un cubo (vagina). En la parte superior derecha del colchón, en paralelo al cubo, hay un pepino en posición vertical con dos naranjas colocadas a cada lado (esto no hace falta que lo explique). Tanto *Dos huevos fritos y un kebab* como *Al natural* formaron parte de *Sensation*.

Cabe entender las esculturas de Lucas como chistes breves e infantiles o como reflexiones profundas acerca del modo en que la sociedad representa a las mujeres y el sexo. En cualquier caso, estas obras son muy representativas de su época. La cultura *ladette* (mujeres que disfrutaban con actividades tradicionalmente consideradas masculinas) se estaba imponiendo en Gran Bretaña. Las *Spice Girls* estaban a punto de hacerse mundialmente famosas y con ellas su manifiesto *Girl Power*. Había surgido una generación de chicas duras cuyo lema era «puedo hacerlo yo sola». Su optimismo y energía les hizo creer que podían conseguir de verdad lo que quisieran (como en el «Zig-a-zig-ah» de las *Spice Girls*). En la vida, pasarlo bien y tener una carrera profesional decente lo era todo; cualquier cosa que pudieran hacer los chicos, ellas podían hacerlo mucho mejor: podían tener más relaciones sexuales, tomar más drogas y consumir más alcohol. Podían ser más duras y más groseras. Podían

desempeñar trabajos más importantes, tener más éxito y más aspiraciones. La aburrida Inglaterra se había convertido en la Guay Britannia y las ladettes iban a brindar por eso.

Ese era el ambiente del momento y, ya fuera su intención o no, esa era la atmósfera de la obra de Sarah Lucas. No estaba sola en el empeño. Tenía una amiga cuya obra estaba también representada en *Sensation*: la ladette por excelencia, Tracey Emin (nacida en 1963). Ella no copiaba a nadie, era *Mad Tracey from Margate* («Tracey, la loca de Margate»), que se presentaba borracha y montaba escándalos en televisión, cosía los nombres de sus amantes en una tienda de campaña en *Todos con los que me he acostado, 1963-1995* (*Everyone I Have Ever Slept With, 1963-1995*) (ver Ilustración<sup>[29]</sup>) y que una y otra vez desnudaba su cuerpo y su alma en nombre del arte y la notoriedad. En 1993 las dos amigotas decidieron abrir una tienda (llamada *The Shop*) en el East End de Londres, una empresa comercial con la que esperaban poder pagarse sus respectivos estudios de arte, que estaban en la primera planta. Sacaron al mercado una línea de camisetas con eslóganes como «Complete Arsehole» (Ojete completo/Auténtico gilipollas), «Sperm Counts» (El semen importa/Cuenta de espermatozoides) o «I'm so Fucky» (Soy un follador/suertudo). Muy poco duchampianas en la elección de los juegos de palabras, pero, en fin, los tiempos habían cambiado bastante...

Mucha gente despreció a Tracey Emin y dijo que era un fraude. Será la historia quien juzgue la calidad de su obra, pero no es un fraude. Tiene un título superior por el Maidstone College of Art y un máster por el Royal College of Art. Sus obras están presentes en las colecciones de los mejores museos del mundo (MoMA, Pompidou, Tate) y es la segunda mujer en representar a Gran Bretaña en la Bienal de Venecia. Quizá todos los que la apoyan en el mundo del arte estén equivocados y se engañen a sí mismos, pero no cabe duda de que hay que considerarla una artista auténtica y no una estafadora. El hecho de que su obra sea reconocible a primera vista significa que posee una habilidad excepcional en lo que constituye la base de su estilo artístico: el dibujo. Olvidémonos de la máquina publicitaria, del «rollo mírame» y, por el contrario, fijémonos en su capacidad para conectar con tanta gente y en la forma tan directa con que se comunica. Puede que no tenga la capacidad de deletrear, pero posee la comprensión profunda de la claridad propia de una poeta.

Los orígenes de Tracey Emin, al igual que los de Damien Hirst y de varios YBA, son de clase trabajadora. Abandonó su ciudad natal tan pronto como pudo y se marchó a Londres para buscarse la vida. Trabajaba en una tienda, estudiaba en la facultad e iba tirando. Comenzó a escribir. En 1992, con el optimismo empresarial de un poster anunciador del thatcherismo, invitó a entre cincuenta y cien personas a invertir en su «potencial creativo». A cambio de diez libras, daría al suscriptor cuatro cartas, una de ellas muy «personal». Tenía agallas, imaginación y fe en sí misma. Además, aquello ya indicaba la que iba a ser la base principal de su trabajo y de su éxito: el «arte confesional». Las cartas son algo íntimo y personal, un medio perfecto

para una artista que iba a desplegar su carrera a base de permitir a los espectadores vislumbrar destellos expresionistas y lascivos de su vida privada. Se hizo famosa al ser seleccionada para el Premio Turner (aunque no lo ganara) en 1999, en el que participó con una de sus obras, *Mi cama* (*My Bed*, 1998), que era eso, nada más: la cama de Tracey Emin deshecha y desaliñada, con sábanas sucias, y con todo el suelo repleto de los restos de su vida: botellas vacías, colillas y ropa interior sucia.

La cama deshecha de Tracey Emin la «hizo» célebre y la convirtió en el blanco del amor o el odio de unos medios de comunicación a los que manipulaba con cabal precisión para hacerse rica y famosa. Aprovechó la oportunidad. La suya era una generación que no iba a esperar a que las cosas pasaran, iba a provocarlas. Como dijo a los desempleados británicos uno de los ministros del gabinete Thatcher: «Pónganse las pilas y búsquense la vida».

Por aquel entonces deambulaba por Londres un empresario bastante inteligente y ansioso por hacerse un nombre. Su origen era muy diferente, aunque su actitud no lo fuera. Jay Jopling es un hombre alto, bien parecido y afable y educado en Eton. Su padre era un terrateniente que había formado parte del gobierno de Margaret Thatcher. La pasión de Jopling por el arte contemporáneo comenzó muy pronto (en cuanto logró convencer a la artista Bridget Riley para que diseñara la portada de la revista de su colegio) y la mantuvo durante sus años de universidad en Escocia y, finalmente, en Londres. Una pasión personal que, en su caso, devino en una ambición profesional: Jopling quería convertirse en marchante de arte y tener una galería en la que vender sus mercancías. Ya se había hecho amigo de Damien Hirst (ambos eran de Yorkshire) y este le presentó a todos los artistas de su círculo, lo que le llevó a cruzarse en los caminos de Sarah Lucas y de Tracey Emin.

Jopling pagó las correspondientes diez libras a Emin por recibir sus cartas e invirtió así en su potencial creativo. Poco tiempo después encontró un espacio muy pequeño y abrió allí su galería: eran solo cuatro metros cuadrados, pero estaba en la mejor zona del West End londinense. A diferencia del resto de galeristas de la zona, especializados en vender obras de los grandes maestros, Jay Jopling no colocó su nombre en un letrero. Prefirió aludir a un influyente ensayo escrito en 1976 por Brian O'Doherty, un artista estadounidense de origen irlandés nacido en 1934, llamado *Inside the White Cube* (*Dentro del cubo blanco*). En esta obra, el autor trata sobre cómo las estériles paredes blancas de las modernas galerías de arte han contribuido más a dar forma y engendrar cierta clase de gusto por el arte moderno que las propias obras expuestas en ellas. Llamar a su galería *White Cube* era no solo una descripción pura y dura del espacio, sino también un chiste artístico acerca de la capacidad de manipulación del mundo del arte contemporáneo. El ambicioso galerista dio en el blanco con su ocurrente juego de palabras.

Jopling quería exponer y vender obras de arte producidas por los artistas de su generación. La galería *White Cube* abrió sus puertas en 1993 con una exposición de piezas autobiográficas de su amiga epistolar, Tracey Emin, titulada *Tracey Emin: Mi*

gran retrospectiva, 1963-1993 (*Tracey Emin: My Major Retrospective*, 1963-1993). Era un buen título: la broma de una artista desconocida que se ríe de la pomposidad de las grandes exposiciones de los museos que abarcan la vida y la obra enteras de un gran artista del pasado. También ponía de manifiesto su naturaleza ambiciosa y constituía una declaración sobre su carrera, cuyo único tema es la propia Tracey Emin. En la exposición se presentaban cien objetos, desde sus diarios de adolescencia hasta *Hotel International* (1993), una manta cubierta de letras de fieltro en la que se deletreaban nombres y mensajes personales. Abundaban las faltas de ortografía, lo que no es nuevo —recordemos la obra *Pintura de té en un estilo ilusionista* (*Tea Painting in an Illusionistic Style*, 1961) de David Hockney en la que la palabra tea aparece como TAE—, así como unas confesiones personales que desarmaban por su franqueza. Había nacido una estrella.

Dos estrellas, para ser más exactos. Una era una artista ansiosa de fama que vivía su vida como si estuviera en un reality televisivo; la otra era un marchante de arte puntero y astuto capaz de descubrir y lanzar talentos. Jopling, además, era muy hábil a la hora de buscar y establecer relaciones con clientes muy ricos que compraban la obra de sus artistas. Desde sus comienzos a principios de la década de 1990, la White Cube se ha convertido en una de las galerías mayores y más influyentes en el floreciente mercado del arte británico y, en un mundo que se tambalea al borde del colapso financiero, ha logrado expandirse con empuje y dinamismo. Ahora bien, así como Jopling ha construido su impresionante negocio con tácticas comerciales tradicionales, Larry Gagosian, el «padrino» de los marchantes de arte contemporáneos, ha conseguido forjar un imperio mundial nunca visto con anterioridad.

Gagosian inició su andadura en la década de 1970 vendiendo carteles en una calle de Los Ángeles. Compraba carteles por dos pavos, les ponía un marco de aluminio muy resultón y los vendía por quince dólares. Su buen gusto y su habilidad para trapichear empezaron a hacerle ganar dinero; cada vez compraba carteles más caros, lo que le llevó a interesarse por el arte y a entrar en el negocio inmobiliario para dedicarse a vender una mercancía más exclusiva.

No resulta tan extraño: la venta de arte de gama alta y la venta de propiedades de alta categoría no son dos prácticas muy distintas. El marchante de arte es el agente inmobiliario de una obra, el artista es su cliente y este es quien vende su propiedad intelectual; ambos negocios requieren una oficina/galería con un listado de clientes y una base de datos de posibles interesados. Se exhiben productos (en exposiciones) y se ponen en circulación folletos impresos en papel couché para los particulares. Todos los que trabajan en una oficina/galería van bien vestidos, hablan bien y están bien educados, lo que otorga a la sordidez propia del negocio cierto aire de respetabilidad.

Las propiedades inmobiliarias y el arte comparten, además, una característica común: el comprador confía en la experiencia del agente para fijar el precio correcto.



Lo que dicta el valor de una casa es, por encima de todo, la localización, mientras que el valor de una obra de arte lo determina ante todo su origen; es decir, primero quién es su autor (y la prueba irrefutable de la autoría); en segundo lugar, quién la vende y, por último, en qué museos importantes ha sido expuesta (esa u otras obras del mismo artista). Los coleccionistas necesitan estos avales para justificar el precio y convencerse de la garantía de su inversión, del mismo modo que el precio de una casa está determinado por el prestigio y la popularidad de la zona en la que se encuentra. Si uno de los marchantes de arte que pertenecen a la categoría de los pesos pesados vende la obra de un artista y, por poner un ejemplo, esta ha sido expuesta en el MoMA de Nueva York, seguramente su precio será considerablemente más alto que aquel por el que se pondría a la venta, digamos, en Art-4-U.com. No importa que la obra pueda ser la misma. Se cuenta que, cuando un artista pasa de su galería de siempre a la nómina de la exitosa Gagosian Gallery (son varios los que lo han hecho), es fácil que su cotización se multiplique por diez.

Que este marchante estadounidense ha llevado el negocio del arte a otro nivel es algo que no ofrece la menor duda. Partiendo de un negocio modesto abierto en los setenta, terminó la década con una galería de arte en Los Ángeles en la que exponían artistas de la talla de Richard Serra (nacido en 1939) o Frank Stella. Durante la década de 1980 se trasladó a Manhattan y se hizo amigo de Leo Castelli, por aquel entonces el decano de los marchantes de arte contemporáneos. Tras ganarse su confianza, y recibir la ayuda y las bendiciones del viejo sabio, Gagosian se convirtió en el principal galerista de Nueva York. De mentalidad fría, correoso e inteligente, y con la ambición de construir un imperio, a finales de los años ochenta podía conseguir locales de lujo en plena Madison Avenue. Hoy en día, tiene sedes en Nueva York, Beverly Hills, París, Londres, Hong Kong, Roma y Ginebra. Es la clase de listado de ciudades que solemos ver asociado a firmas de alta costura o cadenas de hoteles de cinco estrellas. Nunca antes un galerista había logrado conquistar el planeta del modo en que lo ha hecho Gagosian.

A medida que ha ido afianzando su negocio y su fortuna, Gagosian ha conseguido algunos negocios espectaculares. A comienzos de la década de los ochenta, el osado galerista realizó una llamada telefónica a una pareja de poderosos coleccionistas a los que no conocía de nada. Al final de la conversación, habían accedido a vender el *Victory Boogie-Woogie* (1942-1943) de Piet Mondrian, una obra reticular de inspiración jazzística, al publicista Si Newhouse, propietario de Condé Nast y uno de los clientes de Gagosian. La pintura cambió de manos por doce millones de dólares, cantidad que en su época resultaba exorbitante. Pero aquello era calderilla comparado con otro trato que cerró unos veinte años después. De nuevo se trataba de un cuadro de un emigrado europeo, otro artista abstracto holandés que había decidido quedarse a vivir en Nueva York. Gagosian sirvió de intermediario en una operación financiera entre un magnate del espectáculo que era dueño de *Mujer III* (*Woman III*) de Willem de Kooning y un fondo de inversión multimillonario. Según se cuenta, la obra

maestra fue vendida por ciento treinta y siete millones de dólares. Incluso el astuto y perspicaz Gagosian debe de estar sorprendido del modo en que el arte ha pasado a ser uno de los grandes negocios mundiales y de cómo los artistas se han convertido en grandes empresarios. Lo sabe porque lo ha vivido de primera mano. No solo es el marchante de Damien Hirst en Estados Unidos; también representa a dos artistas con una clara vocación comercial: Jeff Koons y Takashi Murakami (nacido en 1962).

Murakami es el rey del kitsch. Es un artista-empresario de los pies a la cabeza: aprovecha las oportunidades comerciales y maneja su imperio mundial como un exitoso licenciado de una escuela de negocios. Como la mayoría de los artistas contemporáneos, se ha rodeado de una profesional maquinaria de relaciones públicas: la imagen y la marca son tan importantes para los artistas contemporáneos como lo son para el resto de negocios multinacionales. Murakami no tiene escrúpulos y está convencido de que su obra tiene que ser una mercancía. Hacer que lo sea constituye uno de los principios fundamentales de su carrera artística.

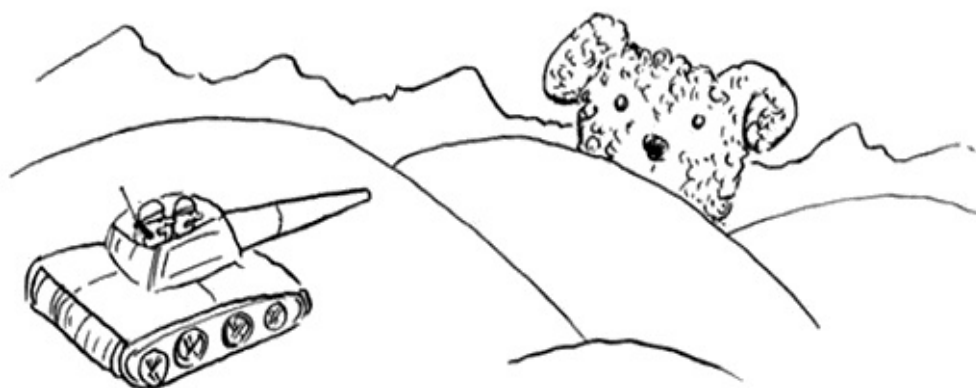
Murakami es un muestrario de la cultura visual pop japonesa, al igual que Warhol y Lichtenstein lo fueron de la cultura popular de Estados Unidos durante la década de 1960. Los referentes de Murakami son los dibujos anime japoneses y los cómics manga, y copia su estilo y sus personajes en esculturas, pinturas y merchandising. A finales de la década de los noventa, produjo una serie de esculturas a tamaño natural basadas en algunos de esos personajes del color de los caramelos que era una llamada de atención sobre un ignorado aspecto de la obsesión que generan en los adolescentes japoneses. Todas las obras eran abiertamente sexuales para aludir a las fantasías y complejos que desarrollan, en particular, los jóvenes mientras contemplan las pantallas de sus ordenadores. *Miss Ko* (1997) es una camarera de grandes pechos que lleva un vestido muy corto; *Hiropon* (1997) iría desnuda si no fuera por la parte superior de un minúsculo bikini y tiene unos pechos mucho mayores que su cabeza y de los que brota una esponjosa espuma de helado blanco en espiral. *Mi cowboy solitario* (*My Lonesome Cowboy*, 1998) —un juego con el título de una película de Andy Warhol: una sátira hipersexuada de los westerns— representa a un personaje de cómic en medio de una exuberante masturbación, y de cuyo pene morado sale un chorro de líquido blanco que sube por encima de su cabeza y permanece suspendido, como congelado, en forma de un lazo de rodeo.

Claro que, a cierto nivel, resulta infantil e inane; así lo quiere el propio artista. Pero una diversión puede costar mucho dinero. En 2008, *Mi cowboy solitario* fue subastado. En el catálogo la obra figuraba con el considerable precio de cuatro millones de dólares. Murakami, que nunca deja de ser un hombre de negocios, estuvo físicamente presente en la subasta, a modo de aval, para certificar la autenticidad de la escultura. A los pocos minutos, en un ambiente de incredulidad del que seguramente participaba el propio artista, el público comenzó a aplaudir espontáneamente cuando cayó el mazo, cerrando así la venta por trece millones y medio de dólares. No está mal para una figura en fibra de vidrio de un personaje de

cómic en plena eyaculación, ¿no les parece?

La iconografía japonesa ha cumplido una función importante en el desarrollo del arte moderno. Impresionistas, posimpresionistas, fauvistas y cubistas, todos ellos, estudiaron y buscaron inspiración en las xilografías japonesas del Ukiyo-e, por la belleza de su construcción y la cualidad plana de sus imágenes. Las dos guerras mundiales y el cambio de eje del mundo de arte, que se desplazó a Estados Unidos, redujeron a Japón al papel de mero consumidor, privándole del de actor en el panorama contemporáneo. Murakami pretende equilibrar la balanza: expandir la cultura visual de su Japón natal por el mundo entero. Se sirve de las herramientas de la globalización (los viajes, los medios de comunicación, el libre comercio) para llamar la atención sobre lo local, lo autóctono y la especificidad cultural. Puede que Murakami resulte frívolo, pero en realidad tiene una clara intención política: reafirmar el papel de la cultura japonesa en el mundo. Se toma el kitsch muy en serio, al igual que el más célebre de sus compañeros de la Gagosian Gallery.

Jeff Koons es un artista que trabajó como bróker para financiar los primeros pasos de su carrera, se casó con una estrella del cine porno y abrió un estudio parecido a la Factory de Warhol en el que legiones de asistentes esculpen y pintan siguiendo sus indicaciones mientras él supervisa las obras. Es el arquetipo de artista-empresario. Koons no ha pretendido difuminar las fronteras que separan el arte y la vida, sino eliminar todas las que existan. Es el artista que recogió el testigo donde lo dejó Warhol, pero hay una gran diferencia entre ambos. A Warhol le intrigaba y fascinaba el surgimiento de una cultura de la popularidad y de la fama, y se subió alegremente al carro, pero cuando se trataba de su obra, intentaba eliminar su propia huella al máximo. Koons no. En absoluto.



«¡Alerta! El enemigo ha desplegado su Puppy de Jeff Koons».

Comerciendo con el singular estatus social que poseen los artistas, Koons se transformó en una *celebrity* manufacturada de un modo que presagiaba el auge de las bandas musicales masculinas y femeninas que surgieron a mediados de la década de 1990. En su serie de Anuncios para revistas de arte (*Art Magazine Ads*, 1988-1989)

se le ve actuando sin tapujos: vestido como el cantante de una banda de música pop con sintetizadores típica de la década de 1980. Al año siguiente vino *Hecho en el cielo* (*Made in Heaven*, 1989) (ver Fig. 37), el cartel para una película pendiente de producción (y que lo sigue estando). Koons vuelve a ser la estrella y mira de frente a su adorado público. Por sí misma, cuando apareció en un gigantesco anuncio en la fachada del Whitney Museum de Nueva York, esta obra habría bastado para merecer unas cuantas líneas en la prensa. No se había vivido un proceso de autobombo tan descarado desde la aciaga época de Dalí, cuando este marchó a Estados Unidos y vendió su alma. (No así a ojos de Koons, que admiraba tanto a Dalí que llegó a llamar por teléfono al surrealista, que a su vez propuso a Koons que le hiciera unas fotografías en el lujoso hotel St Regis y en la Knoedler Gallery).

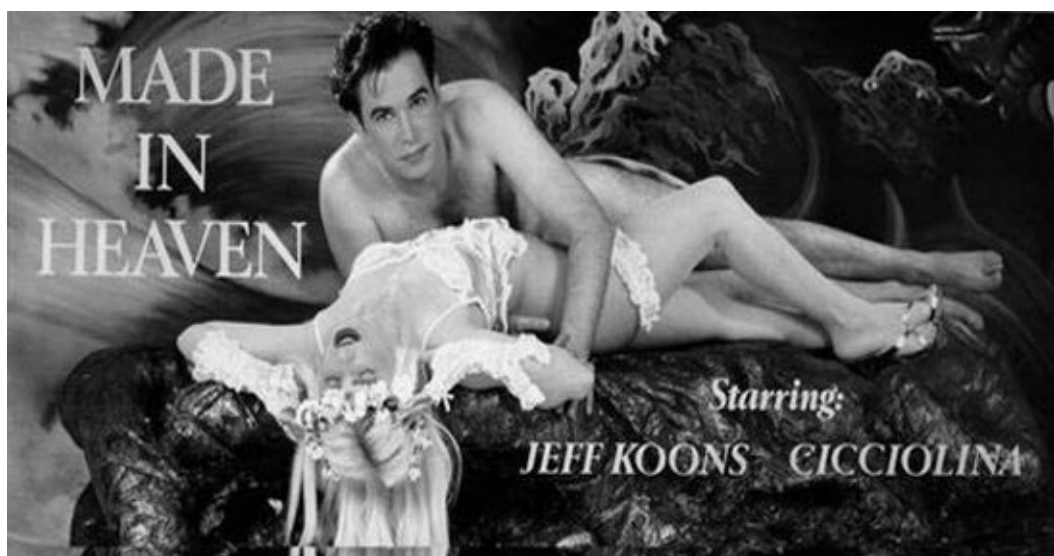


Fig. 37, Jeff Koons, *Hecho en el cielo*, 1989.

Pero con *Hecho en el cielo*, Koons se había asegurado una buena cantidad de chismorreos impresos. Él está tumbado y desnudo. Ante él, postrada y vulnerable, una bella mujer rubia vestida tan solo con un picardías. Los brazos le caen por detrás de la cabeza: es una imagen viva de la sumisión erótica, mientras Koons se inclina hacia ella y observa al espectador con una mirada tan inquietante como inocente. La imagen alude a la historia de Adán y Eva y tanto la pose como los ojos clavados de Koons no difieren gran cosa de los de la prostituta que aparece en la *Olimpia* de Édouard Manet. No obstante, el cartel, más que con Manet, tiene una deuda con *La pesadilla* (1781) de Henri Fuseli, obra que muestra a un íncubo sentado sobre una belleza dormida a punto de aprovecharse de ella, si es que no lo ha hecho ya antes.

Ahora bien, para un *archiduchampiano* como Jeff Koons, nada es tan sencillo. La mujer que aparece en la imagen es Illona Staller, conocida como la Cicciolina, estrella porno y profesional de la política italiana de origen húngaro. Ella y Koons son readymades humanos: arte, política y porno en un mismo saco. ¿Quizá Koons está indicándonos que, en realidad, son la misma cosa? El cartel no fue del agrado de los visitantes burgueses del Whitney. Ellos tienen claras sus jerarquías: los artistas

son como dioses y las estrellas porno son la progenie del demonio. Koons pone estas cuestiones en tela de juicio en una obra de arte que, cuando menos para cualquier director de tabloides, estaba realmente hecha en el cielo.

El enfoque empresarial de Koons contribuyó a su ascenso meteórico, que comenzó en 1985, cuando un intrépido espacio de arte de Nueva York llamado International With Monument decidió otorgar al artista una exposición individual. La muestra se convirtió en la comidilla del mundo del arte de Manhattan, del que formaba parte un joven artista chino que compartía la visión empresarial del estadounidense. Ai Weiwei (nacido en 1957) había cambiado Pekín por Nueva York en 1981, con treinta dólares en el bolsillo y sin saber ni una palabra de inglés. Tenía menos de veinticinco años y huía de un país que había tratado de forma atroz a su padre, que era poeta. Ai Weiwei pensaba que él era el siguiente en la lista. Como es habitual, su madre estaba muy preocupada con el viaje de Ai hacia lo desconocido. Él no. «No te preocupes», le dijo. «Es a casa adonde voy».

Ai Weiwei es un hombre extraordinario. Está en el centro de su universo, sin miedo y decidido. Su infancia transcurrió en los bordes del desierto del Gobi, en el noreste de China, sin libros ni escuela que le divirtieran, y rodeado de un inmenso espacio en el que pensar. Su padre se ganaba la vida limpiando letrinas, un trabajo degradante desempeñado en un lugar inhóspito como castigo por sus poemas. Weiwei se sentaba y reflexionaba. Un día se le permitió regresar a Pekín. Su padre dejó la escobilla del váter y volvió a escribir poemas. Su hijo se introdujo en la vanguardia de Pekín, y por primera vez en su vida comenzó a ver y a leer libros de arte. Devoró tomos enteros sobre los impresionistas y posimpresionistas y un día cayó casualmente en sus manos un libro sobre Jasper Johns; no lograba entender lo que hacía el artista estadounidense. Con todo, su instinto le dijo que Nueva York era el lugar al que había que acudir, de modo que cuando el Estado chino comenzó a sospechar de su interés por la escena del arte contemporáneo, supo adónde tenía que emigrar.

Weiwei es un hombre serio pero dotado de un gran sentido del humor, combinación que le ayudó a crear una de sus obras más conocidas, una pieza originalmente concebida como una broma, no como obra de arte. Weiwei empleaba jarrones de cerámica china del neolítico de cuatro mil años de antigüedad para hacer algunas de sus obras. A menudo redecoraba estos objetos antiguos y venerados con colores chillones o pintaba el logotipo de Coca-Cola en uno de los lados. Una vez se le ocurrió que sería divertido hacer una serie de fotografías que recogiera esta secuencia: Weiwei, de pie, deja caer uno de los jarrones contra un suelo de cemento y el jarrón se rompe en pedazos. Lo fotografió y aparcó la obra. Tiempo después, mientras montaban una exposición de su obra en una galería de arte, el comisario se puso en contacto con él, le dijo que no disponían de obra suficiente y le preguntó si tenía algo más que dejarles. Weiwei se puso a hurgar en su estudio y salió con la serie de fotografías que documentaba la caída del jarrón. Las fotografías fueron expuestas en la galería con el título *Caída de una urna de la dinastía Han (Dropping a Han*

*Dynasty Urn*, 1995) (ver Fig. 38) y fueron todo un éxito, lo que demuestra que Ai Weiwei está en lo cierto cuando afirma que toda acción que realiza forma parte de su obra.

El enfoque emprendedor de Ai Weiwei le ha llevado a asumir tareas como arquitecto (fue el codiseñador del Estadio Olímpico de Pekín, el Nido de pájaro), comisario, escritor, fotógrafo y artista. En los negocios se utiliza la fórmula *going plural* cuando un ejecutivo abandona una tarea exclusiva para abarcar un amplio campo de intereses, que puede ir desde la consultoría hasta las estrategias de inversión. En el mundo del arte se llama «*multidisciplinaridad*» y está muy de moda entre los artistas que han logrado hacerse una marca de fábrica, ya que eso les permite rociar con sus polvos mágicos una amplia variedad de proyectos diversos. Para algunos, el único interés de esta práctica reside en ganar más dinero, y para otros, la motivación real reside en su curiosidad intelectual. Ahora bien, en la mayoría de los casos, la situación se puede resumir así: alguien que admira a un artista le da coba para que haga algo distinto. El enfoque del activismo de Ai Weiwei es distinto: él tiene un solo objetivo, importante y que persigue sin descanso: cambiar China.



Fig. 38 Ai Weiwei, *Caída de una urna de la dinastía Han*, 1995.

La obra de Ai Weiwei surge de un fuerte compromiso político, lo cual no es la norma, sino la excepción en el arte de los últimos años. En la mayor parte de los casos, el arte contemporáneo no ha hecho gala de ninguna clase de contenido político real, salvo por alguna intervención ocasional que, en la mayoría de los casos, termina por parecerse más a un carro de moda al que alguien se ha subido a toda prisa. Lo habitual es que, incluso en los casos en los que los artistas de vanguardia de nuestra era se han mostrado más agresivos y han tenido una actitud más desafiante, suelen presentar su obra con una sonrisa de frescura más que con el ceño fruncido. La tendencia general es a entretener, no a dar mítines. En el último cuarto de siglo, los artistas no han atendido a los grandes cambios sociales que se han producido. Apenas se ha criticado una época impregnada por el capitalismo y una moral competitiva en la que lo fundamental eran la fama y la fortuna; por otra parte, los efectos de la

globalización o los soportes digitales son temas apenas trabajados. Por lo que se refiere a los problemas medioambientales, la corrupción política y mediática, el terrorismo, el fundamentalismo religioso, la desintegración del mundo agrario, las diferencias sociales cada vez más extremas (unos ricos cada vez más ricos y unos pobres sumidos en la miseria), la codicia sin fin y la falta de sentimientos de la que hacen gala los banqueros, si uno acude a un museo y da por bueno el testimonio del arte contemporáneo es como si nada de esto estuviera sucediendo.

Quizá los ojos y cabezas de los artistas estaban en otra parte. Es posible que se sintieran en un impasse. Una de las consecuencias que tiene ser artista-empresario, al igual que sucede en cualquier otro negocio, es que uno se volverá tan propenso a caer en la filosofía de la conveniencia como cualquiera y a veces tendrá que firmar contratos con el diablo. Una vez que uno comparte mesa con el de las orejas y el rabo en punta, es imposible evitar la hipocresía. ¿Cómo se puede crear una obra de arte de honda significación anticapitalista, por ejemplo, si uno se ha pasado la noche anterior en una cena de museo, llena de pijos, sentado al lado de un financiero que resulta ser, además, uno de los mejores coleccionistas/clientes de uno? ¿Cómo se puede realizar una obra comprometida con el medio ambiente cuando las propias emisiones de carbono de uno son superiores a la media? ¿Es posible hacer un cuadro o una escultura que pretenda arrojar luz sobre una injusticia de la que uno mismo se está beneficiando en el fondo? ¿Cómo se puede criticar al establishment cuando uno pertenece a su círculo más exclusivo? ¿Quieren ustedes una respuesta? Es imposible.

A no ser, claro está, que el artista esté operando completamente al margen del mercado y no tenga nada que perder, que es lo que sucede con quienes se dedican al *street art* (arte callejero). En cuanto sus intervenciones han dejado de ser consideradas delitos de vagos y maleantes, el *street art* y el grafiti han ingresado en el canon del arte contemporáneo. En el año 2008, seis piezas gigantes de *street art* cubrían la inmensa fachada norte de la Tate Modern. Habían sido realizadas por artistas de todas las partes del mundo, entre ellos un artista francés conocido como JR (fecha de nacimiento desconocida). Él se llama a sí mismo *photographeur* como una forma de describir las fotografías políticamente sesgadas en blanco y negro que pega a los edificios como si fuesen murales.

La mayor parte de su obra ha sido expuesta sin autorización, sin la aprobación del establishment, sin haber sido encargada oficialmente y no «se ha hecho posible» gracias a los buenos oficios de un acaudalado mecenas. No está a la venta. En 2008 cubrió edificios de un barrio de favelas de Río de Janeiro plagado por la delincuencia con varias imágenes en blanco y negro que mostraban los ojos de gente mirando fijamente. Se dijo que lo había hecho como respuesta a una serie de asesinatos que habían tenido lugar en la zona. Tiene sentido. El arte de JR se hace *in situ* y refleja los problemas del lugar en el que él opera en ese momento. Es un enfoque del que su arte se beneficia. Por ejemplo, la intervención en el barrio de favelas no habría tenido el mismo impacto si se hubiera producido en las paredes impolutas de un museo o una

galería de arte: es la antítesis de la mercancía patrocinada por las grandes empresas que inunda los centros de arte contemporáneo.

El carácter directo de la crítica social y política de la obra de JR es un factor común a todo el street art, aunque el voto de pobreza no lo sea. La creencia romántica, ampliamente difundida, de que todo el street art es el grito rabioso de una clase suburbana abandonada está muy lejos de corresponder a la realidad. Quizá la obra más famosa de este género fue la que creó un exitoso diseñador gráfico de clase media llamado Shepard Fairey (nacido en 1970). Fairey concuerda plenamente con el espíritu empresarial del arte de su época; dirige su propio estudio de diseño, en el que ha desarrollado una línea de ropa de marca. Cuando estudiaba en una escuela de arte, diseñó una serie de pegatinas para sus amigos *skaters* (patinadores) con las que llenó las paredes de su barrio. Al poco tiempo, la cara regordeta del personaje que creó, el gigante OBEY, se convirtió en un fenómeno dentro del street art y aparecieron copias en todo el mundo. El joven diseñador sabía perfectamente cómo utilizar el espacio público para dar a conocer sus obras.

En vísperas de la campaña presidencial estadounidense de 2008, Fairey diseñó un cartel en apoyo de Barack Obama, el candidato demócrata del momento. Utilizó una fotografía previa de medio cuerpo de Obama en actitud concentrada. Fairey se apropió de la imagen, la simplificó y la estilizó a la manera del pop art, de una manera muy semejante a la que empleaba Warhol en sus serigrafías. A continuación aplicó una franja vertical de azul grisáceo en un lado, una roja al otro y añadió un efecto de luz de color amarillo claro sobre la cara del futuro presidente. Bajo la imagen, en negrita, sobrescribió la palabra ESPERANZA (al principio era PROGRESO). Fairey y sus ayudantes imprimieron miles de copias de la imagen y las pegaron por su cuenta en las calles de todo el país. El propio Obama dio el visto bueno a la imagen, pero no pudo utilizarla públicamente hasta que no fue distribuida legalmente en los carteles oficiales. Cuando se imprimió la siguiente tanda, la obra de street art de Fairey se había convertido en la imagen de la campaña de Obama y en una de las más famosas a lo largo y ancho del planeta.

Las raíces del street art se remontan a las cavernas, a las pinturas rupestres de la prehistoria que sirvieron de inspiración a muchos artistas modernos, desde Picasso a Pollock. Sin embargo, no fue hasta finales de la década de 1960 y comienzos de la de 1970 cuando la idea del street art empezó a cobrar importancia. Eso sucedió cuando ciudades como Nueva York o París (o el muro de Berlín a comienzos de la década de los ochenta) se convirtieron en el lienzo de una generación de artistas visuales guerrilleros que actuaban sin permiso legal. Desde entonces el poder y la popularidad del street art han ido creciendo de forma paralela al auge de los medios de comunicación digitales, y es que ambos se apoyan en redes que de forma viral dan importancia y prestan atención a sus manifestaciones. Hoy en día, una obra callejera del tamaño de una postal hecha en Nairobi puede convertirse en un fenómeno mundial apenas una hora después de haber sido completada: fue precisamente ese



potencial lo que convirtió el street art en la forma de expresión elegida durante la primavera árabe de 2011 o en la guerra civil que tuvo lugar en Libia ese mismo año.



*Fig. 39. Banksy, Criada barriendo (2006).*

En todas partes del mundo, el street art se ha convertido en una presencia cada vez más extendida y apreciada. En Gran Bretaña, un artista que opera bajo el nombre de Banksy (fecha de nacimiento desconocida) se ha hecho famoso por la incisiva sátira de sus pintadas realizadas con plantilla (*stencils*), entre ellas, la pareja de policías besándose o el trampantojo de la criada de hotel que barre la basura de la calle debajo de la pared de ladrillo (2006) (ver Fig. 39). Al igual que otros muchos artistas callejeros, Banksy no ha desvelado su identidad, ya que la mayor parte de su obra ha sido ejecutada de forma ilegal y las autoridades estarían encantadas de poder detenerle por actos vandálicos. Es muy frecuente que los empleados públicos tengan que destruir o tapar sus obras, a menudo en contra de la voluntad popular. Cuando un museo de Bristol, en el sur de Inglaterra, le ofreció la posibilidad de exponer en 2009,

el artista eligió incrustar sus obras en todas las salas con stencils que a menudo interactuaban con las propias obras expuestas en ellas. La reacción del público fue unánimemente positiva y hubo una asistencia récord de visitantes con respecto a la siguiente exposición en el *ranking*. Muchos de los habitantes de la zona que acudieron a visitar la muestra nunca habían entrado antes en el museo. Hicieron cola durante horas y, una vez dentro, permanecieron varias horas más en el interior. Banksy, claro está, podría haber estado allí, pero nadie se habría enterado.

Creo que si Marcel Duchamp estuviera vivo hoy en día, haría street art. Sería alabado dondequiera que fuese. Buena parte del arte que se produce en nuestro tiempo tiene esa actitud iconoclasta que emanaba del francés. El suyo es el nombre que más veces se repite cuando se pregunta a los artistas acerca de sus influencias. Si la primera mitad del siglo xx estuvo dominada por la arrolladora personalidad pictórica de Picasso, no cabe duda de que en la segunda primaron los juegos conceptuales de Duchamp.

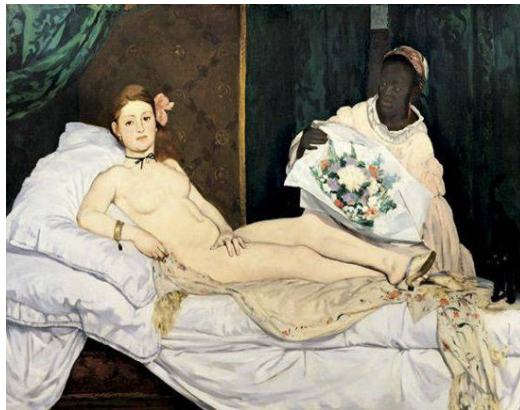
Al parecer, no ha surgido todavía en este siglo una figura de semejante categoría (o de la de Cézanne, o Pollock o Warhol). Pero aparecerá alguien.

¿O quizá lo ha hecho ya...?

# Ilustraciones



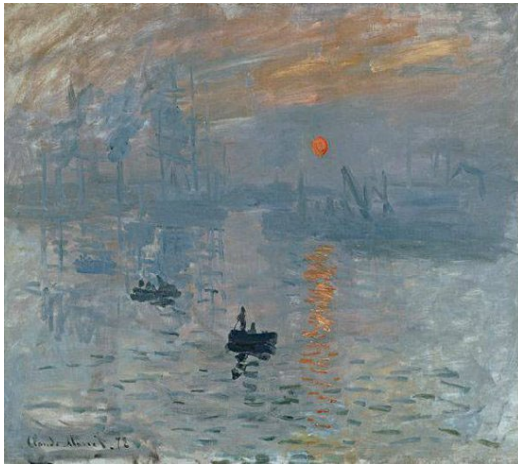
1. Eugène Delacroix, *La Libertad guiando al pueblo* (1830). <<



2. Édouard Manet, *Olimpia* (1863). <<



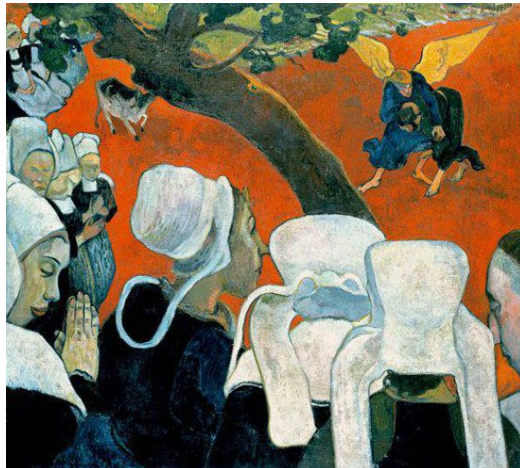
3. J. M. W. Turner, *Lluvia, humo y velocidad* (1844). <<



4. Claude Monet, *Impresión: sol naciente* (1872). <<

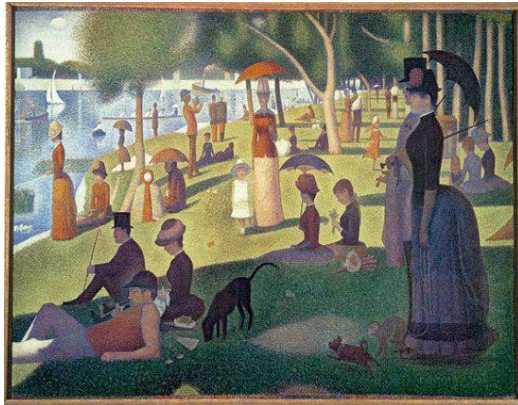


5. Vincent van Gogh, *Noche estrellada* (1889). <<

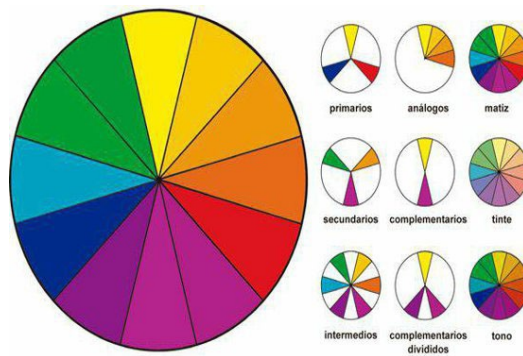


6. Paul Gauguin, *Visión después del sermón: Jacob luchando con el Ángel* (1888). <<





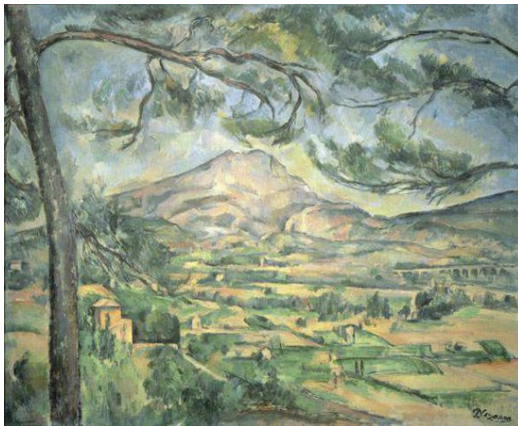
7. Georges Seurat, *Tarde de domingo en la isla Grande Jatte* (1884-1886). <<



8. Rueda de colores. <<



9. Paul Cézanne, *Naturaleza muerta con manzanas y melocotones* (1905). <<



10. Paul Cézanne, *Montaña de Sainte-Victoire* (ca. 1887). <<

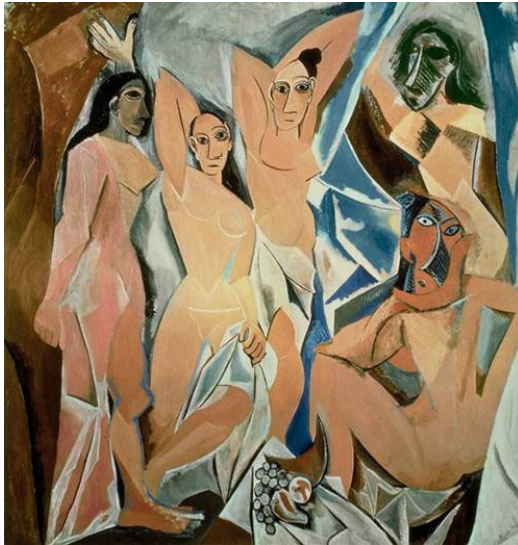


11. Henri Matisse, *La alegría de vivir* (1905-1906). <<

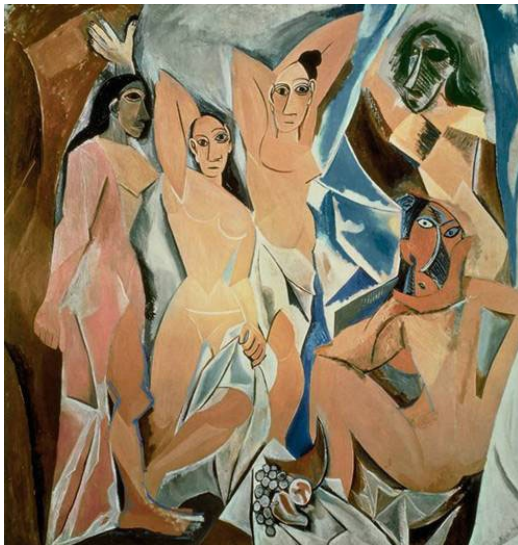


12. Henri Rousseau, *León hambriento atacando a un antílope* (1905). <<





13. Pablo Picasso, *Las señoritas de Aviñón* (1907). <<



13. Pablo Picasso, *Las señoritas de Aviñón* (1907). <<



14. Umberto Boccioni, *Estados de la mente I: Las despedidas* (1911). <<



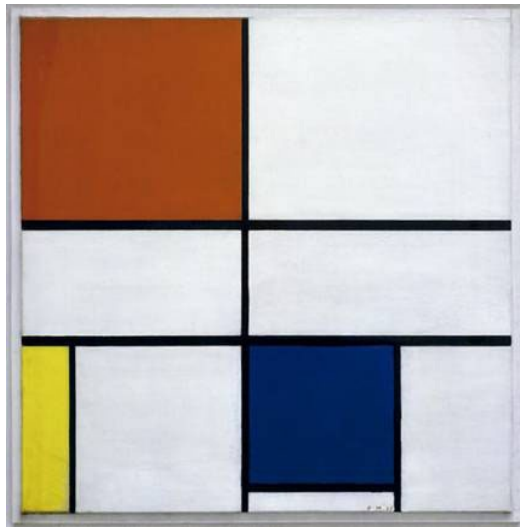
15. Wassily Kandinsky, *Composición VII* (1913). <<



16. El Lissitzky, Golpead a los blancos con la cuña roja (1919). <<



17. Liubov Popova, Modelo de un vestido (1923-1924). <<



18. Piet Mondrian, *Composición C (n.º III)*, con rojo, amarillo y azul (1935) © 2012 Mondrian / Holtzman Trust c/o HCR International USA. <<



19. Gerrit Rietveld, *Silla roja-azul* (ca. 1923). <<



20. Joan Miró, *El carnaval de arlequín* (1924-1925). <<



21. Frida Kahlo, *El sueño* (1940). <<





22. Willem de Kooning, *Mujer I* (1950-1952). <<



23. Mark Rothko, *Ocre (Ocre, rojo sobre rojo)* (1954). <<



24. Robert Rauschenberg, *Monograma* (1955-1959). <<



25. Andy Warhol, *Díptico de Marilyn* (1962). <<



26. Roy Lichtenstein, *Whaam!* (1963). <<



27. Donald Judd, *Sin título* (1972). <<



28. Sarah Lucas, *Dos huevos fritos y un kebab* (1992). <<





29. Tracey Emin, *Todos con los que me he acostado, 1963-1995* (1995). <<

## Localización de las Obras de Arte mencionadas

La lista que aparece a continuación muestra dónde se encuentran las obras de arte mencionadas en este libro, aunque eso no signifique que estén siempre expuestas al público. Para más información, consulte con el lugar o acceda a su página web (debajo aparecen unas cuantas). No se incluyen las obras que pertenecen a colecciones particulares.

Chicago Institute of Art [www.artic.edu](http://www.artic.edu)  
Guggenheim [www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org)  
Louvre [www.louvre.fr](http://www.louvre.fr)  
Metropolitan Museum of Art [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)  
MoMA [www.moma.org](http://www.moma.org)  
National Gallery [www.nationalgallery.org.uk](http://www.nationalgallery.org.uk)  
Pompidou [www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)  
Tate [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)  
Walker Art Centre [www.walkerart.org](http://www.walkerart.org)

### Alemania

#### BERLÍN

Archivo Bauhaus de Berlín.  
Brandt, Juego de té.  
Sala de Turbinas AEG.

#### DESSAU

Escuela Bauhaus.

#### DÜSSELDORF

Kunstsammlung de Nordrhein-Westfalen.  
Kandinsky, Composición IV.

#### MÚNICH

Städtische Galerie.  
Kandinsky, Impresión III (Concierto).

#### TÜBINGEN

Kunsthalle de Tübingen.

Hamilton, ¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?

## **Austria**

### VIENA

Belvedere.

Klimt, El beso.

## **Dinamarca**

### COPENHAGUE

La Gliptoteca de Carlsberg.

Manet, Bebedor de absenta.

## **España**

### BILBAO

Guggenheim.

Koons, Puppy.

## **Estados Unidos**

### BALTIMORE

Museo de Arte de Baltimore.

Man Ray, La primacía de la materia sobre el pensamiento.

### BOSTON

Museo de Bellas Artes.

Degas, Carruaje en las carreras.

### BUFFALO

Galería Albright-Knox.

Balla, Dinamismo de perro con correa.

Miró, El carnaval de arlequín.

### CHICAGO

Instituto de Arte de Chicago.

Caillebotte, Calle de París: día de lluvia.

Gauguin, ¿Por qué estás enfadada?

Hopper, Nighthawks.

De Kooning, Excavación.

### DETROIT

Instituto de Arte de Detroit.

Fuseli, La pesadilla.

## FILADELFIA

Fundación Barnes, Universidad Lincoln.

Matisse, La alegría de vivir.

Museo de Arte de Filadelfia.

Rousseau, Tarde de carnaval.

## IOWA

Universidad de Iowa, Museo de Arte.

Pollock, Mural.

## LOS ÁNGELES

Museo de Arte Contemporáneo Broad.

Baldessari, Consejos para artistas que quieran vender.

Museo Getty.

Man Ray, Belle Haleine.

Museo de Arte de Los Ángeles.

Baldessari, Talón.

## NUEVA YORK

Edificio AT&T.

Edificio Flatiron.

Guggenheim.

Braque, Violín y paleta.

Mondrian, Composición n.º 1.

Mondrian, Cuadro n.º 2 / Composición n.º VII.

Mary Boone Gallery.

Kruger, Voy de tiendas, luego existo.

Metropolitan.

Brancusi, Musa dormida I.

Carracci, Reciproco Amore.

Carrington, Autorretrato: en el albergue del caballo de Alba.

El Greco, La apertura del quinto sello.

Hiroshige, Estación de Otsu.

Hokusai, La gran ola de Kanagawa.

Klee, Hammamet y su mezquita.

Monet, La Grenouillère.

Picasso, Retrato de Gertrude Stein.

Renoir, La Grenouillère.

Seurat, Tarde de domingo en la isla Grande Jatte.  
MoMA.  
Arp, Collage con cuadrados dispuestos según las leyes del azar.  
Boccioni, Estados de la mente.  
Breuer, Silla B3/ Silla Wassily.  
Dalí, La persistencia de la memoria.  
De Chirico, Cántico del amor.  
De Kooning, Mujer 1.  
De Kooning, Pintura.  
Giacometti, Mujer cuchara.  
Gris, Bodegón con flores.  
Johns, Bandera.  
Judd, Sin título, balda.  
Kandinsky, Improvisación IV.  
Kruger, Sin título: Inviertes en la divinidad de la obra maestra.  
Kupka, Primer paso.  
Magritte, El asesino amenazado.  
Malévich, Blanco sobre blanco.  
Newman, Onement I.  
Oppenheim, Objeto (Le Déjeuner en Fourrure).  
Picasso, Las señoritas de Aviñón.  
Picasso, Ma Jolie.  
Pollock, Full Fathom Five.  
Pollock, La loba.  
Pollock, Figura estenográfica.  
Rietveld, Silla roja-azul.  
Rodchenko, Color rojo puro, color azul puro y color amarillo puro. La última pintura.  
Schwitters, Revolving.  
Sherman, Fotogramas sin título (1977-1980).  
Stella, El matrimonio entre la razón y la miseria, II.  
Wagenfeld and Jucker, Wagenfeld Lampe.  
Warhol, Sopas Campbell.  
Warhol, Calentador.  
Plaza de las Naciones Unidas.  
Hepworth, Forma única.

## OBERLIN, OHIO

Allen Memorial Art Museum, Oberlin College.  
Kirchner, Autorretrato como soldado.

## SAN FRANCISCO

MoMA.

Malévich, Suprematismo.

Matisse, Mujer con sombrero.

Rauschenberg, Dibujo de De Kooning borrado.

Rauschenberg, Pinturas blancas.

## ST LOUIS

Edificio Wainwright.

## WASHINGTON, DC

Galería Nacional de Arte.

Cézanne, Naturaleza muerta con manzanas y melocotones.

Georgia.

Museo Nacional de Georgia.

Kandinsky, Pintura con círculo.

## Francia

### PARÍS

El Louvre.

Delacroix, La muerte de Sardanápalo.

Delacroix, La Libertad guiando al pueblo.

Géricault, La balsa de la Medusa.

Kahlo, Autorretrato: el marco.

Museo de Orsay.

Degas, La clase de danza.

Manet, Almuerzo en la hierba.

Manet, Olimpia.

Vlaminck, El Restaurant de la Machine en Bougival.

Museo Picasso.

Picasso, Naturaleza muerta con silla de paja.

## Noruega

### OSLO

Galería Nacional.

Munch, El grito.

Países Bajos.

### ÁMSTERDAM

Museo Van Gogh.  
Van Gogh, La habitación.  
Van Gogh, Los comedores de patatas.

## LA HAYA

Haags Gemeentemuseum.  
Mondrian, Atardecer, árbol rojo.  
Mondrian, Manzano en flor.  
Mondrian, El árbol gris.  
Mondrian, Victory Boogie-Woogie.

## Reino Unido

### EDIMBURGO

Galería Nacional de Escocia.  
Delaunay, El equipo de Cardiff.  
Gauguin, Visión después del sermón, o Jacob luchando con el ángel.

### LONDRES

Chalk Farm.  
Banksy, Criada barriendo.  
Galería Courtauld.  
Cézanne, Montaña de Sainte-Victoire.  
National Gallery.  
Monet, El Támesis a su paso por Westminster.  
Seurat, Bañistas en Asnières.  
Turner, Lluvia, humo y velocidad.  
Saatchi Gallery.  
Emin, Mi cama.  
Tate.  
Andre, 144 cuadrados de magnesio.  
Andre, Equivalencia VIII.  
Boccioni, Formas únicas de continuidad en el espacio.  
Bourgeois, Mamá.  
Brancusi, El beso.  
Dalí, Teléfono langosta.  
Degas, Pequeña bailarina.  
Duchamp, Fuente.  
Epstein, Martillo neumático.  
Ernst, Célebes.  
Ernst, El bosque y la paloma.

Fontana, Concepto espacial: espera.  
Hepworth, Pelagos.  
Hepworth, Forma agujereada.  
Hockney, Pintura de té en estilo ilusionista.  
Judd, Sin título.  
Kandinsky, Murnau, calle del pueblo.  
Lichtenstein, Brochazo.  
Long, Una línea hecha caminando.  
Moholy-Nagy, Cuadro telefónico EM1.  
Mondrian, Composición C (N.º III) con rojo, amarillo y azul.  
Paolozzi, Yo era el juguete de un rico.  
Picasso, Los tres bailarines.  
Pistoletto, La Venus de los harapos.  
Rodin, El beso.  
Rousseau, Retrato de una mujer.  
Stella, Hyena Stomp.  
Warhol, Díptico de Marilyn.  
Museo V&A.  
Mackintosh, Silla de respaldo.  
White Cube Gallery.  
Hirst, Por el amor de Dios.

## **Rusia**

### **MOSCÚ**

Galería Tretyakov.  
Kandinsky, Composición VII.  
Museo Estatal Ruso.  
Malévich, Cuadrado negro.  
Malévich, Vaca y violín.  
Tatlin, Contrarrelieve de esquina.

## **Suiza**

### **BERNA**

Museo de Arte.  
Braque, Casas en L'Estaque.

### **LUCERNA**

Galería Urs Meile.  
Weiwei, Caída de una urna de la dinastía Han.



RIEHEN

Fundación Beyeler, Riehen.

Rousseau, León hambriento atacando a un antílope.

## Agradecimientos

No hubiera sido capaz de escribir este libro sin la ayuda y generosidad de mi esposa, Kate. Mientras yo me pasaba fines de semana, vacaciones, madrugadas y noches en vela escribiendo en una habitación silenciosa, ella se ha ocupado de nuestros cuatro hijos y de nuestras vidas. He sido un marido desatento y un padre absentista, pero ella no se ha quejado ni una sola vez ni me ha echado en cara mis abusos. Además de esto, no se puede pasar por alto su inteligencia y la finura crítica con la que leyó el libro. Los pasajes del libro que se dejan leer bien son fruto de su sabiduría, y aquellos que resulten farragosos son achacables a mi estúpida falta de atención a sus consejos.

Quisiera también mostrar mi gratitud a los compañeros de la BBC que han tolerado (con un humor que no merezco) los largos periodos en los que he estado ausente. Me siento en deuda particular con Bernadette Kitterick y Hillary O'Neil, que han arrastrado por mi culpa una carga de trabajo extra adicional añadida a sus ya múltiples tareas.

Este libro no habría podido llegar a buen puerto sin la ayuda de *sir* Nicholas Serota, que me dio la oportunidad de colaborar con él en la Tate. Aprendí mucho durante los siete años que pasé junto a la ribera del Támesis. Además, Nick es un hombre extraordinario, un gran jefe y un brillante comisario con el que estaré eternamente en deuda.

Como lo estoy con Rich Flintham, Chris Head, Charlie Wood y otros amigos que me ayudaron a dar forma al espectáculo Double Art History, que presenté en el Fringe Festival de Edimburgo y que fue la semilla de la que salió este libro. Que el espectáculo acabara encuadrado es fruto del buen hacer del equipo editor de Penguin, que me animó a convertir un monólogo desenfadado de una hora en toda una historia del arte moderno.

No ha sido tarea fácil, y sin Ben Brusey, mi editor en Penguin, no habría sido posible. Me ha camelado y corregido, me ha escuchado y hecho sugerencias. Es el colaborador más entregado y amable que quepa imaginar. Quiero también mostrar mi gratitud a otros miembros de gran talento del equipo de Penguin que me han ayudado a llevar este libro a buen puerto. Sobre todo a Tom Weldon, por su colaboración en el proyecto desde sus inicios, a Venetia Butterfield, Annie Lee, Keith Taylor, Ellie Smith, Catriona Hillerton, Richard Bravery, Claire Mason, Lisa Simmonds, Caroline Craig, Matt Clacher, Charlotte Humphery, Marissa Chen, Amy Orringer, Joe Pickering y Gesche Ipsen. También a Pablo Helguera por sus magníficos dibujos.

Durante la redacción del libro he extraído ideas de grandes cabezas pensantes. La historia del arte de Ernst Gombrich, El impacto de lo nuevo, de Robert Hughes y el Duchamp de Calvin Tompkins han sido muy usados. También han resultado muy útiles varios catálogos de exposiciones de la Tate, el MoMA y el Pompidou, entre otros. Gracias también a Achim Borchardt-Hume, Ann Dumas, Matthew Gale, Gregor Muir, Catherine Wood y Simon Wilson, todos ellos eruditos historiadores del

arte que aceptaron generosamente leer algunos capítulos y compartir sus conocimientos conmigo. Soy muy afortunado por tener como suegros a Eric y Poppy Anderson, quienes me han ayudado en múltiples aspectos y cuya lectura minuciosa del manuscrito y sugerencias han sido muy valiosas.

Por último, gracias a mis hijos: ¡Papá ha vuelto!

# Créditos de las ilustraciones

## DIBUJOS

Pablo Helguera. (Publicados originalmente en ARTOONS 3 de Pablo Helguera (Jorge Pinto Books Inc.) disponibles también en [pablohelguera.net/2009/02/artoons](http://pablohelguera.net/2009/02/artoons))

## FOTOGRAFÍAS EN BLANCO Y NEGRO

Fig. 1: Herederos de Marcel Duchamp/ADAGP, París y DACS, Londres 2012 / Tate, Londres 2012.

Fig. 2: Musée d'Orsay, París, Francia / Giraudon / The Bridgeman Art Library.

Fig. 3: Musée d'Orsay, París, Francia / Giraudon / The Bridgeman Art Library.

Fig. 4: Imagen, Metropolitan Museum of Art, 2012 / Art Resource / Scala, Florencia.

Fig. 5: Musée d'Orsay, París, Francia / Giraudon / The Bridgeman Art Library.

Fig. 6: Imagen, Art Resource / Scala, Florencia.

Fig. 7: Musée Rodin, París, Francia / Philippe Galard / The Bridgeman Art Library.

Fig. 8: ADAGP, París y DACS, Londres 2012 / Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania, The Bridgeman Art Library.

Fig. 9: Herederos de Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti, París / ADAGP, París y DACS, Londres), 2012 / The Bridgeman Art Library.

Fig. 10: Imagen, Metropolitan Museum of Art, 2012 / Art Resource / Scala, Florencia.

Fig. 11: ADAGP, París y DACS, Londres 2012 / Cortesía del Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

Fig. 12: Herederos de Pablo Picasso / DACS, Londres 2012 / Museum of Modern Art, Nueva York, USA, Giraudon, The Bridgeman Art Library.

Fig. 13: DACS 2012 / Albright Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York / The Bridgeman Art Library.

Fig. 14: Colección Mattioli, Milán, Italia / The Bridgeman Art Library.

Fig. 15: Cortesía del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, Rusia.

Fig. 16: Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Fig. 17: Museo de Arquitectura Rusa Shchusev / RIA Novosti / The Bridgeman Art Library.

- Fig. 18: Herederos de Marcel Breuer / Colección privada / The Bridgeman Art Library.
- Fig. 19: DACS 2012 / Dessau, Alemania Edifice / The Bridgeman Art Library.
- Fig. 20: DACS 2012 / Foto Wilhelm Redemann.
- Fig. 21: Louise Bourgeois Trust / DACS, Londres / VAGA, Nueva York 2012 / Tate, Londres 2012.
- Fig. 22: Jeff Koons. Foto: Romain Cintract / Hemis / Corbis.
- Fig. 23: Herederos de Pablo Picasso / DACS, Londres 2012 / Tate, Londres 2012.
- Fig. 24: ADAGP, París y DACS, Londres 2012 / Museum of Modern Art, Nueva York / Scala, Florencia.
- Fig. 25: Man Ray Trust / ADAGP, París y DACS, Londres 2012 / Telimage 2012.
- Fig. 26: Herederos de Hans Namuth / Foto: National Portrait Gallery, Smithsonian / Art Resource / Scala, Florencia.
- Fig. 27: Trustees of the Paolozzi Foundation, Licensed by DACS 2012 / Tate, Londres 2012.
- Fig. 28: Michelangelo Pistoletto / Tate, Londres 2012; Fig 29: ARS, NY y DACS, Londres 2012 / Tate, Londres 2012.
- Fig. 30: ARS, NY y DACS, Londres 2012 / Museum of Modern Art, Nueva York / Scala, Florencia.
- Fig. 31: Cindy Sherman / Cortesía de la artista y Metro Pictures, Nueva York.
- Fig. 32: Jeff Wall / National Gallery of Canada.
- Fig. 33: Louvre, París, Francia / Giraudon / The Bridgeman Art Library.
- Fig. 34: Jeff Wall / Cortesía del artista.
- Fig. 35: Fotografía de Roger Wooldridge Damien Hirst y Science Ltd. Reservados todos los derechos, DACS 2012.
- Fig. 36: Fotografía de Prudence Cuming Associates Damien Hirst y Science Ltd. Reservados todos los derechos, DACS 2011.
- Fig. 37: Jeff Koons / Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania / The Bridgeman Art Library.
- Fig. 38: Ai Weiwei / Cortesía: El artista y Galerie Urs Meile, Pekín-Lucerna.
- Fig. 39: Dan Brady, Flickr CC-BY-2.0.

## **FOTOGRAFÍAS EN COLOR**

- Ilust. 1: Louvre, París, Francia / The Bridgeman Art Library.
- Ilust. 2: Musée d'Orsay, París, Francia / Giraudon / The Bridgeman Art Library.
- Ilust. 3: National Gallery, Londres, Reino Unido / The Bridgeman Art Library.
- Ilust. 4: Musée Marmottan Monet, París, Francia / Giraudon / The Bridgeman Art

Library.

Ilust. 5: Museum of Modern Art, Nueva York, USA / The Bridgeman Art Library.

Ilust. 6: National Gallery of Scotland, Edimburgo, Escocia / The Bridgeman Art Library.

Ilust. 7: The Art Institute of Chicago, IL, USA / The Bridgeman Art Library.

Ilust. 8: Nancy Nehring / iStockphoto.

Ilust. 9: Cortesía de la National Gallery of Art, Washington.

Ilust. 10: Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, Londres, Reino Unido / The Bridgeman Art Library.

Ilust. 11: Herederos de Henri Matisse / DACS 2012 / The Bridgeman Art Library.

Ilust. 12: Colección privada / The Bridgeman Art Library.

Ilust. 13: Herederos de Pablo Picasso / DACS, Londres 2012 / Museum of Modern Art, Nueva York, USA / Giraudon / The Bridgeman Art Library.

Ilust. 14: 2012, Imagen digital, Museum of Modern Art, Nueva York / Scala, Florencia.

Ilust. 15: ADAGP, París y DACS, Londres 2012 / Galería Tretyakov, Moscú, Rusia / The Bridgeman Art Library.

Ilust. 16: Michael Nicholson / Corbis.

Ilust. 17: Colección privada, Rusia / Foto, Scala, Florencia.

Ilust. 18: 2012 Mondrian / Holtzman Trust c/o HCR International USA.

Ilust. 19: DACS 2012 / The Sherwin Collection, Leeds, Reino Unido / The Bridgeman Art Library.

Ilust. 20: Herederos de Joan Miró/ADAGP, París y DACS, Londres 2012/ Albright Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York / The Bridgeman Art Library.

Ilust. 21: 2012. Banco de México, Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, México, D. F. / DACS / Foto: Jorge Contreras Chacel / The Bridgeman Art Gallery.

Ilust. 22: The Willem de Kooning Foundation, Nueva York / ARS, NY y DACS, Londres 2012 / Museum of Modern Art, Nueva York, USA / Giraudon / The Bridgeman Art Library.

Ilust. 23: 1998 Kate Rothko Prizel y Christopher Rothko ARS, NY y DACS, Londres / Cortesía de la Phillips Collection, Washington, DC, USA.

Ilust. 24: Estate of Robert Rauschenberg. DACS, Londres / VAGA, Nueva York 2012 / The Bridgeman Art Library.

Ilust. 25: The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Artists Rights Society (ARS), Nueva York / DACS, Londres 2012.

Ilust. 26: The Estate of Roy Lichtenstein / DACS 2012 / Tate, Londres 2012.

Ilust. 27: Judd Foundation. Licensed by VAGA, Nueva York / DACS, Londres 2012 / Tate, Londres 2012.

Ilust. 28: Sarah Lucas, 1992. Cortesía de la artista y Gladstone Gallery, Nueva York y Bruselas. Imagen Cortesía de la Saatchi Gallery, Londres.

Ilust. 29: Tracey Emin. Reservados todos los derechos, DACS 2012 / Imagen  
Cortesía de la Saatchi Gallery, Londres.

# Lista de ilustraciones

## BLANCO Y NEGRO

Dibujos de Pablo Helguera.

1. Marcel Duchamp, *Fuente* (1917), réplica (1964).
2. Gustave Courbet, *El origen del mundo* (1866).
3. Édouard Manet, *Almuerzo en la hierba* (1863).
4. Utagawa Hiroshige, *Estación de Otsu* (ca. 1848-1849).
5. Edgar Degas, *La clase de danza* (1874).
6. Vincent van Gogh, *Los comedores de patatas* (1885).
7. Auguste Rodin, *El beso* (1901-1904).
8. Constantin Brancusi, *El beso* (1907-1908).
9. Alberto Giacometti, *Hombre caminando I* (1960).
10. El Greco, *La apertura del quinto sello* (1608-1614).
11. Georges Braque, *Violín y paleta* (1909).
12. Pablo Picasso, *Ma Jolie* (1911-1912).
13. Giacomo Balla, *Dinamismo de perro con correa* (1912).
14. Umberto Boccioni, *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913).
15. Kazimir Malévich, *Cuadrado negro* (1915).
16. Vladimir Tatlin, *Contrarrelieve de esquina* (1914-1915).
17. Vladimir Tatlin, *Monumento a la Tercera Internacional (Torre)*, (1919-1920).
18. Marcel Breuer, *Silla B3/Wassily* (1925).
19. Walter Gropius, *Bauhaus*, Dessau (1926).
20. Kurt Schwitters, *Merzbau* (1933).
21. Louise Bourgeois, *Mamá* (1999).
22. Jeff Koons, *Puppy* (1992).
23. Pablo Picasso, *Los tres bailarines* (1925).
24. René Magritte, *El asesino amenazado* (1927).
25. Man Ray, *La primacía de la materia sobre el pensamiento* (1929).
26. Hans Namuth, *Jackson Pollock pintando Autumn Rythm: n.º 30* (1950).
27. Eduardo Paolozzi, *Yo era el juguete de un rico* (1947).
28. Michelangelo Pistoletto, *La Venus de los harapos* (1967).
29. Dan Flavin, *Monumento a V. Tatlin* (1964).
30. Sol LeWitt, *Proyecto en serie I (ABCD)* (1966).
31. Cindy Sherman, *Fotograma sin título n.º 21* (1978).
32. Jeff Wall, *Habitación destrozada* (1978).
33. Eugène Delacroix, *La muerte de Sardanápalo* (1827).



34. Jeff Wall, *Imitar* (1982).
35. Damien Hirst, *Hace mil años* (1990).
36. Damien Hirst, *La imposibilidad física de la muerte en la mente de un ser vivo* (1991).
37. Jeff Koons, *Hecho en el cielo* (1989).
38. Ai Weiwei, *Caída de una urna de la dinastía Han* (1995).
39. Banksy, *Criada barriendo* (2006).

## COLOR

1. Eugène Delacroix, *La Libertad guiando al pueblo* (1830).
2. Édouard Manet, *Olimpia* (1863).
3. J. M. W. Turner, *Lluvia, humo y velocidad* (1844).
4. Claude Monet, *Impresión: sol naciente* (1872).
5. Vincent van Gogh, *Noche estrellada* (1889).
6. Paul Gauguin, *Visión después del sermón: Jacob luchando con el Ángel* (1888).
7. Georges Seurat, *Tarde de domingo en la isla Grande Jatte* (1884-1886).
8. Rueda de colores.
9. Paul Cézanne, *Naturaleza muerta con manzanas y melocotones* (1905).
10. Paul Cézanne, *Montaña de Sainte-Victoire* (ca. 1887).
11. Henri Matisse, *La alegría de vivir* (1905-1906).
12. Henri Rousseau, *León hambriento atacando a un antílope* (1905).
13. Pablo Picasso, *Las señoritas de Aviñón* (1907).
14. Umberto Boccioni, *Estados de la mente I: Las despedidas* (1911).
15. Wassily Kandinsky, *Composición VII* (1913).
16. El Lissitzky, *Golpead a los blancos con la cuña roja* (1919).
17. Liubov Popova, *Modelo de un vestido* (1923-1924).
18. Piet Mondrian, *Composición C (n.º III), con rojo, amarillo y azul* (1935).
19. Gerrit Rietveld, *Silla roja-azul* (ca. 1923).
20. Joan Miró, *El carnaval de arlequín* (1924-1925).
21. Frida Kahlo, *El sueño* (1940).
22. Willem de Kooning, *Mujer I* (1950-1952).
23. Mark Rothko, *Ocre (Ocre, rojo sobre rojo)* (1954).
24. Robert Rauschenberg, *Monograma* (1955-1959).
25. Andy Warhol, *Díptico de Marilyn* (1962).
26. Roy Lichtenstein, *Whaam!* (1963).
27. Donald Judd, *Sin título* (1972).
28. Sarah Lucas, *Dos huevos fritos y un kebab* (1992).

29. Tracey Emin, *Todos con los que me he acostado, 1963-1995* (1995).

# Notas

[\*] Serie de televisión, transmitida en sus comienzos por MTV, desde el 27 de febrero de 2002, en la que el reparto realiza actividades cuya finalidad habitual es infligirse dolor o buscar el máximo riesgo y peligro posibles para entretener a los televidentes. (N. del T.). <<

[\*] *Bonfire Night* («La noche de las hogueras») es una conmemoración de la Conspiración de la Pólvora que se celebra cada 5 de noviembre en Gran Bretaña. En esa misma fecha en 1605, un grupo de conspiradores católicos encabezado por Guy Fawkes intentó volar el Parlamento inglés con el rey Jaime I dentro. No obstante, el complot fracasó y los conspiradores fueron descubiertos y ejecutados. (N. del T.). <<

[\*] Cantante y voluntaria de una iglesia católica escocesa que se dio a conocer el 11 de abril de 2009, cuando apareció como concursante en la tercera temporada del programa de televisión británico *Britain's Got Talent* y saltó casi inmediatamente a la fama mundial por su versión del «*I Dreamed a Dream*» del musical *Los miserables*. En menos de medio año vendió casi diez millones de copias de su primer álbum en todo el mundo. (N. del T.). <<

[\*] En castellano se tradujo como Realidad natural y realidad abstracta, Barcelona, Barral, 1973. (*N. del T.*). <<

[\*] Artes y oficios. (*N. del T.*). <<



[\*] Asociación mixta de artesanos, artistas e industriales. (*N. del T.*). <<

[\*] Protagonista de una famosa rima-acertijo de principios del siglo XIX: *Humpty Dumpty sat on a wall, / Humpty Dumpty had a great fall. / All the king's horses and all the king's men / couldn't put Humpty together again.* («Humpty Dumpty se sentó en un muro, / Humpty Dumpty tuvo una gran caída. / Ni siquiera todos los caballos y todos los hombres del Rey / pudieron a Humpty recomponer»). La respuesta al enigma es que Humpty Dumpty es un huevo. Lewis Carroll lo introdujo como personaje en *Alicia a través del espejo*. (N. del T.). <<