ROBERT HUGHES



# El impacto de lo nuevo

## El arte en el siglo XX




Lectulandia

Ponemos al alcance del lector una obra legendaria, saludada en todo el mundo como la más original y provocativa historia del arte moderno. Nacida a partir de una serie de televisión producida por la BBC, El impacto de lo nuevo es una visión personal del arte del siglo xx que en lugar de hacer una historia cronológica a la manera tradicional prefiere articular ocho temas cruciales para entender la evolución artística del siglo, comenzando con el florecimiento de la modernidad en la cultura europea y los orígenes del mito del Futuro en la era de las máquinas.

¿Cómo Ha creado el arte imágenes de propaganda o coerción política? ¿Cómo ha definido el mundo de los sentidos, de la comunión con los placeres mundanos? ¿De qué manera los artistas han intentado hacer realidad un mundo de utopías? ¿Cuál ha sido la relación del arte contemporáneo con el inconsciente y lo irracional? ¿Cómo se ha enfrentado con los motivos heredados del Romanticismo? Estas son sólo algunas de las candentes preguntas que el autor aborda de manera magistral en esta guía imprescindible para transitar por el arte del siglo xx.

Lectulandia

Robert Hughes

# El impacto de lo nuevo

## El arte en el siglo xx

**ePub r1.0**
**casc** 06.11.15

Título original: *The Shock of the New: Art and the Century of Change*
Robert Hughes, 1991
Traducción: Manuel Pereira
Ilustraciones: AA VV
Retoque de cubierta: casc

Editor digital: casc
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

PARA VICTORIA, CON AMOR

# INTRODUCCIÓN

Este libro es el resultado de una serie de televisión que escribí y narré para la BBC. Desde la primera hasta la última toma, *El impacto de lo nuevo* consumió tres años de investigación, escritura y rodaje; sumando los billetes de avión, descubrí que había recorrido más de cuatrocientos mil kilómetros hablando ante la cámara en lugares tan distantes unos de otros —geográfica y espiritualmente— como el puente japonés de Monet en el estanque de los nenúfares de Giverny, el horno crematorio de Dachau, una azotea en Brasilia, el borde del Gran Cañón y las ruinas del castillo del marqués de Sade. El alma, según creen algunos pueblos árabes, sólo puede viajar en la paz de un camello trotador. Tienen razón.

Desde el primer momento, los productores, los directores y yo estuvimos de acuerdo en que *El impacto de lo nuevo* sería, como expresó Kenneth Clark hace más de diez años en el subtítulo de su serial televisivo *Civilización*, «una visión personal» del arte de nuestro siglo. Ocho horas suena a mucho tiempo en el aire, y así es; pero resultan del todo insuficientes para relatar rigurosamente una historia del arte moderno en televisión, que incluya en su justo lugar, y con el debido comentario, a todos y cada uno de los artistas que han realizado una obra significativa. En televisión no hay notas a pie de página. En su defecto, decidimos hacer ocho ensayos sobre ocho temas separados que nos parecieron importantes para una comprensión del modernismo. Empezaríamos con una emisión dedicada al florecimiento de la noción de modernidad en la cultura europea —aproximadamente entre 1880 y 1914—, cuando el mito del futuro nació en medio de la atmósfera de optimismo milenario provocada por el apogeo de la era del maquinismo, en la transición del siglo XIX al XX. Y terminaríamos con otro programa que intentara describir cómo el arte iba perdiendo gradualmente ese sentimiento de novedad y de posibilidad, mientras la idea de vanguardia se agotaba hasta acabar en la institucionalización cultural del modernismo tardío. En medio, teníamos seis programas dedicados a seis temas: ensayos visuales sobre las relaciones de la pintura —y en menor medida, la escultura y la arquitectura— con algunas de las grandes cuestiones culturales de los últimos cien años. ¿Cómo había creado el arte imágenes de disensión, de propaganda y de coerción política? ¿Cómo definió la dimensión del placer y la sensual comunión con las delicias mundanas? ¿Cómo trató de producir la utopía? ¿Cuál fue su relación con lo irracional y el inconsciente? ¿Cómo se relacionó con los grandes temas heredados del romanticismo, la noción del mundo como un teatro de la desesperación o de religiosa exaltación? ¿Y qué cambios se vio obligado a asumir el arte bajo la influencia de los medios de comunicación, los cuales desplazaron a la pintura y a la escultura de su vieja centralidad como discurso público? Obviamente, no eran más

que algunos de los temas del arte moderno. Obviamente también, ni los ocho capítulos, ni tampoco los ocho programas, podían cubrirlo todo. Pero abordar el proyecto temáticamente, en vez de contar una historia formal y cronológicamente, me pareció la mejor manera de presentar siquiera algo de esta vasta materia en un marco tan limitado, ofreciendo una panorámica lo suficientemente amplia de las relaciones entre el arte, las ideas y la vida en el siglo del modernismo.

De modo que no traté de meter a todo el mundo, y es larga la lista de artistas cuya obra no ha sido tratada (y a menudo ni siquiera mencionada) en *El impacto de lo nuevo*. Poca atención se le prestó a la escultura, fuera de la obra de Brancusí, de Picasso, y algo de los constructivistas: aquí no aparecen ni Rodin, ni Rosso, ni Moore, ni Gonzalés, ni Calder, ni Anthony Caro, ni Louise Nevelson, ni David Smith. En pintura, artistas tan diferentes e importantes como Vuillard, Hans Hoffmann y Balthus fueron omitidos. El único pretexto que puedo esgrimir, a modo de modesta autodefensa, es que esa omisión no fue producto de la ignorancia, sino de la insuperable dificultad de incluirlos adecuadamente dentro del marco narrativo. En cualquier caso, parece que es mejor considerar a unos cuantos artistas pormenorizadamente que tratar de captar una desenfocada visión de conjunto; y eso, que resulta aconsejable con la palabra escrita, es una regla de hierro en el lenguaje de la televisión.

Los ocho capítulos de este libro siguen el hilo de las ocho emisiones de la serie al pie de la letra, tanto en los temas como en la estructura general, y aunque son más largos que los guiones —más o menos cinco veces más largos—, de todos modos decidí usar el espacio extra más bien para desarrollar la discusión que para introducir nuevos personajes. La televisión no se presta para desplegar argumentos abstractos, ni para extensas categorizaciones. Si hubo una frase que se repitió a lo largo de la realización de la serie, y cuyo eco aún resuena en mi cabeza, no fue algo que se oyera en la banda sonora, sino la inexorable voz de Loma Pegram, la productora, murmurando: «Ese argumento es muy ingenioso, querido Bob, pero ¿qué se supone que vamos *a ver*}?».

Lo que la televisión puede hacer es mostrar cosas y contar. La imagen inexacta que aparece en pantalla no es la auténtica pintura, ni puede sustituir la verdadera experiencia del arte no más de lo que puede hacerlo una reproducción en la página de un libro, una imagen inexactamente duplicada con la técnica de puntos de la imprenta en vez de con líneas electrónicas. No tiene importancia; estamos acostumbrados a las convenciones de la reproducción impresa de las obras de arte, y lo mismo haremos con la televisión a medida que se sigan haciendo programaciones de arte. Además, la gran virtud de la televisión es su capacidad de comunicar entusiasmo, y eso explica por qué me gusta. No soy un filósofo, sino un periodista que ha tenido la buena suerte de no aburrirse nunca con su tema. «Me he propuesto descubrir el porqué», escribió Baudelaire después de asistir a una representación de *Tannhauser*, en 1860, «y transformar mi placer en conocimiento». El placer es la raíz de toda apreciación

crítica del arte, y no hay nada como un largo y sostenido proyecto para hacernos descubrir (y con suerte, expresar) lo que fue ese canto de sirenas de nuestro siglo que me atrapó de niño —cuando por primera vez leí los libros de Apollinaire, traducidos por Roger Shattuck, ocultándolos de los jesuitas bajo la sobrecubierta de una gramática latina— y ya nunca me abandonó.

## NOTA A LA EDICIÓN DE 1991

Los libros tienen su destino, y éste ha tenido la suficiente suerte como para durar más de diez años —ciertamente mucho más tiempo que la serie televisiva en la cual está basado. En el ínterin, tengo que confesar que el entusiasmo que yo sentía por la televisión —como medio para transmitir informaciones y opiniones sobre las artes visuales— mientras hacía la serie original de *El impacto de lo nuevo* ha menguado. Sin llegar a compartir la visión extrema de críticos neoconservadores americanos como Hilton Kramer —de que todo lo que pueda ser mostrado o dicho sobre el arte en la televisión es una perniciosa mentira—, ahora me doy cuenta de que la esperanza optimista antes expresada, referida a que de alguna manera las deformaciones de la obra de arte inherentes a la reproducción en ese medio carecían de importancia, tal y como ocurre en gran medida con la reproducción impresa, resultó ser una equivocación. El deseo fue el padre de la idea. Al enfatizar el contenido icónico del arte, forzando en un marco meramente narrativo unas imágenes concebidas para ser contempladas detenidamente, y por tanto imponiéndole el tiempo rápido de la televisión al tiempo lento de la pintura y de la escultura; eliminar superficies, texturas, detalles y el auténtico color, conspirando contra la resistente presencia física y la escala de la obra de arte, y, sobre todo, debido a la fugaz atención que suscita, la televisión no puede —ni siquiera en las manos del director más comprensivo— construir nada que sea satisfactoriamente análogo a la experiencia que emana de la obra de arte inmóvil. Eso no hubiera sido un problema en una cultura que no confunde la televisión con la realidad. Desgraciadamente, Norteamérica sí confunde ambas dimensiones. Pero la verdad más cabal sobre el arte está en los museos, en los estudios, en las galerías y en los libros, y, por más que se intente, no cabe en la pantalla.

No obstante, mi deuda de gratitud con quienes trabajé en la producción original de *El impacto de lo nuevo* permanece intacta: Lorna Pegram, quien produjo la serie y también dirigió tres de sus ocho emisiones; así como los otros tres directores, David Cheshire, Robin Lough y David Richardson; y también Robert McNab, que llevó a cabo la investigación de las imágenes y de los filmes. La BBC insistió en *El impacto de lo nuevo* como título de la serie, y le estoy agradecido a mi amigo Ian Dunlop, cuyo excelente estudio de siete históricas exposiciones modernistas se publicó con ese mismo título en 1972, por permitirnos usarlo. Mi agradecimiento también para Elenry Grunwald y Ray Cave, sucesivos editores de *Time*, quienes fueron más que

generosos soportando mis frecuentes y prolongadas ausencias de la revista, cuando estábamos trabajando en exteriores. Y, por último, añadir que sin Victoria Whistler, ahora Victoria Hughes, quien me apoyó durante los dos años que duró la producción, muy probablemente ni la serie, ni este libro, hubieran sido posibles.

# 1
# EL PARAÍSO MECÁNICO

En 1913 el escritor francés Charles Péguy comentaba que «el mundo ha cambiado más en los últimos treinta años que desde los tiempos de Jesucristo». Se refería a todas las condiciones de la sociedad occidental capitalista: su idea de sí misma, su noción de la historia, sus convicciones, sus devociones, su modo de producción y su arte. En la época de Péguy, el tiempo de nuestros abuelos y bisabuelos, las artes visuales tenían una clase de importancia social a la que hoy ya no pueden aspirar, y parecían estar en un estado de total convulsión. ¿Pronosticaba ese desorden cultural una perturbación social? Mucha gente lo pensó entonces; hoy no estamos tan seguros, pero eso se debe a que nosotros vivimos en el ocaso del modernismo, mientras que ellos vivían en sus albores. Entre 1880 y 1930, tuvo lugar en Europa y en Norteamérica uno de los supremos experimentos culturales en la historia universal. Después de 1940 esa experiencia se refinó, desarrollándose aquí y explotándose allá, y finalmente se convirtió en una especie de entrópica e institucionalizada parodia de su vieja entidad. Muchos piensan que el laboratorio modernista está ahora vacío, que ha dejado de ser un ámbito de trascendentales experimentos para parecerse más a las salas de un museo divididas por períodos, un espacio histórico donde podemos entrar, para contemplarlo, pero ya no para formar parte de él. En arte, estamos al final de la era modernista, pero eso no es —como algunos críticos aparentemente piensan— un motivo de congratulación. ¿Qué era lo que tenía la vanguardia en 1890 y que ha perdido nuestra cultura en 1980? Ebullición, idealismo, confianza, la creencia de que había territorio de sobra para explorar y, por encima de todo, la sensación de que el arte, de la manera más noble y desinteresada, podía encontrar las metáforas necesarias para explicarles a sus habitantes un cambio radical en la civilización.

Para los franceses, y para los europeos en general, la gran metáfora de este sentimiento del cambio —su imagen dominante, la estructura que parecía resumir todos los significados de la modernidad— era la torre Eiffel. La torre se terminó en 1889, como punto central de la Exposición Universal celebrada en París. La fecha de la exposición era simbólica. Coincidía con el centenario de la Revolución francesa. Las Exposiciones Universales, aquellos festivales de la época del auge de la maquinización capitalista, donde cada nación exhibía su poderío industrial y la amplitud de sus recursos coloniales, no eran, por supuesto, nuevas. La moda la inició el príncipe Alberto de Sajonia, consorte de la reina Victoria I, en la Gran Exposición de 1851. Allí, la más grandiosa maravilla expuesta no fueron las hornillas Birmingham, el motor alternativo o rotatorio, el telar, las vajillas de plata, ni siquiera

las exóticas de China, sino el pabellón que albergó la exposición, el Crystal Palace, con sus bóvedas de vidrio reluciente y su casi invisible tracería de hierro. Quizá podamos burlarnos de la prosa empleada por algunos Victorianos para dejar constancia de su asombro ante esa catedral de la época de la máquina, pero su emoción era real.

Los planificadores de la Exposición Universal de París querían algo que fuera más espectacular que el Crystal Palace. Pero no era posible eclipsar el triunfo de Paxton con otro edificio horizontal, así que decidieron ascender y construir una torre que sería el objeto hecho por el hombre más alto del planeta, elevándose a una altura —antes de la instalación de sus actuales antenas de radio y televisión— de trescientos dieciséis metros. Indudablemente había una sugerencia bíblica implícita, consciente o inconscientemente. Dado que la exposición abarcaría todas las naciones, su metáfora central sería la torre de Babel. Pero la torre encarnaba otras metáforas socialmente más profundas. El tema de la exposición era la manufactura y la transformación, la dinámica del capital más que la simple propiedad. La intención era ilustrar el triunfo del presente sobre el pasado, la victoria de lo industrial sobre la riqueza de los terratenientes que representaba la diferencia económica esencial entre la Tercera República y el *Anden Régime*. ¿Qué otra cosa podía resumir esa idea de manera más brillante que una estructura que le volvía la espalda a la posesión de la tierra, que ocupaba un espacio antes virgen y sin amo, el mismísimo cielo? El hecho de que fuera una enorme y vertical extrusión de una pequeña parcela de la superficie de la tierra, demostraría el poder del *proceso*. Cualquiera podía comprar tierras, pero solamente la Francia moderna podía emprender la conquista del aire.

*Los encargados de la exposición recurrieron* a un ingeniero, no a un arquitecto, para *diseñar* la torre. La decisión en sí misma era simbólica, e impugnaba el prestigio de los arquitectos de la Escuela de Beaux-Arts como voz oficial del Estado; pero Gustave Eiffel, que tenía cincuenta y siete años y estaba en la cima de su carrera cuando aceptó el encargo, se las arregló para infundirle a su estructura lo que ahora parece ser una singular riqueza de significados. Su más remota inspiración era la figura humana: la torre imaginada como un benevolente coloso, plantado con sus piernas extendidas en medio de París. También aludía a la estructura festiva más grande que queda del siglo XVII, la Fuente de los Cuatro Ríos, de Bernini, en la piazza Navona de Roma, la cual (al igual que la torre) es un puntiagudo pilar equilibrado encima de un vacío definido por cuatro arcos y que (al igual que la Exposición) entraña una imagen de dominación ecuménica sobre los cuatro puntos cardinales.

No se puede escapar de la torre. Era, y sigue siendo, la única estructura que puede verse desde todos los puntos de la ciudad. Ninguna metrópolis europea ha sido tan dominada visualmente por una única estructura, excepto Roma por la basílica de San Pedro; incluso hoy, la aguja de Eiffel es por lo general más visible en su propia ciudad que la cúpula de Miguel Angel. De la noche a la mañana, la torre se convirtió en el símbolo de París y, al hacerlo, transformó *la ville lamiere* en la capital

modernista de manera definitiva, independientemente de cualquier otra cosa que allí pudiera escribirse, componerse, producirse o pintarse. Como tal, fue enaltecida por Guillaume Apollinaire, el poeta cosmopolita que una vez fue católico e imaginaba, con un tono entre irónico y placentero, el Segundo Advenimiento de Cristo en un nuevo París cuyo centro era la torre, a la orilla del próximo milenio, el siglo XX:

> Por fin te has cansado de este viejo mundo.
> Oh, pastor torre Eiffel, el rebaño de puentes da *balidos esta mañana*
> Tú has acabado con eso de vivir en la antigüedad griega y romana
> Aquí, hasta los automóviles parecen antiguos
> Sólo la religión sigue siendo enteramente nueva, la religión
> Sigue siendo simple tan simple como los hangares de un aeródromo
> Es Dios quien muere un Viernes y resucita el Domingo
> Es Cristo quien se eleva en el cielo mejor que cualquier aviador
> Quien conserva el récord mundial de altitud
> Pupila Cristo del ojo
> Vigésima pupila de siglos él sabe de qué va,
> Y el siglo, convertido en un pájaro, asciende al cielo igual que Jesús.

Lo importante era que la torre provocaba una concurrencia masiva; millones de personas, no los miles que acudían a los pabellones y galerías para ver obras de arte, quedaban impresionadas ante el sentimiento de la nueva época que materializaba la torre Eiffel. Era el heraldo de un milenio cuando el siglo XIX estaba a punto de convertirse en el XX. Y su altura, su osadía estructural, su por entonces radical uso de materiales industriales para los propósitos conmemorativos del Estado, resumían lo que las clases dirigentes de Europa concebían como promesa de la tecnología: el pacto de Fausto, la promesa de un ilimitado poder sobre el mundo y sus riquezas.

A finales del siglo XIX, la cuna del modernismo, nadie experimentaba las incertidumbres que hoy albergamos con respecto a la máquina. En el horizonte no se barruntaban estadísticas de polución, ni la posibilidad de fusiones o explosiones nucleares; y muy pocos de los que visitaron la Exposición Universal de 1889 tenían mucha conciencia de la miseria y del sufrimiento mudo de las masas que William Blake había maldecido y Friedrich Engels descrito. En el pasado, la máquina había sido representada y caricaturizada como un ogro, un monstruo gigantesco o —debido a la fácil analogía entre hornos, vapor, humo e infierno— como el mismísimo Satanás. Pero hacia 1889 su «alteridad» había disminuido, y el público que asistía a la Exposición Universal tendía a pensar en la máquina como un bien incondicional, fuerte, estúpido y obediente. La veían como un gigantesco esclavo, un infatigable negro de acero, controlado por la razón en un mundo poblado de infinitos recursos. La máquina significaba la conquista del proceso, y solamente espectáculos muy excepcionales, como el lanzamiento de un cohete, pueden proporcionarnos una emoción similar a la que experimentaban nuestros antepasados en los años ochenta del siglo XIX cuando contemplaban la maquinaria pesada: para ellos, el «idilio» con la tecnología parecía mucho más difuso y optimista, actuando públicamente sobre una amplia gama de objetos, de lo que nos parece hoy. Eso quizá se debía a que la gente

vivía cada vez más y más en un entorno configurado por la máquina: la ciudad. La máquina era un aspecto relativamente nuevo de la experiencia social de 1880, mientras que en 1780 había sido algo exótico, y ya para 1980 sería un lugar común. El vasto crecimiento industrial de las ciudades europeas era una novedad. En 1850, Europa seguía siendo abrumadoramente rural. La mayoría de los ingleses, franceses y alemanes, sin hablar de los italianos, los polacos o los españoles, vivía en el campo o en pueblos pequeños. Cuarenta años después, la máquina, con su imperiosa centralización del proceso y de los productos, había inclinado la balanza de la población hacia las ciudades. La *fourmillante cité* de almas enajenadas de Baudelaire —«hormigueante ciudad, ciudad llena de sueños / donde a plena luz del día los fantasmas te tiran de la manga»— comenzó a desplazar las imágenes bucólicas de la naturaleza cuyo último florecimiento estaba en las obras de Monet y de Renoir. La imagen dominante de la pintura ya no era el paisaje sino la metrópolis. En el campo, las cosas crecen; pero la esencia de la fabricación, de la ciudad, es un proceso, y eso sólo puede expresarse por medio de metáforas de articulación, relatividad e interconexión.

Esas metáforas no eran asequibles. La ciencia y la tecnología las habían dejado atrás, y el ritmo de cambio era tan veloz que dejó al arte encallado, al menos durante un tiempo, en sus convenciones pastoriles. Quizá ningún lienzo representando una estación de ferrocarril, ni siquiera la *Gare Saint-Lazare* de Monet, podía tener la brillantez estética y la diafanidad de las grandes estaciones del ferrocarril estilo Victoriano en sí mismas —Euston, St. Paneras, Penn Station, esas auténticas catedrales del siglo XIX—. Y ciertamente ningún cuadro de un género convencional podía hacer frente a la nueva experiencia pública de finales del siglo XIX, el rápido viaje en máquinas rodantes. Ya que la máquina pretendía la conquista del espacio horizontal, eso también implicaba un sentimiento de ese espacio que poca gente antes había experimentado: la sucesión y la superposición de vistas, el despliegue de paisajes en parpadeantes superficies mientras uno era transportado, pasando velozmente por delante de ellos, y una exagerada sensación de respectivo movimiento (los álamos cercanos que parecían moverse más rápidos que la aguja de la iglesia al otro lado del campo) debido al paralaje. La vista desde el tren no era la vista desde el caballo. Comprimía más temas en la misma cantidad de tiempo. Y a la inversa, dejaba menos tiempo para regodearse en cualquier cosa.

Al principio, sólo un puñado de personas podían tener esa experiencia tan curiosamente alterada del mundo visual sin tomar un tren: los excéntricos y los inventores con sus coches de fabricación casera, y luego los aventureros ricos, de incógnito y con los ojos desorbitados tras sus anteojos de automovilistas como gafas submarinas, que pasaban raudos por los caminos rurales de Bellosguardo o Normandía entre petardeos y nubes de polvo. Pero debido a que eso prometía introducir más experiencia dentro del marco convencional del viaje, y finalmente desbordarlo del todo, la vanguardia de la ingeniería parecía tener algo en común con

la vanguardia del arte.

Como el signo más visible del futuro, el automóvil irrumpió en el arte de una manera peculiarmente torpe. La primera escultura pública erigida en su honor está en un parque, en la Porte Maillot, en París. El monumento conmemora la gran carrera de coches celebrada en 1895, desde París hasta Burdeos, ida y vuelta, cuyo ganador fue un ingeniero llamado Emile Levassor, quien conducía el vehículo diseñado y construido por él, el Panhard-Levassor 5, el cual podía rodar a casi la misma velocidad de una rana dando saltos. No obstante, la victoria de Levassor tuvo una gran consecuencia social, y fue digna de un monumento conmemorativo, ya que persuadió a los europeos —fabricantes y público por igual— de que el futuro del transporte por carretera residía en el motor de combustión interna y no en sus contrincantes, la electricidad o el vapor. Haciéndole justicia, debería haber una réplica del monumento a Levassor en cada puerto que exporta petróleo desde Bahrein hasta Houston. Aunque ese mármol en relieve resultaría un poco absurdo si se empleara hoy como escultura, pues sugiere las dificultades de los artistas a la hora de transponer la nueva categoría de la máquina dentro de las convenciones de la escultura tradicional (Ilustración l).

Es un coche de piedra: una idea que resulta surrealista para un ojo moderno, casi tan errónea como una taza de té hecha de piel. El mármol es inmóvil, silencioso, mineral, quebradizo, blanco, frío. Los coches son rápidos, estrepitosos, metálicos, elásticos, calientes. Un cuerpo humano también es caliente, pero pensamos en las estatuas como humanos de piedra porque estamos acostumbrados a las convenciones de representar la carne en la piedra. (Cuando se violan esas convenciones, como en el segundo acto de *Don Giovanni*, cuando la estatua del comendador cobra vida, el efecto es siempre espectral o cómico). El problema para Jules Dalou, quien diseñó el monumento a Levassor, era la falta de consenso en las convenciones para representar un faro delantero o un volante. Tales imágenes eran demasiado nuevas, igual que la propia máquina, así que la exacta representación de un automóvil en piedra podía resultar visualmente tan poco convincente como el automóvil en sí.




1. Camille Lefebvre, *Monumento a Levassor*, Porte Maillot, París, 1907. Mármol en relieve, diseño de Jules Dalou 1838-1902 (foto Roger Viollet, París).

Sin embargo, la cultura de la percepción visual había empezado a cambiar, y la torre Eiffel también se mantenía en pie para contribuir a ello. Lo más espectacular al respecto, en la última década del siglo XIX, no era la vista de la torre desde abajo, sino mirar hacia abajo desde lo alto de la torre. Hasta aquel momento, el punto más alto hecho por la mano del hombre desde donde se podía dominar una panorámica de París era la terraza de las gárgolas de la catedral de Notre Dame. La mayoría de las personas vivía al nivel del suelo, o a doce metros, la altura de un apartamento ordinario en una casa. Nadie, salvo un puñado de intrépidos tripulantes de globos aerostáticos, había ascendido nunca a trescientos metros de la tierra. En consecuencia, la vista de pájaro de la naturaleza o del paisaje urbano era una

curiosidad extremadamente rara, y cuando el fotógrafo Nadar subió con su cámara en un globo aerostático en 1856, no sólo la gente se lanzó sobre sus daguerrotipos agotándolos en un instante, sino que también el suceso fue conmemorado, en un espíritu de amistosa ironía, por Honoré Daumier. Pero cuando la torre se abrió al público en 1889, casi un millón de personas subió en sus ascensores hasta el mirador de la última plataforma; y desde allí vieron lo que los viajeros modernos dan por sentado cada vez que vuelan: vista desde lo alto, la tierra donde vivimos parece aplanada, como un dibujo o un estampado. Mientras París les revelaba a los turistas sus tejados una vez invisibles y el ahora diáfano laberinto de sus callejuelas, convirtiéndose en un mapa de sí mismo, un nuevo tipo de paisaje empezaba a filtrarse en la conciencia popular. Estaba basado en la frontalidad y en la composición plana, más que en el punto de fuga de la perspectiva y la profundidad de campo.

Esta manera de ver fue uno de los pivotes de la conciencia humana. La vista de *París vu d'en haut*, contemplada por millones de personas en los primeros veinte años de existencia de la torre, fue tan trascendental en 1889 como lo sería ochenta años después la famosa fotografía de la NASA de la tierra vista desde la luna, flotando como una verde burbuja vulnerable en la oscura indiferencia del espacio. El característico tratamiento plano del espacio en el arte moderno —Gauguin, Maurice Denis, Seurat— estaba ya en ciernes antes de que la torre fuera construida. Se inspiraba en otras fuentes históricas del arte: en la perspectiva plana de los «primitivos» frescos italianos, o en los grabados de tacos de madera japoneses, en los diversos dibujos entretejidos del esmalte *cloisonné*. Cuando en el verano de 1890 el amigo de Gauguin, Maurice Denis, escribió su manifiesto *La definición del neotradicionalismo*, empezaba con una de las frases canónicas del modernismo: «Un cuadro —antes de ser un corcel, una mujer desnuda o cualquier clase de anécdota— es esencialmente una superficie cubierta con colores dispuestos en un cierto orden». Denis estaba invocando ese principio para llevar de vuelta la pintura a una especie de heráldica proyección plana, la estructura plana de los estandartes, de las losas sepulcrales de los cruzados y del tapiz de Bayeux, un principio en el cual su ambición de cubrir las nuevas iglesias de Francia con frescos cristianos pudiera prosperar. La torre Eiffel no tenía nada que ver con sus intereses; pero la noción de espacio que suscitaba, una composición plana que contenía ideas de dinamismo, movimiento, y la propiedad de abstracción inherente a estructuras y mapas, era también la dimensión donde gran parte del arte europeo de avanzada se revelaría entre 1907 y 1920.

La velocidad a la cual la cultura se reinventaba a sí misma por medio de la tecnología en el último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del XX, parecía casi preternatural. En 1877 Thomas Alva Edison inventó el fonógrafo, la extensión más radical de la memoria cultural desde la invención de la fotografía; dos años después, él y J. W. Swan, trabajando cada uno por su cuenta, desarrollaron la primera bombilla de filamento incandescente, la sensación tecnológica de la *Belle Epoque*. Los primeros veinticinco años de la vida del artista moderno arquetípico, Pablo

Picasso —nacido en 1881— fueron testigos de la fundación de la tecnología del siglo XX, tanto para la paz como para la guerra: la ametralladora automática (1882), la primera fibra sintética (1883), la turbina de vapor Parsons (1884), el papel fotográfico recubierto con emulsión sensible (1885), el motor eléctrico de Tesla, la cámara Kodak y la cámara de aire de los neumáticos inventada por Dunlop (1888), la cordita (1889), el motor *Diesel* (1892), el coche Ford (1893), el cinematógrafo y el disco gramofónico (1894). En 1895, Roentgen descubrió los rayos X, Marconi inventó el sistema de señales por radio, los hermanos Lumiére construyeron la primera cámara de cine, el ruso Konstantin Tsiolkovsky fue el primero en enunciar el principio de las naves espaciales tripuladas y Freud publicaba sus estudios fundamentales sobre la histeria. Y la lista continuaba: el descubrimiento del radio, la grabación magnética del sonido, la primera voz en las transmisiones radiales, los hermanos Wright con los primeros vuelos propulsados de la historia (1903), y el *annus mirabilis* de la física teórica (1905), cuando Albert Einstein formuló la teoría especial de la relatividad, la teoría del efecto fotoeléctrico, y anunció una era nuclear con la fórmula culminante de su ley que relaciona la energía con la masa y la velocidad de la luz: $E = mc^2$. No hace falta ser un científico para darse cuenta de la magnitud de semejantes cambios. Equivalen a la alteración más grande en la concepción humana del universo desde los tiempos de Isaac Newton.

El sentimiento de que eso era así estaba muy extendido, a pesar de que la esencia de la temprana experiencia modernista, entre 1880 y 1914, no eran específicamente los inventos —nadie estuvo demasiado influido por Einstein hasta que la bomba estalló en Hiroshima—; un prototipo en un laboratorio o una ecuación en una pizarra no podía, como tal, afectar al hombre de la calle. Pero lo que emergía del desarrollo de los descubrimientos científicos y tecnológicos, a medida que se pasaba de la era del vapor a la de la electricidad, era el sentimiento de una acelerada velocidad de cambio en todas las áreas del saber humano, incluyendo el arte. A partir de ahora las reglas empezarían a temblar, los cánones del conocimiento a fallar, bajo la presión de nuevas experiencias y la demanda de nuevas formas capaces de contenerlas. Sin ese sentimiento épico de posibilidad cultural, el mandato de Arthur Rimbaud de ser *absolutamente moderno* no hubiera tenido sentido. Con ese sentimiento, sin embargo, uno podía sentir que asistía al ocaso de un cierto tipo de historia y al nacimiento de otra, cuyo emblema era la máquina, con sus muchos e infinitamente diversos brazos, bailando igual que Shiva, el creador, en medio de la más larga y constante paz que la civilización europea hubiera conocido jamás.

En 1909, un aviador llamado Louis Blériot sobrevoló el canal de la Mancha, desde Calais hasta Dover. De regreso a París, su pequeño monoplano, libélula de madera, fue llevado triunfalmente en andas por las calles —igual que la *Madonna* de Cimabue, como comentó Apollinaire— e instalado en una iglesia desacralizada, ahora parte del Museo de Artes y Oficios. Allí sigue colgando, bajo los azules rayos de luz de las vidrieras de colores, un poco desvencijado, pareciendo a ojos de todos

algo así como la reliquia de un arcángel. Tal fue la temprana apoteosis de la máquina. Pero la existencia de un culto no significaba que las imágenes apropiadas para expresarlo surgieran inmediata y automáticamente. Los cambios en la concepción que el hombre capitalista tenía de sí mismo y del mundo entre 1880 y 1914 eran de tal magnitud que causaron a los artistas tantos problemas como estímulos. Por ejemplo: ¿cómo pintar cuadros capaces de reflejar el inmenso cambio en la conciencia que implicaba esa transformación del paisaje tecnológico? ¿Cómo producir un dinamismo paralelo al de la era de la máquina sin caer en la elemental trampa de convertirse precisamente en una máquina ilustradora? Y sobre todo: ¿cómo registrar convincentemente el proceso y la transformación embadurnando la superficie de un lienzo con una sustancia tan pastosa y pegajosa como el óleo?

Los primeros artistas en esbozar una respuesta a todo eso fueron los cubistas.

Incluso hoy, setenta años después de que los pintaran, la clave de los cuadros cubistas puede resultar oscura. Parecen difíciles de comprender; de alguna manera son casi literalmente ilegibles. No presentan una visión inmediatamente coherente de la vida, como hacía el impresionismo mostrando sus placenteras imágenes de la sociedad burguesa y el estilo del bulevar. El cubismo tenía muy poco que ver con la naturaleza; casi cada pintor cubista es una naturaleza muerta, en cuya obra los objetos artificiales predominan sobre los naturales como las flores o las frutas. El cubismo, tal como lo ejecutaron sus principales inventores e intérpretes —Picasso, Braque, Léger y Gris—, no le hace la corte al ojo ni a los sentidos, y su teatro es un espacio muy reducido, o el rincón de un café. Al lado de los pavos reales del siglo XIX —los lienzos de Delacroix o de Renoir—, sus pinturas parecen lechuzas. Una pipa, un vaso, una guitarra; algún papel de periódico amarillento, negro sobre blanco sucio cuando fue encolado hace dos generaciones, y ahora del color de una colilla de tabaco mal oliente, alterando irrevocablemente el equilibrio tonal de la obra. Sin embargo, el cubismo fue la primera proposición radicalmente nueva sobre la manera de pintar, una manera a la que estábamos acostumbrados desde hacía casi quinientos años.

Desde el Renacimiento, casi todos los cuadros habían obedecido a una convención: el punto de fuga de la perspectiva. Se trataba de un sistema geométrico para representar la ilusión de realidad, basado en el hecho de que las cosas parecen volverse más pequeñas cuanto, más se alejan de nuestro ojo. Una vez conocidas las reglas para representar una perspectiva escénica, las cosas pueden dibujarse en la superficie plana de un papel como si estuvieran en el espacio, en sus dimensiones y posiciones correctas. Para los artistas del siglo XV, la perspectiva era la piedra filosofal del arte; ni que decir tiene la excitación que experimentaban ante su capacidad de aparentar una ilusión mensurable y precisa del mundo. En algunos estudios de perspectivas de las ciudades ideales o *mazzoccbi* de Uccello, esa excitación casi deviene poesía, asumiendo la claridad y la definición de un modelo matemático. No hace mucho, cualquier estudiante de arte conocía el viejo chiste que Yasari relata en sus *Vidas,* al contarnos cómo Uccello trabajaba toda la noche en

aquellos ejercicios y, cuando su impaciente esposa lo llamaba a la cama, lo único que conseguía responder era: «¡O, che dolce cosa é questa prospettiva!». Y de hecho lo era, ya que jamás se había inventado una herramienta más poderosa para la composición de la experiencia visual en términos de ilusión; en realidad, la perspectiva en el siglo XV era a veces vista no solamente como una rama de las matemáticas sino como un proceso casi mágico, que entrañaba esa sensación de asombro que nuestros abuelos experimentaban con sus cámaras Kodak. Se recurre al método y la ilusión queda revelada; usted aprieta un botón y nosotros hacemos el resto.

Sin embargo, hay convenciones en la perspectiva. Eso presupone un cierto modo de ver las cosas, y esa mirada no siempre concuerda con el modo en que realmente las vemos. Esencialmente, la perspectiva es una forma de abstracción. Simplifica la relación entre el ojo, el cerebro y el objeto. Es una panorámica ideal, imaginada como si fuera vista por un tuerto, una persona inmóvil que está claramente independizada de lo que ve. Eso convierte al especiador en un dios, alguien en quien converge el mundo entero, el observador inmóvil. La perspectiva reúne los hechos visuales y los estabiliza, lo cual los convierte en un campo unificado. Evidentemente, el ojo es diferente de ese campo, así como el cerebro está separado del mundo que ese órgano contempla.

A pesar de su aparente precisión, la perspectiva es una generalización con respecto a la experiencia. Esquematiza nuestra percepción, pero realmente no representa el modo en que vemos. Miramos un objeto: nuestro ojo nunca está quieto. Parpadea, involuntariamente inquieto, moviéndose de un lado a otro. Tampoco nuestra cabeza está quieta en relación con el objeto; cada momento trae consigo un fraccionario cambio en su posición, lo cual deviene en una minúscula diferencia de aspecto. Cuanto más se mueve uno, mayores son los cambios y las diferencias. Si se lo pido, mi cerebro puede aislar una perspectiva dada, congelada en el tiempo; pero su experiencia del mundo que está más allá de la retina se parece más a un mosaico que a una perspectiva estructurada, un mosaico de múltiples relaciones, ninguna de las cuales (por lo que a la visión se refiere) está enteramente establecida. Cualquier visión es una suma de diferentes atisbos. Y, por tanto, la realidad incluye los esfuerzos del pintor para percibirlos. Ambos, espectador y visión, forman parte de la misma esfera. En pocas palabras, la realidad es una interacción.

La idea de que el espectador influye en la visión se da por sentada actualmente en la mayoría de los campos de investigación científica, pero es preciso aclarar qué quiere decir eso (y qué no quiere decir). Eso no significa que «todo es subjetivo de cualquier modo», de manera que no puedan hacerse afirmaciones claras y fidedignas. Tampoco significa que si veo un ratoncito debajo de la silla, podré suprimir a la criatura de la existencia como una mera construcción mental, un producto de la imaginación. En el mundo real, los ratones existen, y por regla general van a lo suyo, tanto si los vemos como si no los vemos. Sin embargo, mi presencia en la habitación

sí puede influir en el ratón (tal como, en un plano más complejo, la presencia del antropólogo en la selva puede alterar el comportamiento normal de la tribu cuyos patrones de conducta pretende estudiar). Es casi seguro que el ratón no se comportará de la misma manera estando yo en la habitación que si no estoy. Eso también significa que mi percepción del ratón se verá afectada, hasta cierto punto conscientemente, pero las más de las veces sin mi conocimiento, por todo lo que sé, o he experimentado, acerca de los ratones hasta ese momento. Refinado, este modelo rudimentario es un lugar común de la física de las partículas y de la psicología. El ojo y su objeto habitan el mismo plano, el mismo campo, y uno influye en el otro recíprocamente. A finales del siglo XIX, en general, esa idea no era aceptada como cierta. La diferencia entre, por así decirlo, el «yo» y el «ello» se mantenía estrictamente, igual que la soberana distancia entre el patriarca y sus niños. Sin embargo, hacia 1900, mientras esa idea se desarrollaba en su forma científica en la obra de F. H. Bradley, Alfred North Whitehead y Albert Einstein, también un artista, científicamente analfabeto, desconocedor de la obra de aquellos científicos (del mismo modo que lo era cada francés ajeno a la comunidad científica, así como la mayoría de los miembros de esa comunidad), viviendo lejos del mundanal ruido, en su retiro del sur de Francia, en Aix-en-Provence, estaba trabajando para explorar esa concepción, dándole una forma estética, y finalmente basando en ella su obra. Se llamaba Paul Cézanne.

Aquí se impone una advertencia. Los grandes artistas tienen muchas facetas y diferentes períodos —incluso diferentes culturas al mismo tiempo—, sacando y obteniendo cosas diferentes de esos estadios. Como ha señalado Lawrence Gowing, la relación entre el Cézanne de la última época y el cubismo es absolutamente asimétrica: él no habría imaginado un cuadro cubista, ya que su obra «aspiraba a una especie de modernidad que no existía, y que aún no existe». A Cézanne no le habría gustado la abstracción cubista, eso es seguro, pues todo su esfuerzo se dirigía al mundo físico —las formas del monte Sainte-Victoire, las caídas y amorfas rocas de la cantera Bibémus, las seis compactas manzanas rojas o la cara de su jardinero—. La idea de Cézanne como padre del arte abstracto está fundada en su sentencia de que todas las formas de la naturaleza parten de la esfera, el cono y el cilindro. Nadie sabe lo que quería decir con eso, ya que no es posible ver ni una sola esfera, cono o cilindro en la obra de Cézanne. Lo que hay allí, especialmente en los cuadros de los últimos quince años de su vida —a partir de 1890, después de que finalmente dejara París para instalarse en su soledad de Aix— es una vasta curiosidad respecto a la relatividad de la visión, y la duda no menos vasta de que él, o cualquier otro, llegara a pintarla siquiera por aproximación. En 1906, pocas semanas antes de morir, le escribió a su hijo en París:

> Debo decirte que como pintor mi visión de la naturaleza se ha vuelto más penetrante, pero siempre me resulta penosa la comprensión de mis sensaciones. No puedo alcanzar la intensidad que se revela ante mis sentidos. No tengo la magnífica riqueza de colorido que anima a la naturaleza. Aquí, en la orilla del río, los motivos

artísticos se multiplican…

Esos «motivos» artísticos no eran simplemente rocas y hierbas, sino las relaciones entre las hierbas y las rocas, los árboles y las sombras, las hojas y las nubes, las cuales desarrollaban infinidad de pequeñas pero igualmente valiosas e interesantes verdades cada vez que el viejo movía su caballete o la cabeza. Ese proceso de observación, esa suma y evaluación de opciones, es lo que concretiza el peculiar estilo de Cézanne: los contornos quebrados, los trazos de lápiz unidos, son emblemas de escrupulosidad en medio de un mar de dudas. Todos los óleos o acuarelas tratan del motivo artístico, pero incluyen también otro tema: el proceso de la percepción del motivo artístico (Ilustración *2)*. Nunca antes ningún pintor había sometido su capacidad de observación a ese proceso tan francamente. En Tiziano o en Rubens lo que importa es la forma final, la triunfante ilusión. Pero Cézanne nos lleva de la mano hasta detrás del escenario, entre bambalinas, allí donde están la tramoya, las cuerdas y las poleas, el bastidor de la Montaña Mágica; y el teatro —tan distinto de la simple representación— deviene más comprensible. El Renacimiento admiraba la certidumbre del artista con respecto a lo que veía. Pero con Cézanne, como ha observado en otro contexto la crítica Barbara Rose, la afirmación: «Esto es lo que veo» es reemplazada por la pregunta: «¿Es esto lo que veo?». Compartimos sus vacilaciones sobre la posición de un árbol o una rama, o sobre la forma final del monte Sainte— Victoire y los árboles que crecen a su sombra (Ilustración 3). Todo es relatividad. La duda se convierte en parte del tema de la pintura. Efectivamente, la idea que duda puede ser audaz, y si está encerrada dentro de una estructura tan grande como los cuadros de la vejez de Cézanne, deviene una de las claves de nuestro siglo, una piedra de toque de la modernidad en sí misma. El cubismo se consagraría a desarrollar esa noción llevándola al extremo.

La idea surgió en 1907, en una madriguera de artistas, un desvencijado edificio de estudios baratos, conocido como el Bateau-Lavoir (‘Lavadero flotante’), en el número 13 de la rué Ravignan, en París. Y la concibió un español, Pablo Picasso, que entonces tenía veintiséis años. Inventó el cubismo junto con un joven francés, más bien conservador, llamado Georges Braque, el hijo de un pintor de brocha gorda que pintaba fachadas en Normandía. Picasso ya tenía una pequeña reputación, basada en los melancólicos y lívidos desnudos, los personajes circenses y los mendigos que había estado pintando hasta 1905: las llamadas «época azul» y «época rosa» de su obra. Pero aún era tan poco conocido, y Braque tan totalmente desconocido, que en la escena pública ninguno de los dos existía como artista. El público que disfrutaba de la obra de ambos no pasaría de una docena de personas: otros pintores, amantes, un oscuro joven que era un marchante alemán llamado Daniel-Henry Kahnweiler, y ellos mismos, elogiándose mutuamente. Pudiera parecer que vivían en un aislamiento agobiador, pero eso significaba que eran libres, como lo son los investigadores en algunas áreas muy oscuras de la ciencia. Nadie les prestaba la suficiente atención como para entrometerse en su obra. Su trabajo no desempeñaba el papel de discurso

público, de modo que no sufría la presión de los espectadores capaz de conformarla. Eso era una suerte, ya que ambos estaban enfrascados en un proyecto que muy pronto parecería, desde el punto de vista de la descripción normal, absolutamente descabellado. Picasso y Braque querían representar el hecho de que nuestro conocimiento de un objeto está formado por todos sus ángulos posibles: desde arriba, por los lados, por el frente, por detrás. Querían comprimir ese examen, lo cual tomaba su tiempo, en un momento, una visión sintetizada. Aspiraban a dar esa esencia de multiplicidad, que había sido el subtexto del último período creativo de Cézanne, como el elemento que rige la realidad.



2. Paul Cézanne, *Monte Sainte-Victoire*, 1904-1906. Óleo sobre lienzo, 73,6 x 92 cm. Museo de Arte de Filadelfia, Colección George W. Elkins.



3. Paul Cezanne, *Monte Sainte-Victoire*, 1906. Óleo sobre lienzo, 63,5 x 82,5 cm. Kunsthaus, Zurich.

Uno de sus ingredientes experimentales fue el arte de otras culturas. Apropiándose de las formas y los temas del arte africano, Picasso, y luego Braque, llevaron a su punto culminante el prolongado interés que Francia había manifestado en el siglo XIX por lo exótico, lo lejano y lo primitivo. El imperio colonial francés en Marruecos había suministrado a la imaginería del Romanticismo las exóticas imágenes de bereberes y zocos, odaliscas danzantes y camellos de guerra, cazadores de leones y guerreros rifeños, gracias a Delacroix y a sus colegas románticos. Hacia 1900, la tecnología aplicada a las cañoneras y a los buques de vapor comerciales había creado otro imperio francés en África ecuatorial, cuyos artefactos culturales eran tallas rituales, que para los franceses no tenían ninguna importancia como arte. Para ellos no eran más que curiosidades, y como tales eran una parte insignificante del torrente de materias primas que Francia estaba extrayendo de Africa. Picasso pensó que sí tenían importancia, pero como materia prima. Ambos, él y Braque, poseían tallas africanas, pero no tenían ningún interés antropológico por ellas. No les preocupaban sus usos rituales, tampoco sabían nada sobre sus originales significados tribales (los cuales asignaban al arte una función muy diferente a cualquiera de los usos que pudieran tener en París), ni sobre las sociedades de las cuales procedían aquellas máscaras. Probablemente (a pesar de que el historiador de arte piadosamente hubiera deseado que fuera de otra manera) su idea de las sociedades tribales africanas no distaba mucho de la que tenía la mayoría de los franceses: junglas, tambores, huesos

atravesados en las narices, misioneros cocidos a fuego lento. En ese sentido, el cubismo era como una parodia elegante del modelo imperial. Las esculturas africanas eran una fuente explotable, igual que el cobre o el aceite de palma, y el uso que Picasso hizo de ellas fue una especie de pillaje cultural.

Pero, entonces, ¿para qué usar el arte africano después de todo? Los cubistas fueron los primeros artistas que pensaron en hacerlo. Unos ciento treinta años antes, cuando Benjamin West admiraba las telas de *tapa* hechas con cortezas de árboles, los garrotes de guerra y las canoas talladas que vinieron del Pacífico junto con el capitán Cook y Joseph Banks —reliquias de un nuevo mundo tan extrañas como rocas lunares—, ningún miembro de la Real Academia de Bellas Artes siguió el ejemplo y empezó a pintar al estilo tahitiano ni a la manera maorí. Representar los monumentos de la Isla de Pascua, como hizo William Hodges, era una cosa, pero imitar su estilo era harina de otro costal. Sin embargo eso fue lo que hizo Picasso, entre 1906 y 1908, con sus prototipos africanos. Cuando él empezó a parodiar el arte negro, estaba planteando lo que ningún artista del siglo XVIII jamás hubiera soñado sugerir: que la tradición de la figura humana, que había sido la mismísima columna vertebral del arte occidental durante dos milenios y medio, por fin se había agotado, y que para renovar su vitalidad, había que volver la mirada hacia fuentes culturales sin explotar: las africanas, tan remotas en su otredad. Pero si comparamos una obra de Picasso como *Las señoritas de Aviñón* (1907) con su fuente material africana (Ilustraciones 4 y 5), las diferencias resultan tan impactantes como las similitudes. Lo que a Picasso le interesaba era la vitalidad formal del arte africano, que para él estaba inextricablemente unida a su aparente libertad de distorsión. Que las alteraciones del rostro y del cuerpo humano representados por tales figuras no eran deformaciones expresionistas, sino formas convencionales, estaba tal vez menos claro (o al menos resultaba menos interesante) para él que para nosotros. Aquellas tallas parecían violentas y se ofrecían como un receptáculo para su propia *brillantez*. De este modo, la etapa de la obra de Picasso denominada «época negra» no tiene nada de la frialdad, la reservada contención, de sus prototipos africanos; su ritmo flagelante nos recuerda que Picasso mira sus máscaras como emblemas de salvajismo, de violencia transferida a la esfera de la cultura.

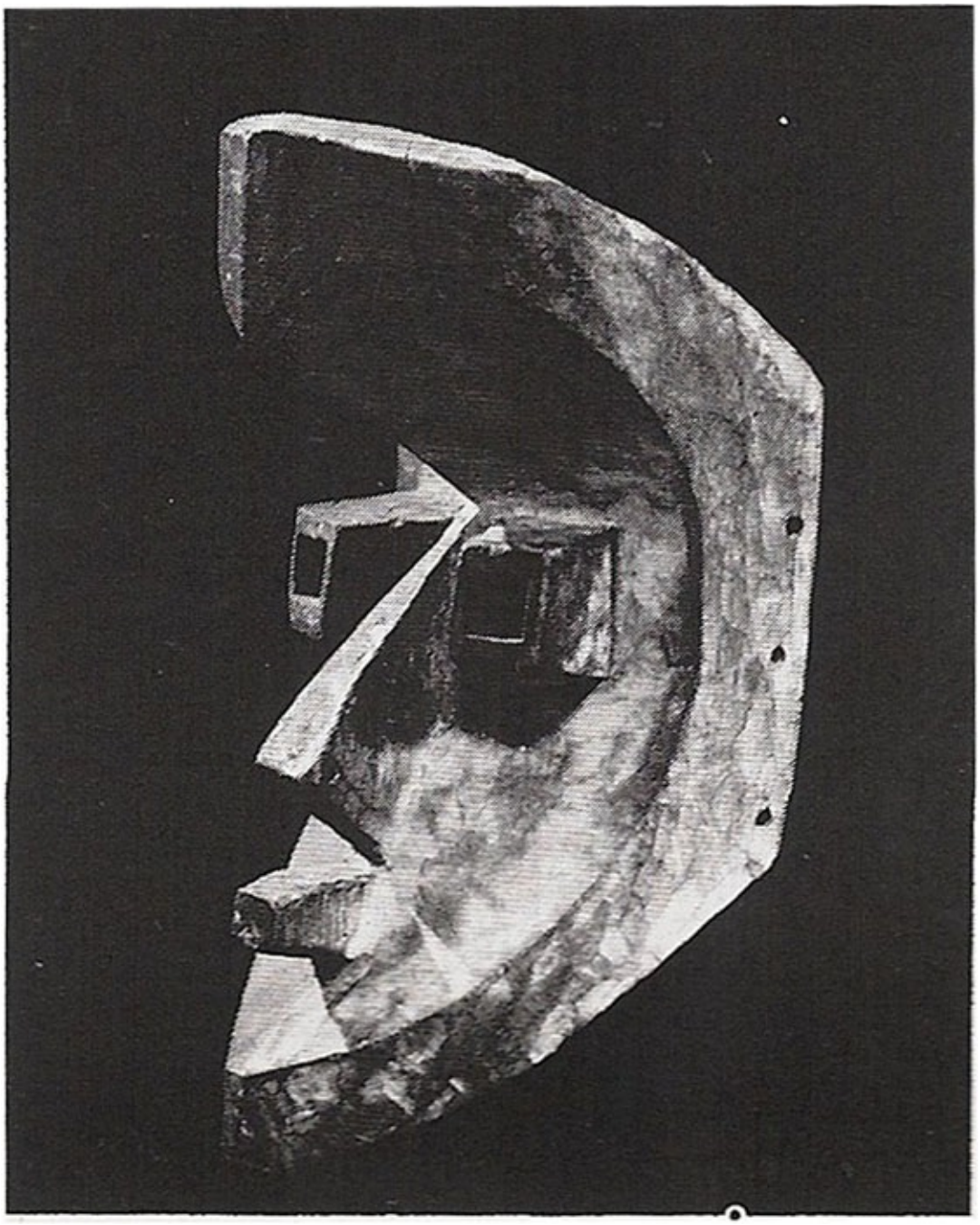
Con sus contornos cortados a hachazos, mirándonos fijamente con ojos inquisitivos, y con esa generalizada sensación de inestabilidad, *Las señoritas de Aviñón* sigue siendo un cuadro inquietante después de tres cuartos de siglo, una refutación de la idea de que la sorpresa en el arte, al igual que la sorpresa en la moda, necesariamente tiene que desvanecerse. Jamás se había pintado un cuadro con un aspecto tan convulsivo, ni ninguno que señalara un cambio más rápido en la historia del arte. Y a pesar de todo, ese lienzo estaba anclado en la tradición, y de no ser por su género, el del clásico desnudo, su agresión a la retina no hubiera sido tan alarmante; las tres figuras de la izquierda son un lejano pero inconfundible eco de aquella imagen favorita del Renacimiento tardío: las tres Gracias. Picasso empezó ese

lienzo el año en que Cézanne murió (1906) y su ancestro más cercano parece haber sido la monumental composición de las bañistas de Cézanne exhibiendo sus corpulentos cuerpos angulosos debajo de los árboles arqueados (Ilustración 7). El otro linaje de Picasso es la herencia española. Los cuerpos de las dos mujeres desnudas que están de pie, cual cariátides, y en menor grado su vecina de la derecha, se contorsionan como figuras del Greco. Y el anguloso y ásperamente iluminado espacio azul que está entre ellas recuerda fielmente el drapeado de la *Visitación*, del Greco, en Dumbarton Oaks.

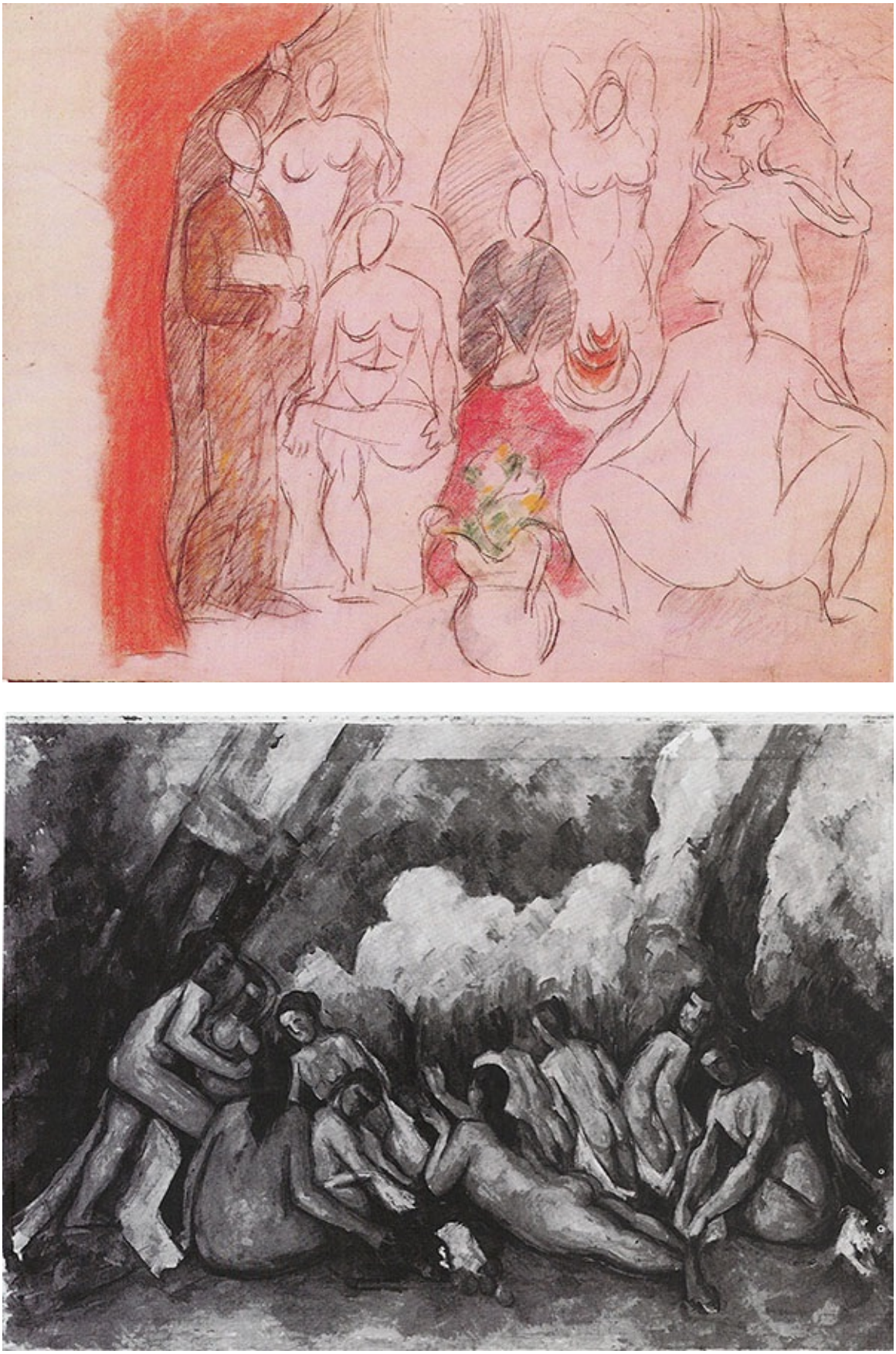
Que Picasso pueda imprimirle al espacio vacío la misma clase de distorsión que un artista del siglo XVI reservaba para cubrir un cuerpo, evidencia la novedad de *Las señoritas de Aviñón*. ¿Qué es sólido y qué está hueco? ¿Qué es opaco y qué transparente? Las preguntas que la perspectiva y el modelado pretendían responder son precisamente las que Picasso daba por sentado, o más bien dejaba a un lado, en ese cuadro extraordinario. En vez de sólidos (desnudos y frutas) situados ante una membrana (la cortina) bañada de vacíos y de luz, Picasso concibió *Las señoritas de Aviñón* como si se tratara de una sustancia continua, una especie de plasma, espesa y entrometida. Si en el cuadro hay algo de aire, proviene de los colores —los rosas y azules que sobreviven del melancólico *misérablisme* de sus primeras obras, prestando a *Las señoritas de Aviñón* un aire peculiarmente irónico: sean lo que sean esas cinco mujeres, no son víctimas, ni payasas—.



4. Pablo Picasso, *Las señoritas de Aviñón*, París (comenzado en mayo, reformado en julio de 1907). Óleo sobre lienzo, 243,8 x 233,6 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nue\ York, adquirido como parte del legado de Lillie P. Bliss.



5. Máscara de Gabón Mahongwe. Madera y pigmentos, 35,5 x 15,2 cm. Museo de Brooklyn, Fondo Frank L. Babbott.



7. Paul Cézanne, *Las grandes bañistas I*, 1894-1905. Óleo sobre lienzo, 152,4 x 191,7 cm. National Gallery, Londres.

Eran prostitutas, como sabe cualquier estudiante de arte. No fue Picasso quien tituló el cuadro, y nunca le gustó el título final. Él quería llamarlo *El burdel de Aviñón* por

un prostíbulo de la calle Avinyó, en Barcelona, que había visitado en sus días estudiantiles. Originalmente, el cuadro fue pensado como una alegoría de las enfermedades venéreas, titulado *El salario del pecado*, y en uno de los bocetos preliminares (Ilustración *6)*, la anécdota resulta absolutamente clara: en el centro, un marinero está de juerga en un burdel, y a la izquierda, otro hombre, un estudiante de medicina, a quien Picasso representó en otros bocetos con un autorretrato, entra con una calavera, esa advertencia tan española de la mortalidad. «Vanitas vanitatum, omnia vanitas sunt».

Sin embargo, en la versión definitiva del cuadro sólo quedaron los desnudos. Su aspecto formal era un tema favorito de la pintura de la última década del siglo XIX, memorablemente captado por Degas y por Toulouse-Lautrec; es la *parade*, ese momento en que las prostitutas de la mancebía desfilan exhibiéndose delante del cliente para que escoja a una.

Para omitir al cliente, Picasso se transforma de espectador en *voyeur*; las miradas fijas de las cinco chicas están clavadas en quienquiera que esté mirando al cuadro. Y al poner al espectador en el sofá del cliente, Picasso transmite, con abrumadora fuerza, la ansiedad sexual que es el verdadero tema de *Las señoritas de Aviñón*. La mirada de las mujeres es inquisitiva, o bien expresan indiferencia, o son ajenas como piedras (de hecho, las tres caras de la izquierda derivan de las cabezas de piedra del arte arcaico ibérico que Picasso había visto en el Louvre). Nada en sus expresiones puede interpretarse como una bienvenida, mucho menos como un gesto de coquetería. Más que huríes parecen jueces. Y, de este modo, *Las señoritas de Aviñón* anuncia uno de los subtemas recurrentes en el arte de Picasso: un miedo, equivalente a un sagrado terror, a las mujeres. Ese miedo era la realidad física detrás de la imagen de Picasso como escroto ambulante, ese infatigable viejo semental de la Riviera francesa, que fue tan devotamente cultivada por la prensa y por su séquito a partir de 1945. Nunca antes ningún pintor había plasmado tan evidentemente su ansiedad por la impotencia y la castración, ni la había proyectado a través de una dislocación tan violenta de las formas, como lo hizo Picasso en *Las señoritas de Aviñón*. ¡Hasta la sandía, esa fruta dulce y pulposa, parece un arma arrojadiza!

Esa combinación de forma y contenido alarmó a algunas personas cuando vieron *Las señoritas de Aviñón*. Georges Braque estaba horrorizado por su fealdad e intensidad —Picasso, según dijo, había estado «bebiendo trementina y escupiendo fuego», más como un faquir de barraca de feria que como un artista—, pero en 1908 pintó su respuesta, más bien tímida y laboriosa: el *Gran desnudo* (Ilustración 8). El tratamiento que Braque aplica al rostro en esa tela —que en Picasso son caras sombreadas de hojas de palma— está más suavizado; pero a partir de ese momento, ambos amigos quedaron inmersos en una atmósfera de compañerismo hecha de preguntas y respuestas, «encordados como alpinistas», como dijera Braque en un símil inolvidable. Fue una de las grandes amistades en la historia del arte: la impetuosa ansiedad de Picasso y su asombroso poder para producir un efecto en el

lienzo, casados con el sentido del orden, la *mesura* y el decoro visual de Braque. Algunas ideas son demasiado fundamentales, y entrañan también una gran responsabilidad cultural, como para ser la invención de un solo hombre. Así ocurrió con el cubismo.

Picasso despejó el terreno para el cubismo, pero fue Braque quien más hizo para desarrollar su vocabulario en el transcurso de los dos años siguientes, 1908 y 1909. El zorro, como decía Isaiah Berlín, conocía muchas cosas, pero el erizo conocía una gran cosa. Picasso era el zorro, el virtuoso. Braque era el erizo, y la gran cosa que conocía era Cézanne, con quien se identificaba hasta casi llegar a la obsesión. Admiraba a Cézanne, como expresó, porque había «liberado a la pintura de la noción de maestría». Amaba la duda de Cézanne, su tenacidad, su concentración en la verdad del motivo y su falta de elocuencia. Todo lo cual, como bien sabía, estaba expresado en la misma estructura de los cuadros de Cézanne, con su acumulación de pequeñas y fusionadas facetas inclinadas. Así pues, quería ver si podía llevar más lejos esa solidez de construcción y esa ambigüedad de lectura, aunque el pintor permaneciera físicamente en presencia de su tema; Braque ya no estaba interesado en las abstracciones del estudio y sentía la necesidad de estar *in situ*. Específicamente, necesitaba los mismos motivos de composición de Cézanne, y en el verano de 1908 se fue a pintar a L'Estaque, al sur de Francia, donde Cézanne había trabajado. Lo que allí pintó fue prácticamente puro Cézanne. Cómo se desarrolló ese proceso puede verse mejor comparando un lienzo de L'Estaque realizado poco después con una foto del paisaje que Braque estaba pintando: un casa de campo vista desde una cuesta poblada de arbustos, con un árbol inclinado a la izquierda (Ilustraciones 9 y 10). Braque transformó ese simple tema en un curioso juego de ambigüedades. Todos los detalles han sido suprimidos del paisaje. Y nos quedamos con una composición de prismas y triángulos, con las casas amontonándose como en el juego de cubos de madera de un niño, cuya escala es difícil de apreciar: la noción de dimensión con la que estamos familiarizados fue una de las primeras bajas en la guerra cubista contra la perspectiva. A pesar del arbusto que brota a la derecha, cuyas ramas asumen una enérgica y emblemática categoría, como de hojas de palmas, el resto del paisaje es estático, casi mineralizado. En su afán de ver detrás del árbol de la izquierda, Braque suprime su follaje e introduce dentro del paisaje más casas, cuyos ángulos planos se asocian con las ramas y el tronco del árbol, dando la impresión inamovible de ser al mismo tiempo primer plano y telón de fondo en el cuarto superior izquierdo del cuadro. Sin embargo, las casas no transmiten sensación de solidez, su sombreado es excéntrico, y algunos de sus ángulos —sobre todo los de la gran casa en el centro de la composición, la que está más cerca del ojo— lo mismo pudieran estar sobresaliendo del lienzo que entrando de nuevo dentro del cuadro. El «aspecto» cubista, de formas amontonándose en el lienzo, como si la tierra hubiera dado una vuelta de noventa grados para presentarse ante los ojos del espectador, había cristalizado ahora completamente en la obra de Braque.



8. Georges Braque, *Gran desnudo*, 1908. Óleo sobre lienzo, 140,3 x 99 cm. Colección privada, París.



9. Georges Braque, *Casas en L'Estaque*, 1909. Óleo sobre lienzo, 72,4 x 58,4 cm. Kunstmuseum, Berna, Fundación Hermann y Margrit Rupí



10. D. H Kahnweiler, Fotografía de las casas en L’Estaque, 1909.

El segundo lugar donde Braque siguió las huellas de Cézanne fue el pueblo de La Roche-Guyon, en el valle del Sena, a unas millas de París. Por coincidencia o por designio, allí encontró un paisaje que incluía, ya confeccionado por la naturaleza, la frontalidad hacia la cual se estaba orientando su arte. El valle donde está ubicado La Roche-Guyon está rodeado de altos y gredosos precipicios, entre blancos y grisáceos, y sembrado de peñas. La ciudad está entre el río y los riscos, y su principal construcción es un castillo del siglo XVI: el *cháteau* de la familia de La Rochefoucauld. Ese castillo está construido junto al risco abundante en caliza cretácica, y Braque lo convirtió en su tema: ese revoltijo de agujas cónicas y triangulares tejados de caballete, verticalmente amontonados. En lo alto, hay una torre normanda del siglo XIII —la *roche* propiamente, una ruina en 1909, aún hoy desértica— coronando el panorama con un grande y sólido cilindro. Primero, Braque pintó ese paisaje desde el terreno que hoy ocupa el aparcamiento del hotel del pueblo (Ilustración 11). El frente del risco bloquea la perspectiva; las formas del castillo suben por la cuesta ya aplastándose, por decirlo así, contra el lienzo. Luego subió al

despeñadero de caliza que estaba al lado y captó el castillo desde un ángulo que le ofrecía una aún más complicada geometría de torreones y tejados a dos aguas, cayendo en el valle en una cascada musical (Ilustración 12).



11. Georges Braque, *Château de La Roche-Guyon*, 1909. Oleo sobre lienzo, 80 x 59,7 cm. Moderna Musset, Estocolmo.



12. Georges Braque, *La Roche-Guyon*, 1909. Oleo sobre lienzo, 91,4 x 72,4 cm. Van Abbemuseum, Eindhoven.

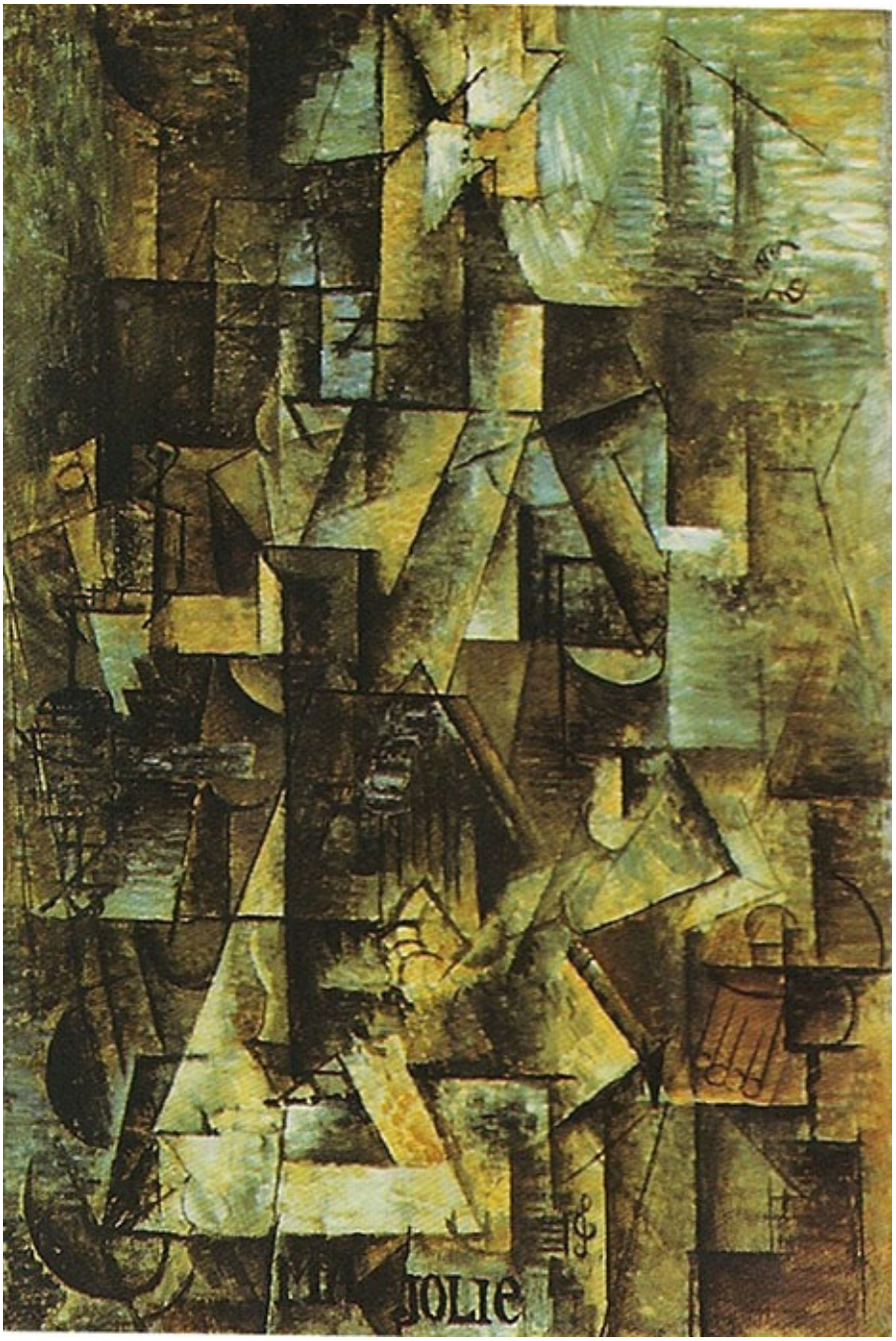
¿De modo que puede que Braque inventara el cubismo por cuenta propia? Es bastante probable, pero aquello carecía del poder y la tensión que Picasso le incorporaba. Ya que Picasso, más que cualquier otro pintor del siglo XX —y ciertamente más que Braque, tan propenso a lo conceptual—, fundaba su arte en la sensación física. Tenía una incomparable habilidad para elaborar las formas: para hacerle sentir a uno la forma, el peso, la tirantez, el silencio de las cosas. Eso queda claro en su modo de manejar un tema similar a los cuadros de Braque en La Roche-Guyon. En 1909, Picasso estaba pintando en el norte de España, en Horta de Ebro. Su lienzo *La Fábrica, Horta de Ebro* (1909) (Ilustración 13) tiene la impactante solidez gris de los cubos cristalizados de galena, y a pesar del racionalismo del sombreado —ya que el tratamiento de las edificaciones es muy similar al de las casas de Braque en L'Estaque— sentimos que casi se puede asir toda la imagen, como si fuera una escultura, separándola del lienzo, incluyendo las colinas en lontananza detrás de las

palmeras. Y, efectivamente, a los pocos años Picasso volvería a esa predilección por la verdadera escultura, comenzando así una carrera paralela como el escultor más sucintamente inventivo del siglo xx. Hacia 1912, sus construcciones cubistas, como la *Guitarra* de metal (Ilustración 51), atestiguan el extraordinario talento de Picasso para pensar lateralmente, más allá de las categorías dadas. Por primera vez en la historia del arte, la escultura no es concebida como una masa sólida (arcilla modelada, bronce fundido, piedra esculpida o madera tallada), sino como una abierta construcción de planos. Dudo mucho que cualquier simple escultura haya tenido nunca, valiéndose de unos recursos tan engañosamente humildes, un efecto comparable en el desarrollo de sus propios medios. Esa guitarra de hojalata oxidada es el punto de partida desde el cual el constructivismo ruso, vía Tatlin, empieza su andadura; con ese conjunto de metal y alambre se inicia en Occidente una tradición que nos lleva hasta David Smith y Anthony Caro, la de las esculturas hechas con planchas o piezas de metal soldadas y ensambladas.

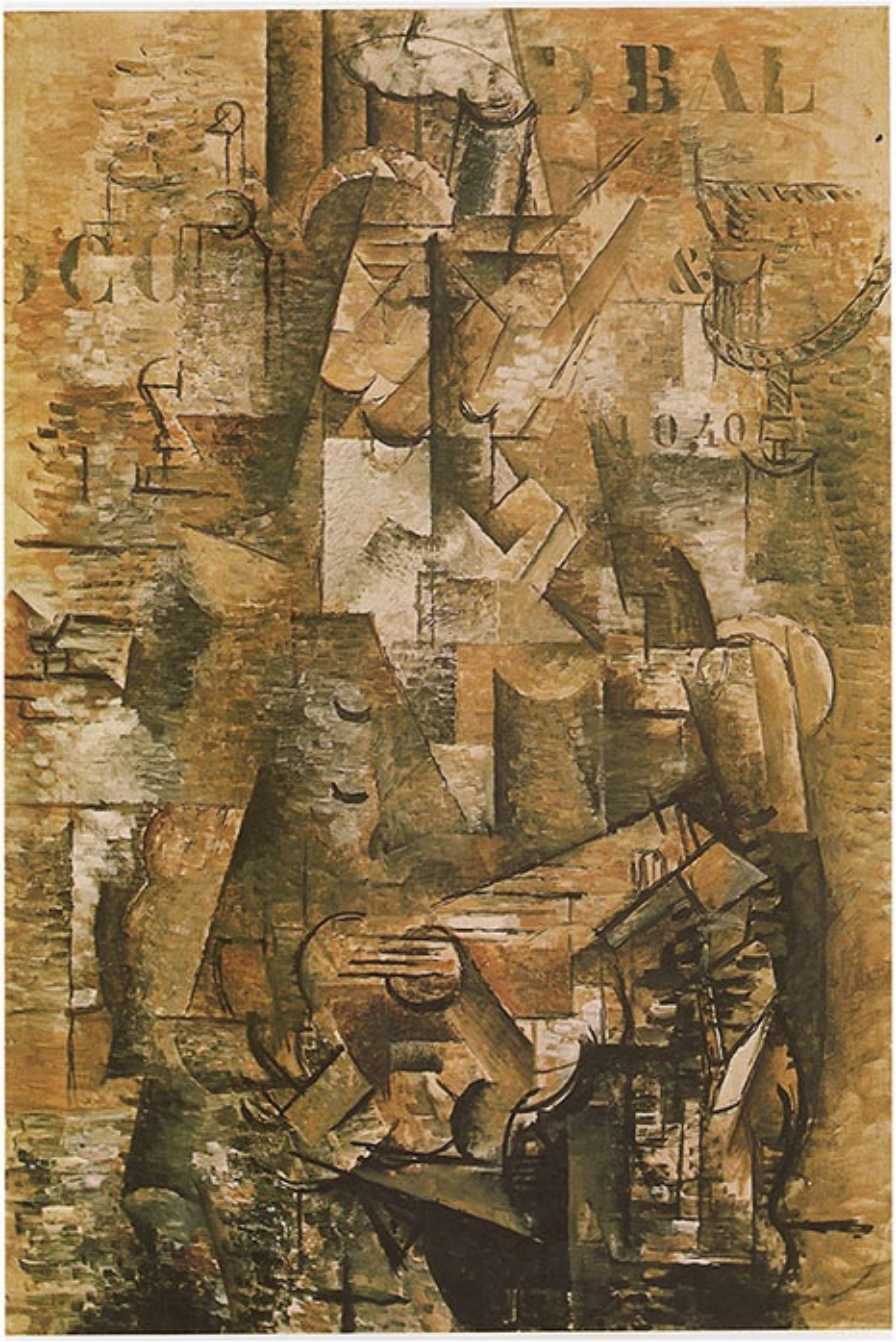
Pero, mientras tanto, los cuadros de Braque y de Picasso se orientaban rápidamente hacia la abstracción, o más bien hacia ese punto donde sólo quedan las mínimas señales imprescindibles del mundo real capaces de suscitar una tensión entre la realidad exterior del cuadro y las complicadas meditaciones del lenguaje visual dentro del marco. Mientras eso sucedía, sus estilos evolucionaban al unísono hasta ser, al menos a primera vista, casi indistinguibles. (Ni que decir tiene que esa impresión se disipa cuando los vemos de cerca: hay muchísima diferencia entre el suave sombreado y las pinceladas libres y casi impresionistas de Braque, y la *factura* ceñida, severa, dentada y comprimida de Picasso). Hacia 1911 estaban pintando como almas gemelas, a modo de comparación mostramos dos imágenes de guitarristas, *El portugués*, de Braque, y *Ma folie*, de Picasso (Ilustraciones 15 y 14). No hay manera de reconstruir una imagen a partir de esos cuadros. La sólida y concebible realidad ha desaparecido. Hay metáforas de relatividad y de conexión; en ellos, el mundo es imaginado como una red de acontecimientos fugaces, una crispada piel de matices. Vemos fragmentos de rótulos (bal, ma jolie, la cuenta del bar donde leemos 10.40, una clave musical) e indicios de objetos reales (las cuerdas y el agujero de la guitarra en *El portugués* de Braque) materializándose brevemente en ese flujo, como si fueran lomos de carpas espejeando en una charca pardusca, asomándose y sumergiéndose en una rauda vibración. Esa etapa del cubismo tiene algo en común con el paisaje molecular del mundo cuya más grande realización moderna está en *La Grande Jatte*, de Seurat, y en los *Nenúfares* de Monet. Pero ni Picasso ni Braque estaban interesados, como lo estaba en sumo grado Monet, en los efectos de la luz. Había muy poco aire en los cuadros que ambos pintaron en 1911, y la continua vibración y el centelleo de las pinceladas contra la discontinua geometría de sus estructuras se muestra no como luz, sino como una propiedad de la materia —ese plasma, el color del dorso de la guitarra, el zinc de las barras y los dedos de fumadores, de que está compuesto el mundo cubista—.



13. Pablo Picasso, *La Fábrica, Horta de Ebro*, 1909. Óleo sobre lienzo, 52,7 x 59,7 cm. Museo del Ermitage, San Petersburgo (foto Giraudon).




14. Pablo Picasso, *Ma Jolie*, París (invierno 1911-1912). Óleo sobre lienzo, 100 x 65,4 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, adquirido como parte del legado de Lillie P. Bliss.




15. Georges Braque, *El portugués*, 1911. Oleo sobre lienzo, 117,5 x 81,9 cm. Kunstmuseum, Basilea (foto Giraudon).

Jamás ningún pintor había producido imágenes tan desconcertantes. Como descripción de una forma establecida, resultan inservibles. Pero como exposición de múltiples significados, en proceso, son exquisitas e inagotables: el mundo se revela como un ámbito de relaciones cambiantes que incluye al espectador. Ni Braque ni Picasso eran matemáticos. Ninguna «geometría» euclidiana subyace tras esas obras de 1911; en la medida en que sus líneas quebradas y sus ángulos alterados son del todo geométricos, representan una geometría de alusión, defectuosa y frustrada. Mucho menos eran filósofos. Pero estudiar obras como *Fuente de soda*, de Braque (1911) (Ilustración 16), equivale a comprender que ellos, en la esfera de la pintura, forman parte de esa gran marea de pensamiento modernista que incluye a

Einstein y al filósofo Alfred North Whitehead. «El error conceptual que ha acosado a la literatura filosófica durante siglos», escribió Whitehead, «es la noción de existencia independiente. No existe tal modo de existencia. Cada entidad sólo puede ser comprendida en función de la manera en que está entretejida con el resto del universo». Nos sorprendería saber que ni Braque ni Picasso habían leído esas líneas, y, no obstante, constituían un útil subtexto para esa fase del cubismo.

La pintura no hubiera podido ir mucho más lejos en esa dirección sin deshacerse de todos los indicios del mundo real. Y eso era algo que ni Braque ni Picasso querían hacer. «Yo pinto las formas como las pienso, no como las veo», declaró Picasso una vez, pero negaba enérgicamente que hubiera pintado un cuadro abstracto en toda su vida; las exigencias de la realidad sensorial eran siempre demasiado fuertes. De este modo, en la siguiente etapa, el cubismo se alejó del abstraccionismo de aquellas telas de 1911. Ya Braque había empezado a enfatizar la densidad material de sus obras con sustancias «ordinarias», no artísticas, mezcladas con la pintura para producir una superficie arenosa, como de papel de lija: arena, serrín o limaduras de hierro. Característicamente, Picasso llevó ese énfasis al extremo tomando una identificable rebanada del mundo real, un trozo de hule estampado con un diseño de asiento de rejilla, pensado para cubrir una mesa de café, y lo pegó en una de sus naturalezas muertas (Ilustración 17). Y así nació el collage, la técnica pictórica consistente en recortar formas y pegarlas al lienzo. La idea de crear composiciones pegando figuras recortadas no era nueva. Ya se había hecho en el arte popular durante el siglo XIX, y muchas de las habitaciones de los niños de la clase media contaban con su biombo decorativo tapizado con querubines, animales, flores y otras imágenes por el estilo, recortadas de las ilustraciones de los libros y las revistas. La originalidad de Picasso consistió en introducir la técnica del collage en el caballete del pintor. De haber usado la rejilla real de una silla, puede que el efecto no hubiera sido tan sorprendente. Al usar la imagen de una rejilla impresa, Picasso estaba incorporando un objeto fabricado en serie, de producción en masa, en el contexto de su antagonista tradicional, el objeto artesanal hecho a mano. Un auténtico asiento de rejilla era al menos un producto artesanal, y procedía del mismo orden de cosas que un lienzo pintado. Pero la presencia del encerado en esa naturaleza muerta de 1912 abría las puertas del arte al presente industrial de una manera total, sin precedentes.

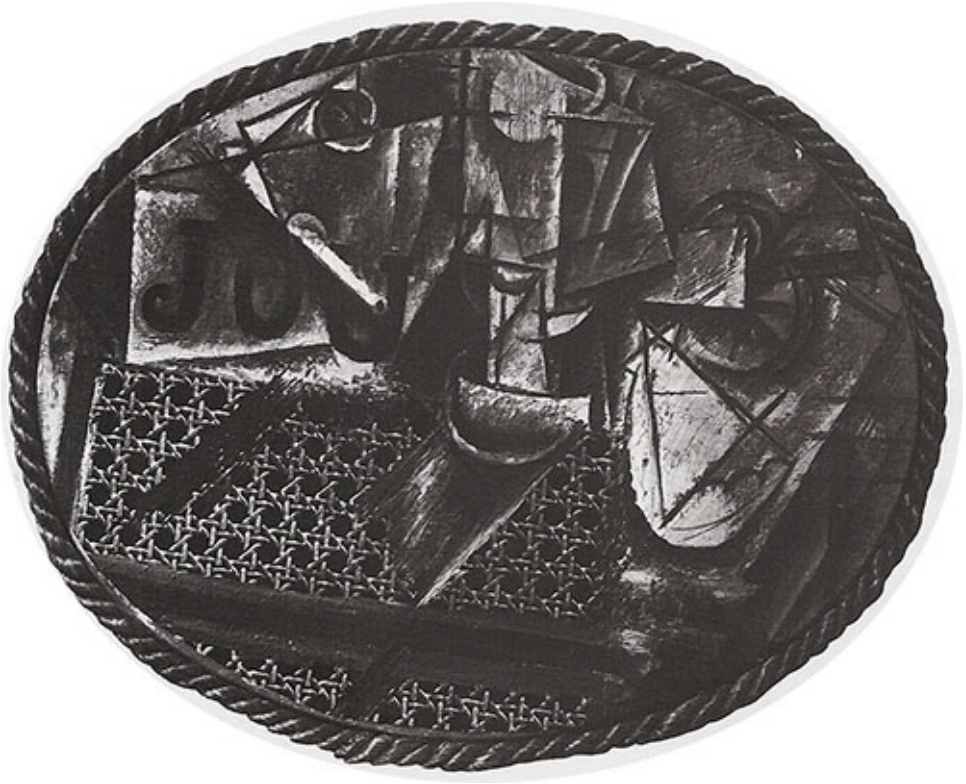
Vinculando de nuevo el cubismo con el mundo real, al que casi había renunciado en 1911, el collage proporcionó a Picasso y a Braque unas formas más audaces y libres con las cuales jugar; y aquellas cosas eran emblemas de modernidad basadas en la producción industrial en masa —hojas de periódicos, papel de embalar, de empapelar paredes, etcétera. Ocasionalmente, se trataba de alusiones ligeramente irónicas al pasado artesanal que se había vuelto menos accesible a causa de la mecanización y el encarecimiento del coste de la mano de obra: de este modo, Braque, que había sido aprendiz de pintor de brocha gorda en Normandía, «citaba» en sus composiciones las técnicas de pintura que falsificaban fibras de madera e

imitaciones de mármol. Ahora sus cuadros y collages adoptaban una apariencia más amplia, más convincente, casi clásica: y en ese empeño se les unió Juan Gris, en quien el cubismo tuvo su Piero della Francesca: un espíritu del más frío y analítico temperamento. A Gris no le gustaba usar objetos encontrados al azar. Eran demasiado arriesgados para él; posiblemente no tenían la deductiva finalidad de una forma pintada, a cuyo exacto perfil, color y tono, se llegaba tras una larga reflexión. No obstante, veía el mundo de la producción barata, en masa, como una especie de Arcadia, un paisaje bucólico que podía incluirse en la mesa del estudio. Un cuadro como *Naturaleza muerta (Fantomas)* (1915) (Ilustración 18) es una verdadera antología de sus predilecciones: el tranquilo desplazamiento entre la opacidad y la transparencia en los planos superpuestos, el catálogo de efectos *peintre-décorateur*: las fibras de la madera, el friso de papel pintado, el mármol falsificado; el periódico, la pipa y la novela de misterio en rústica. Con el afán de Gris de obtener una mesurada poesía de las cosas más ordinarias de la vida moderna, siempre estamos en el mundo de *Zona*, de Apollinaire:

> Uno lee folletos, catálogos, carteles que dicen a voz en grito:
> aquí tienes la poesía de la mañana, y por prosa tenemos los periódicos,
> insignificantes novelas de detectives llenas de peripecias policíacas,
> biografías de peces gordos, mil títulos diferentes,
> rótulos en vallas publicitarias y en paredes, placas en las fachadas y carteles graznando como papagayos.



16. Georges Braque, *Fuente de soda*, 1911. Óleo sobre lienzo, 36,2 cm de diámetro. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, adquirido como parte del legado de Lillie P. Bliss.



17. Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con asiento de rejilla*, 1912. Collage, 26,7 x 34,9 cm. Museo Picasso, París (foto Giraudon).

Hoy, el París cubista se ha desvanecido. Murió incluso más rápido que la Costa Azul de Matisse, sepultado bajo los altos edificios y los *drugstores*, a fuerza de excavadoras desmontando y nivelando terrenos para abrir camino al Beaubourg y a la urbanización de Les Halles, la víctima de la moda de los años sesenta y de la implacable cursilería-modernista del estilo Pompidou. Aún está allí, pero sólo localizable en pequeños receptáculos: la ciudad de hierro y de cristal con sus soportales de bajas arcadas, la ciudad de los cafés con sus mesas de mármol, aquel ámbito de las barras de zinc, del dominó, de los mugrientos tableros de ajedrez y los periódicos estrujados; la ciudad de desconchada pintura color marrón y las pipas y las paredes revestidas de madera; ahora todo eso es historia para nosotros, pero una vez fue el paisaje del sueño modernista. Aquélla era una ciudad entrañable, espiritual, cuyo principal producto era el ensueño. Sólo uno de los principales cubistas quiso darle a su obra un estilo a tono con los tiempos que corrían. Se llamaba Fernand Léger (1881-1955), cuya obra fue una sostenida confesión de esperanza modernista. Léger creía, como no podemos imaginar que lo hiciera Braque, que podía realizar imágenes de la era del maquinismo capaces de reducir las barreras de clase y de educación: un arte didáctico para el hombre de la calle, no muy refinado, pero de entendimiento despejado, diáfano, pragmático y arraigado en la experiencia cotidiana.

Hijo de un granjero de Normandía, Léger era un socialista instintivo que devino un activo cavador de trincheras en la primera guerra mundial. Acerca de su servicio militar escribió:

Me encuentro en un mismo nivel con todo el pueblo de Francia; mis nuevos compañeros en el Cuerpo de Ingenieros eran mineros, braceros, gente que trabaja los metales y la madera. Estando entre ellos he descubierto al pueblo francés […] su exacto sentido de la útil realidad, y su oportuna aplicación en medio del drama de vida y muerte en el cual estamos sumidos. Más aún: he descubierto que son poetas, inventores de cotidianas imágenes poéticas —pienso en el adaptable uso que hacen de la jerga llena de colorido—. Una vez que entré en contacto con esa clase de realidad, ya nunca me abandonaron esas motivaciones.




18. Juan Gris, *Fantomas*, 1913. Óleo sobre lienzo, 59,7 x 73 cm. Galería Nacional de Arte, Washington D. C. Fondo Chester Dale.

Pintó a sus compañeros de armas, en *Los jugadores de cartas* (1917) (Ilustración 19), como si fueran autómatas, hechos de tubos, cilindros y acoplamientos mecánicos, aplicando las formas de la guerra mecanizada —Léger confesó que su gran epifanía visual en las trincheras había sido «la recámara de un cañón de setenta y cinco milímetros a la luz del sol, el mágico destello de la luz en el blanco metal»— al cuerpo humano, a tal punto que incluso los galones y las medallas en esos robots muy bien pudieran ser marcas de fábrica. Lo cual hace que esa imagen nos parezca más austera de lo que se proponía ser. Lo que a Léger le interesaba de la máquina no era su inhumanidad —él no era un Kafka ni un Fritz Lang—, sino su adaptabilidad al

organismo, y ése es el tema que subyace en su imagen social más grande, *Tres mujeres* (1921) (Ilustración 20). Con sus cuerpos y muebles geométricamente simplificados, tan premeditados como un alejandrino, *Tres mujeres* es uno de los cuadros didácticos supremos del clasicismo francés, que encarna la noción de la sociedad como máquina, comunicando armonía y acabando con la soledad. Aunque temáticamente relacionado con *Las señoritas de Aviñón,* el harén filosófico de Léger está espiritualmente muy lejos de aquellas mujeres picassianas. En vez de la fragmentada visión de Picasso de *les belles dames sans merci*, aquí se nos ofrece una metáfora de las relaciones humanas funcionando uniforme y tranquilamente como un reloj, toda pasión sublimada, con la contenida energía del deseo transformada en ritmos de formas.

Para algunos artistas esa era de la mecanización era algo más que un contexto, y mucho más que un pretexto. Querían explorar sus características imágenes de luz, estructura y dinamismo como temas en sus obras. El más dotado, en la École de París, y todavía hoy el menos valorado, era Robert Delaunay (1885-1941). Para él, la imagen dominante de la cultura era la torre Eiffel, la cual contemplaba con auténtico éxtasis, como un objeto ecuménico, el condensador social de una nueva era. Él no era el único que pensaba así. La primera estación de radio había sido instalada en la torre en 1909 —«La torre le dirige la palabra al universo», anotó aquel año Delaunay en su primer estudio de la torre, dedicado a su esposa y colega, la pintora Sonia Terk— y algo del espíritu de las representaciones de la estructura de Delaunay fue a parar a *La torre Eiffel*, de Vicente Huidobro, escrito en 1917 y dedicado a Delaunay:

Torre Eiffel
Guitarra del cielo

Tu telegrafía sin hilos
Atrae las palabras
Como un rosal a las abejas

Durante la noche
El Sena ya no fluye

Telescopio o clarín
Torre Eiffel

Y es una colmena de palabras
O un tintero de miel

Al fondo del alba
Una araña con patas de alambre
Teje su tela de nubes




19. Fernand Léger, *Los jugadores de cartas*, 1917. Oleo sobre lienzo, 128,3 x 193 cm. Króller-Müller Museum, Otterlo.



20. Fernand Léger, *Tres mujeres (El gran almuerzo),* 1921. Óleo sobre lienzo, 183,5 x 251,5 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, Fondo Mrs. Simón Guggenheim.

Do

re

mi

fa

sol

la

si

do

Estamos en lo alto

| | |
|---|---|
| Un pájaro canta | Es el viento |
| En las antenas | El viento de Europa |
| Telegráficas | El viento eléctrico |

Algo de su espíritu, pero no todo, pues Delaunay evita la imaginería bucólica de esos versos tan coloristas de Huidobro: el rosal, la colmena, el pájaro en la espesura de las antenas. Él quería desplegar un discurso pictórico que fuera enteramente de su siglo, basado en una rápida interrelación, cambiantes puntos de vista y una adoración de las «bondades» tecnológicas, y la torre era el supremo ejemplo práctico de todo eso en la vida cotidiana de París. Su amigo y colaborador, el poeta Blaise Cendrars, comentó en 1924:

> Hasta ahora no se conoce ninguna fórmula artística que pueda proporcionar una definición plástica de la torre Eiffel. El realismo la reduce; las viejas leyes de la perspectiva italiana la disminuyen. La torre se levanta sobre París, más esbelta que un agujón. Cuando nos alejamos de ella, se enseñorea de París, severa y perpendicular. Cuando nos acercamos, se ladea y se inclina sobre nosotros. Vista desde la primera plataforma sube en espiral alrededor de su propio eje, y vista desde lo alto se desploma sobre sí misma, despatarrándose, estirando el cuello…

Delaunay debió de pintar la torre unas treinta veces, y de alguna manera era casi el único artista que la pintaba —a pesar de que la vemos hacer una modesta aparición en un bosquejo al óleo de Seurat, y surge de vez en cuando en segundo plano en la obra del Aduanero Rousseau—. *La torre roja* (1921-1912) (Ilustración 21) muestra cuán completamente Delaunay podía llevar a cabo las sensaciones de vértigo y el ajetreo visual que Cendrars nos describe. Aquí se ve la torre, casi literalmente, como un profeta del futuro: su roja silueta, que tanto recuerda la de un hombre, predomina en medio de los plateados techos plomizos de París y las distantes nubes a guisa de hongos. Ese vasto enrejado ascendiendo sobre París, haciendo que el atolondrado cielo se tambalee, se convirtió en su imagen fundamental de modernidad: la luz vista a través de la estructura.

Delaunay prolongó esa imagen en una abstracción casi pura con una serie de *Ventanas*: el cielo visto a través de otra clase de enrejado, un ordinario marco de ventana, con vislumbres de la torre apareciendo brevemente para localizar la escena

en París. Guillaume Apollinaire ilustró esas imágenes fundiéndolas líricamente con las palabras:

> Levanta la persiana
> Y mira cómo se abren las ventanas
> Si las manos pudieran entretejer la luz, sería obra de arañas
> Bella palidez insondables añiles
> Desde el rojo hasta el verde todos los amarillos fenecen
> París Vancouver Hyéres Maintenon Nueva York y las Antillas
> La ventana abierta como una naranja
> La hermosa fruta de luz.

Para ambos, Robert y Sonia Delaunay, el emblema de esa «hermosa fruta», esa difundida energía que irradiaba simultáneamente todos los objetos, era el disco. Esa era la unidad básica de la ambiciosa alegoría de modernidad de Robert Delaunay, su *Homenaje a Blériot* (1914) (Ilustración 22). En esa tela, todos sus emblemas favoritos de la novedad (la torre, la radiotelegrafía, la aviación) son arrastrados al unísono en un himno de alegría dedicado al hombre que él llamaba, significativamente, *le grand Constructeur*, una frase que trata de sugerir no solamente que el pionero de la aviación había partido de cero, sino que una nueva concepción del mundo, una red diferente de ideas, estaba ensamblándose a partir de sus vuelos. Para cruzar el canal de la Mancha, Blériot había «construido» un puente más imponente que cualquier estructura física. *Homenaje a Blériot* es casi un cuadro religioso, una concepción angelical del modernismo, con su cometa biplano dejando atrás la torre Eiffel, envuelto en una intensa mandorla de color y el modelo más pequeño, el monoplano de Blériot, subiendo a encontrarse con el otro aeroplano, igual que un querubín; mientras los discos que representaban la *luce intellettual, pien d'amore* en el simbolismo de Delaunay se van asemejando a los círculos de las hélices de los aviones, los motores radiales, las *cocardes* de la Fuerza Aérea francesa y los rayos de las ruedas de las bicicletas.



21. Robert Delaunay, *La torre roja*, 1911-1912. Oleo sobre lienzo, 125,7 x 91,4 cm. Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.

Nada nos sitúa en una época tan gráficamente como las imágenes extraídas de la tecnología o de la moda, y el hecho de ese entusiasmo de Delaunay por lo nuevo encarnado en objetos que ahora nos resultan reminiscencias de una época tan obviamente vieja, casi la antigüedad, los primeros tiempos del modernismo. Los museos, con sus neutrales paredes blancas (las limpias salas de un museo son el Aleph de la historia del arte, pues contienen todas las posibilidades simultáneamente) y esa sensación de perpetuo presente, tienden a hacer que el arte parezca más nuevo de lo que es. Tenemos que pellizcarnos para recordar que cuando el óleo aún estaba fresco en los Delaunay y en los Picasso cubistas, las mujeres vestían faldas ceñidas hasta los tobillos y paseaban en Panhard y Bedelia. Ese sentimiento de disyunción —

la sensación de vejez del arte moderno— se agudiza cuando reflexionamos en el único movimiento artístico importante (aparte de *la pittura metafísica*, que más que un movimiento fue el efímero encuentro estilístico de Giorgio de Chirico y de Carlo Carrà que floreció en Italia en el siglo XX).

El futurismo fue la invención de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), en parte un genio lírico, en parte organillero y en parte, en los últimos años, fascista demagogo. A juzgar por lo que decía de sí mismo, era el hombre más moderno de su país. Era, en todos los sentidos imaginables, una criatura singular, hijo, en cierto modo, de Gabriele d'Annunzio y de una turbina, pues de ésta había heredado la incansable y repetitiva energía, y de aquél, el dandismo oportunista. No en balde Marinetti fue el primer *agente provocador* internacional del arte moderno. Sus ideas influyeron en toda la vanguardia europea: no solamente en Italia, sino en sitios tan remotos como Rusia —donde la adoración futurista de la máquina y la prometeica noción de la tecnología como remedio para todos los males sociales constituyeron una cuestión central para los constructivistas a partir del año 1913— y tan cercanos como Suiza, donde la técnica futurista de los poemas a base de sonidos simultáneos, los disparates en versos, las provocaciones, los careos y los panfletos, se incorporaron al movimiento Dadá durante la guerra. Gran parte del mito del arte moderno se creó a fuerza de empaquetar y envasar, y Marinetti era un experto empaquetador. Ideaba un guión capaz de provocar la confrontación y el careo de modo que las diversas formas de conducta humana pudieran verse a la larga como «arte», y de esta manera se convirtió en el padrino italiano de todos los *actes gratuits*, los *performances* y *bappenings* posteriores basados en la improvisación, la provocación y la participación del espectador. Propuso una película titulada *Vida futurista*, y que incluía secuencias denominadas «¿Cómo duerme un futurista?», y un «Paseo futurista: un estudio acerca de las nuevas maneras de andar», desglosado en el «paso neutralista», el «paso intervencionista» y «la marcha futurista». En 1917, escribió un breve argumento para un *ballet* de un solo acto en el cual una muchacha ejecutaba la «Danza de la ametralladora» y la «Danza del aviador»:

> La bailarina debe realizar una continua palpitación de velos azules. En su pecho, como una flor, una gran hélice de celuloide […] su rostro totalmente blanco bajo un sombrero blanco en forma de monoplano […] agitará un letrero con letras rojas: 300 *metros*, 3 *barrenas, remonta el vuelo* […] La bailarina apilará un montón de tela verde para simular una verde montaña, y luego saltará sobre ella.



22. Robert Delaunay, *Homenaje a Blériot*, 1914. Óleo sobre lienzo, 194,3 x 118,3 cm. Kunstmuseum, Basilea, fundación Emanuel Hoffmann (foto Hans Hinz).

Concibió un Teatro de Variedades, «nacido al igual que nosotros de la electricidad […] alimentado por la veloz actualidad», cuyo propósito sería envolver al público en un estruendo sensorial, «un teatro del asombro y de la locura corporal, batiendo récords», erótico y nihilista, cuyo protagonista sería «el tipo del excéntrico americano, la impresión que causa de grotesca excitación, de aterrador dinamismo, con sus chistes vulgares, sus enormes brutalidades…». Semejantes fantasías de absoluta modernidad calarían muy hondo en la corriente de la vanguardia en la década de los años veinte, influyendo en Francis Picabia, George Grosz, Vladimir Tatlin, John Heartfield y, de hecho, en casi todos los que estaban interesados en proyectar las violentas, irónicas y cinemáticas imágenes de ese enorme condensador de caos moral que era la ciudad. Las imágenes verbales empleadas por Marinetti para describir la ciudad prefiguran el collage que más tarde cristalizaría en el reino de las artes visuales, invocando un continuo demencial de movimiento, ruido, apremiantes anuncios, luces centelleantes al anochecer:

> … nostálgicas sombras sitian la ciudad brillante despertar de calles que canalizan un humeante enjambre de trabajadores de día Dos caballos (30 metros de alto) hacen rodar doradas pelotas con sus pezuñas aguas purgativas Gioconda cruce de *trrr trrrr* Ferrocarriles elevados *trrrr trrrr* pasando por encima de las cabezas trrrombón pitiiido sirenas de ambulancias y coches de bomberos transformación de las calles en espléndidos corredores para guiar y empujar la lógica necesidad del tropel hacia la trepidación + risa + *music-hall* escándalo y tumulto folies-bergére imperio crema-eclipse tubos de mercurio rojo rojo rojo azul violeta enormes letras-anguilas de oro púrpura diamantes fuego futurista desafiando la noche llorona…
>
> *Marinetti*, El teatro de variedades, *1913*.

El enemigo de Marinetti era el pasado. Arremetía contra la historia y la memoria con operístico celo, y un amplio inventario de objetos y costumbres caía bajo su desaprobación, desde los retablos de Giovanni Bellini (por ser anticuados) hasta los salones de té con pistas para bailar el tango (por ser insuficientemente sensuales), pasando por el *Parsifal* de Wagner (por ser música celestial) y el inextirpable amor de los italianos por la pasta, que Marinetti condenó como *passéiste* en 1930, debido a que «es indigesta, embrutecedora y asquerosa… e induce al escepticismo y al pesimismo. Los espaguetis no son comida para combatientes». Incluso la imagen de las aguas purgativas Gioconda, en el pasaje antes citado, es protodadaísta, pues Marinetti recurre al nombre de una marca (la *Mona Lisa* solía usarse para hacer publicidad de toda suerte de productos, desde horquillas italianas hasta mermeladas argentinas) para indicar que el retrato de Leonardo, junto con el resto del Renacimiento, le producía diarrea y eso, seis años antes del atrevido *L. H. O. O. Q*. de Marcel Duchamp, el bigote del retrato de *Mona Lisa*.

No sin razón Marinetti se autodenominaba *la caffeina dell'Europa*. La denominación «futurismo» era una brillante elección, desafiante pero vaga; podía significar cualquier travesura antihistórica, pero su idea central —siempre pregonada una y otra vez por Marinetti y su grupo— era que la tecnología había creado una nueva clase de hombre, un tipo de máquinas visionarias, integradas por Marinetti y por cuantos quisieran unirse a su movimiento. La máquina estaba lista para redibujar el mapa cultural de Europa (como en realidad estaba haciéndolo, aunque no de la manera que los futuristas esperaban). La maquinaria era el poder; era liberarse de las restricciones históricas. Tal vez los futuristas no habrían amado tanto el futuro si no hubieran procedido de un país tan atrasado tecnológicamente como Italia. «¡Vallas publicitarias multicolores en el verdor de los campos, puentes de hierro encadenando colinas entre sí, trenes quirúrgicos perforando el vientre azul de las montañas, enormes turbinas con cañerías, nuevos músculos de la tierra, ojalá que los poetas futuristas os enaltezcan, porque vosotros destruís la vieja sensibilidad y los enfermizos arrullos de la tierra!». Ese afán se convertiría en el credo de todos y cada uno de los promotores inmobiliarios italianos de los años setenta, y la progresiva destrucción de las zonas rurales de Italia así como la aniquilación del litoral de ese país son la expresión en prosa de esa edípica brutalidad cuya poesía fue el futurismo.

De todas las máquinas, el automóvil era el que tenía más carga poética. Formaba la imagen central del *Primer manifiesto futurista*, publicado en *Le Figaro* en 1909:

Queremos elevar un canto de amor al peligro, al estilo de la energía y la temeridad.

El coraje, la audacia y la rebelión serán ingredientes esenciales de nuestra poesía.

Afirmamos que la magnificencia del mundo ha sido enriquecida por una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un coche de carreras cuyo capó esté adornado con grandes tubos, cual serpientes de explosiva respiración —un rugiente vehículo que corre como una ráfaga de metralla— es más bello que la *Victoria de Samotracia*.

Vamos a glorificar la guerra, la única higiene del mundo…

Vamos a cantarles a las grandes muchedumbres excitadas por el trabajo, por el placer y por los disturbios. Vamos a cantarles a las multicolores y polifónicas mareas de revolución en las modernas capitales…

El problema de los artistas agrupados alrededor de Marinetti antes de la primera guerra mundial era cómo trasladar esa clase de visión a la pintura. La primera posibilidad parecía ser la técnica de descomponer luz y color en un campo salpicado de puntos, la cual derivaba del neoimpresionismo francés y había sido usada bajo la denominación de divisionismo por los pintores italianos en los años noventa. Para los jóvenes artistas de temperamento futurista, el divisionismo tenía dos características encomiables. La primera era que ofrecía los medios para analizar la energía y así mantenerse a distancia de la inmovilidad inherente a la pintura en lienzo. La segunda era que estaba impregnado (bastante sorprendentemente) de implicaciones políticas, pues era considerado como el estilo de anarquistas y reformadores sociales. Paul Signac, seguidor de Seurat, había sido un comprometido, aunque no violento, anarquista. Para un artista que estuviera pintando en Italia a principios del siglo XX, el divisionismo era el estilo radical *por excelencia*. El más talentoso de los jóvenes artistas futuristas, Umberto Boccioni —quien pronto moriría al caer de su caballo durante un ejercicio de caballería en Verona, en 1916, en la guerra que él y Marinetti habían ensalzado como la única higiene de la civilización—, recurrió a ese método en una escala titánica en *La ciudad que se levanta* (1910-1911) (Ilustración 23), su canto de alabanza a la industria pesada y a la construcción. Boccioni había frecuentado las inmediaciones de Milán, donde las nuevas construcciones industriales estaban en pleno auge: «Me dan asco las viejas paredes y los viejos palacios», escribió en 1907. «Busco lo nuevo, lo expresivo, lo formidable». Formidable es la palabra para definir *La ciudad que se levanta*, con ese musculoso caballo rojo disolviéndose bajo el poder de su propia energía, en un trémulo resplandor de radiantes pinceladas; con los tensos cables y las retorcidas siluetas manieristas de los obreros, todo lo cual contiene más de una reminiscencia de su evidente fuente, *El levantamiento de la cruz*, de Tintoretto, en la Scuola di San Marco de Venecia.

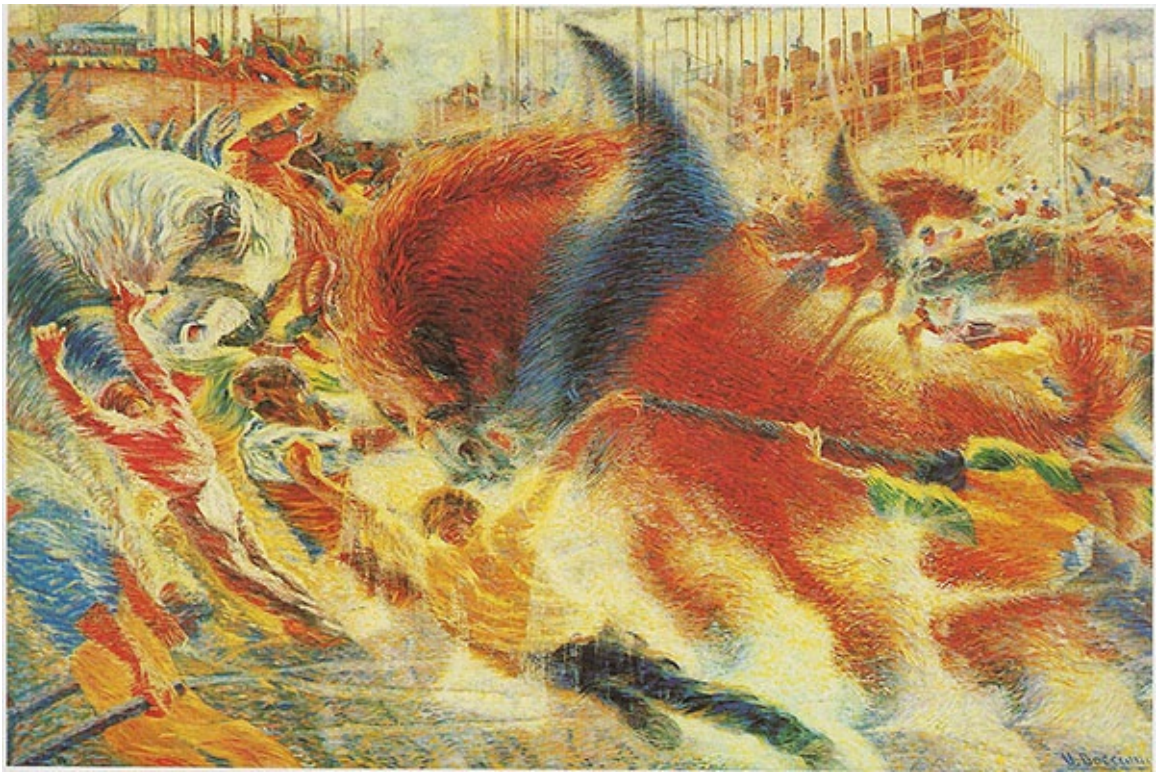
Pero el problema del movimiento pictórico seguía en pie, y para resolverlo, los futuristas recurrieron al cubismo y a la fotografía. Estaban fascinados con la nueva técnica de los rayos X, capaz de ver a través de los cuerpos opacos y cuyas imágenes ofrecían una apariencia semejante a las transparencias y superposiciones cubistas. Pero especialmente se sirvieron de la primitiva cinematografía y de las secuencias fotográficas registradas en los años ochenta por dos pioneros: Eadweard Muybridge, en Inglaterra, y Etienne-Jules Marey, en Francia. Al presentar las sucesivas posiciones de una persona o de un animal en una plancha fotográfica, esas imágenes

introducían el tiempo en el espacio. El cuerpo dejaba el recuerdo de su paso en el aire. Cuatro siglos antes, tras comprar unos pájaros en el mercado florentino, Leonardo los había soltado para observar en primer plano el batir de sus alas durante unos pocos segundos. Ahora las cámaras de Muybridge y de Marey podían describir ese mundo de movimientos ocultos; de hecho, Marey fue tan lejos que hoy puede considerársele como el precursor de la escultura futurista, un modelo hecho de bronce de las sucesivas posiciones del ala de un pájaro —hace tiempo perdida. Algunas pinturas de Giacomo Baila eran transcripciones casi literales de aquellas fotografías. *Dinamismo de un perro atado* (1912) (Ilustración 24) es un atisbo de la vida del bulevar, posiblemente derivado de un primer plano fotográfico, con una dama vestida (o al menos calzada) a la moda, haciendo trotar a su perro salchicha —ese animal moderno, con el cuerpo largo y las patas cortas, el coche deportivo del universo canino— por el pavimento. Su modestia y sentido del humor no se repetiría en los más ambiciosos cuadros de coches en marcha que Baila haría a partir de 19L3 (Ilustración 25). En esas telas, los viejos y cuadrados coches de ojos saltones —que no parecen estar acorde con la retórica hinchada del señor Marinetti al estilo del personaje de cuento infantil míster Toad (señor Sapo) sobre la velocidad y el poder cósmico— se fusionaban en una imaginería general de aceleradísima velocidad, centelleos, chispas, espirales, perspectivas con una serie de interrupciones en *staccato*, transparencias cubistas y dinámicas e inexorables diagonales.

El espectador, declaró Boccioni en uno de los *manifesti* futuristas (1912), «en el futuro deberá situarse en el centro del cuadro», expuesto al torrente circundante de líneas, planos, luces, y al estrépito que el futurismo extrae de sus temas. Eso significaba abolir los cuadros como proscenio, «el minúsculo cuadrado de vida artificialmente comprimida». Así describía Boccioni el propósito de uno de sus cuadros, *El ruido de la calle entrando en la casa* (1911):

> Al pintar a una persona asomada a un balcón, vista desde el interior de la habitación, no limitamos la escena para que el marco cuadrado de la ventana se haga visible; pero tratamos de reproducir la suma total de sensaciones visuales que la persona en el balcón está experimentando: la gente tomando el sol en la calle, la doble hilera de casas que se extiende a derecha y a izquierda, los balcones con flores, etc. Eso implica la simultaneidad del entorno y, por lo tanto, la dislocación y desmembramiento de los objetos, la dispersión y la fusión de los detalles, libres de la lógica establecida.

Es indiscutible que el futurismo no podía llevarse a cabo sin un vocabulario cubista de «dislocación y desmembramiento». Las casas inclinadas de Boccioni salen directamente de las torres Eiffel de Delaunay. Pero la diferencia entre la temperatura emocional del cubismo y el futurismo era abismal, y un cuadro que la resume es *Jeroglífico dinámico de Bal Tabarin*, de Gino Severini (1912) (Ilustración 26), que está lleno de una especie de *siniestro* frenesí.

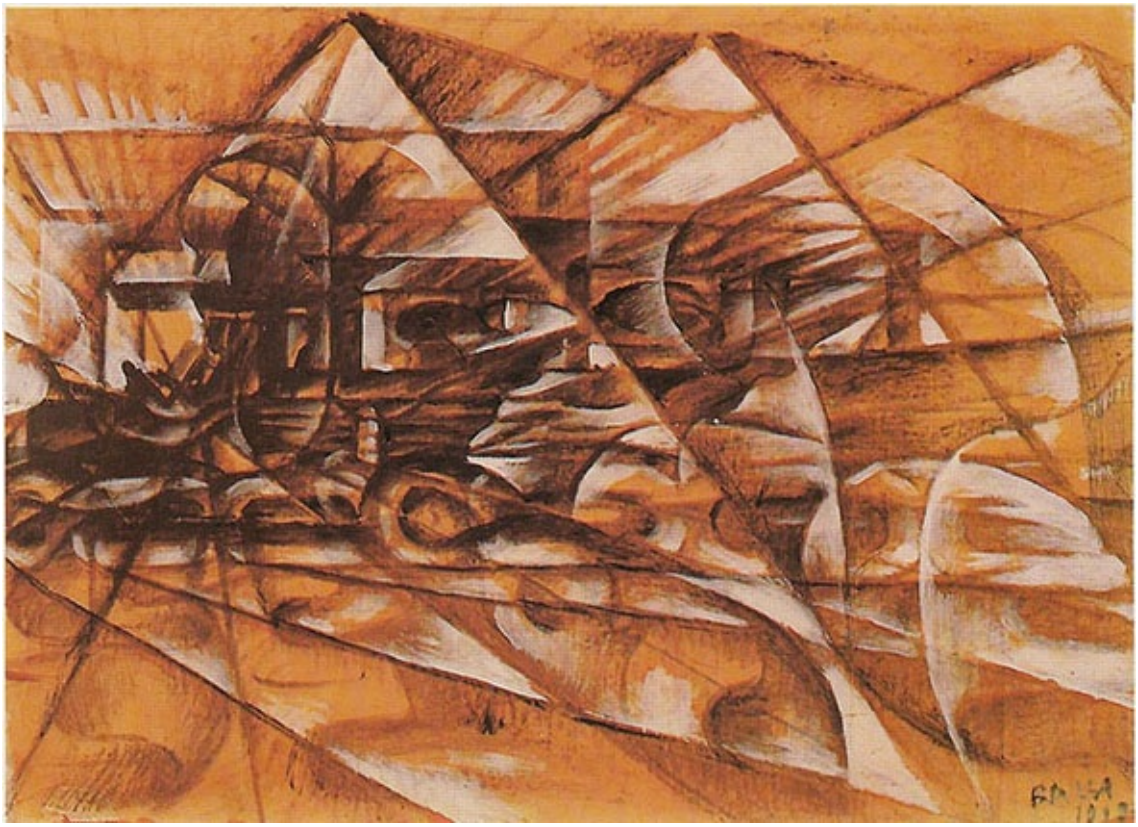


23. Umberto Boccioni, *La ciudad que se levanta*, 1910-1911. Óleo sobre lienzo, 198,5 x 300,7 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, Fondo Mrs. Simón Guggenheim.



24. Giacomo Balla, *Dinamismo de un perro atado*, 1912. Óleo sobre lienzo, 90,2 x 109,9 cm. Galería Albright-

Knox, Buffalo, legado de A. Conger Goodyear.



25. Giacomo Balla, *Exceso de velocidad (Coche de carrera, estudio de velocidad)*, 1913. Óleo sobre cartulina, 59,7 x 97,2 cm. Galería de Arte Moderno, Milán.




26. Gino Severini, *Jeroglífico dinámico de Bal Tabarin*, 1912. Óleo sobre lienzo con lentejuelas, 160,6 x 156,2 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, adquirido como parte del legado de Lillie P. Bliss.

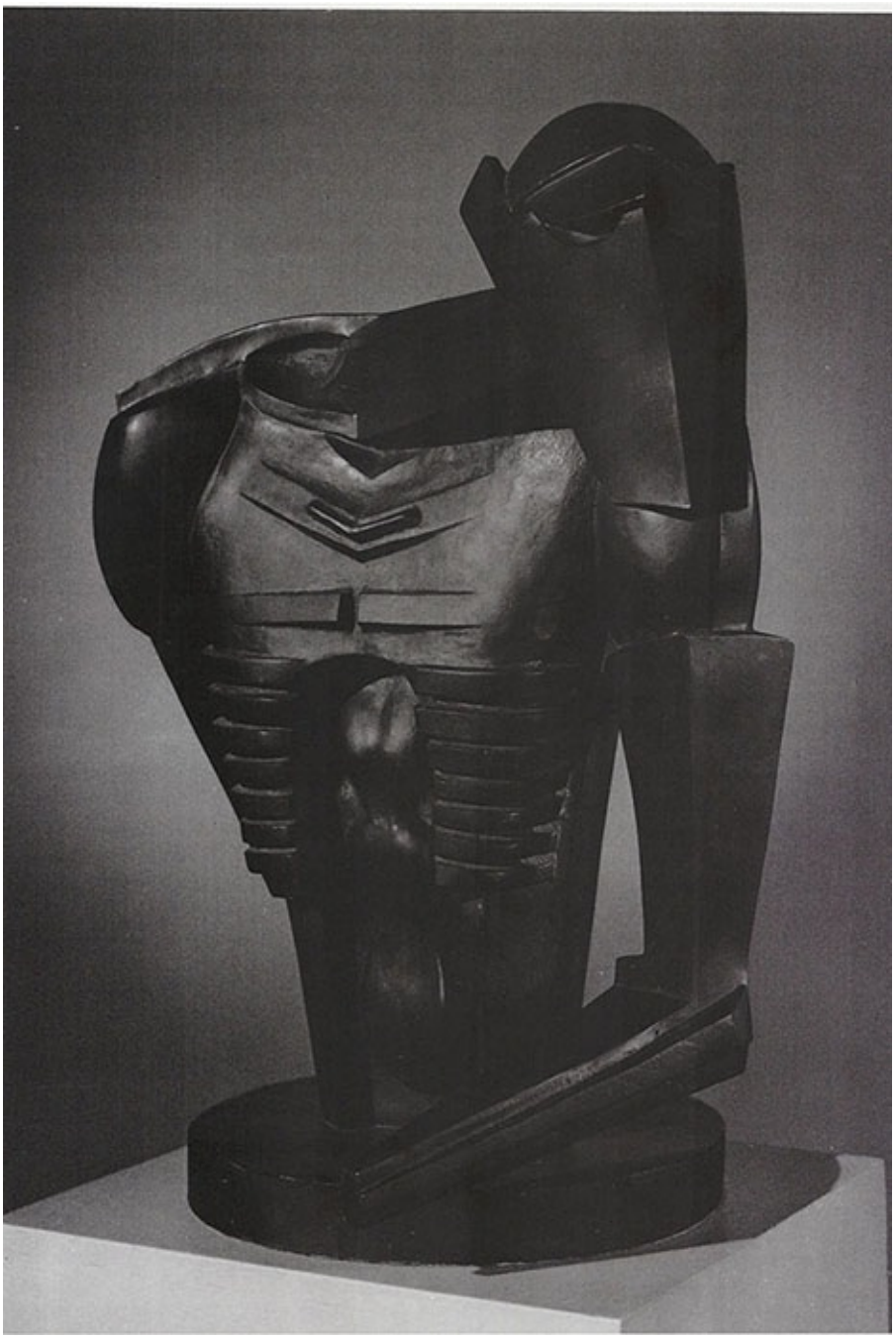
Pintado de memoria en Italia, el gran lienzo de Severini no es tanto una escena como un nudo de asociaciones, fragmentario pero impregnado de intenso poder evocador. Severini intentaba expresar los espasmódicos e impetuosos ritmos de la música pop eduardina en esas formas dentadas: las nerviosas enaguas color rosa, los fragmentos briosos de las faldas purpúreas (cada uno rígidamente bordado con lentejuelas para captar la luz), la estrujada cara de un milord con monóculo y camisa de pechera, presumiblemente borracho, los trocitos de rótulos, los vivos y centelleantes colores de las enseñas nacionales (la bandera norteamericana, la francesa, la japonesa y, por supuesto, la italiana) colgando al fondo, y la chica desnuda —jocosa referencia sexual al Bosco— en un número de *cabaret* en el Tabarin —del cual no habría constancia de no ser por este cuadro— descendiendo por un alambre, sentada a horcajadas en un enorme par de castradoras tijeras. El conjunto parece una máquina, un poco descontrolada: una *machine a plaisir*, que refleja el frenesí y la índole de los espectáculos públicos, como de marionetas, que otros artistas ya habían empezado a

percibir en la cultura de masas.

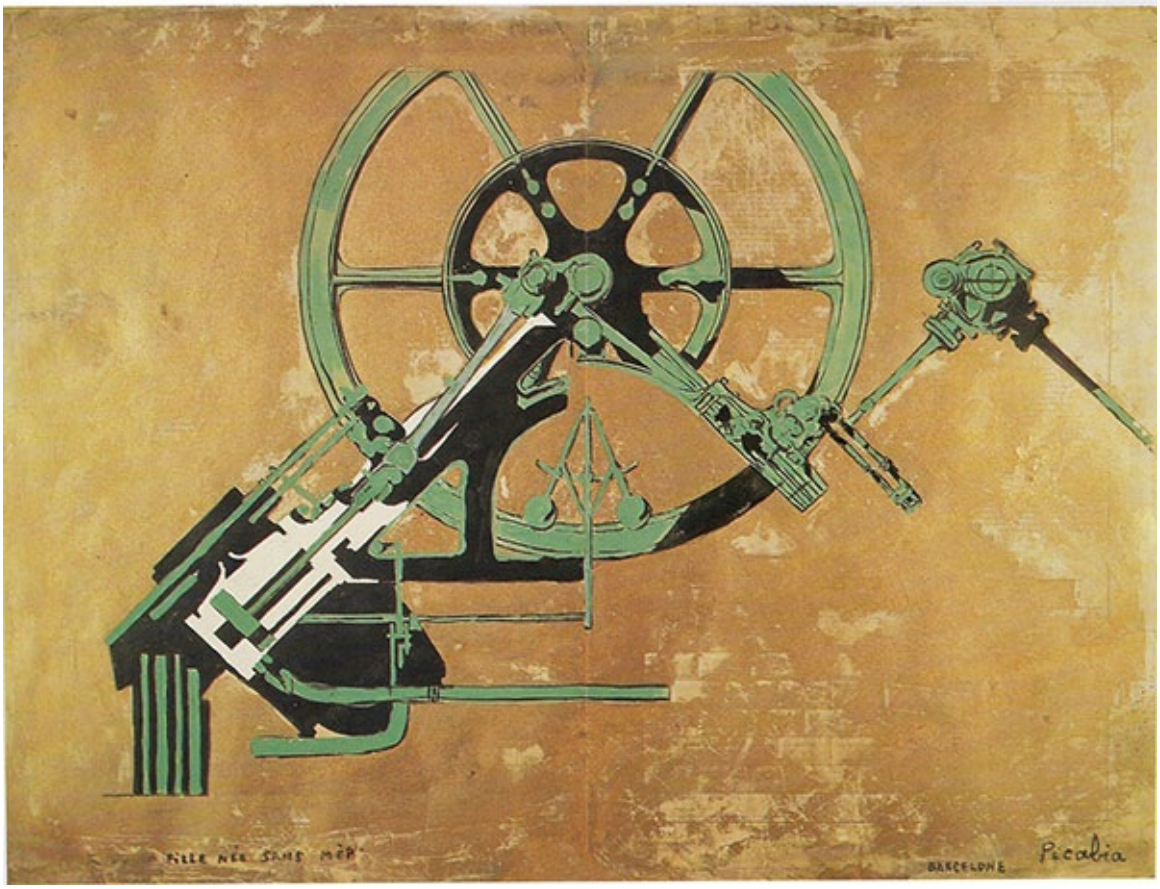
No todos los artistas europeos antes de la primera guerra mundial sentían aquel optimismo tan puro a propósito de la máquina al que los futuristas siguieron siendo fieles. Algunos la veían como algo amenazador y deshumanizante. La idea de que las creaciones del hombre podían volverse contra él y, a la larga, destruirlo, fue uno de los mitos fundamentales generados por la Revolución Industrial, y, como ficción, alcanzó su anticipada e inolvidable forma en 1818 con la novela *Frankenstein*, de Mary Shelley. De ahí nació, casi un siglo después, la idea de Jacob Epstein para su escultura vorticista, *El taladro de roca* (1913-1914) (Ilustración 27): una especie de artrópodo de bronce, engastado en los soportes y la barrena (o pene) de un martillo neumático. «Es», escribió después Epstein, «la siniestra figura acorazada de hoy y de mañana. No hay en ella nada humano, como no sea el terrible monstruo de Frankenstein en el que nos hemos transformado a nosotros mismos». Epstein nunca desarrolló las posibilidades de esta imagen en otras esculturas, y en *El taladro de roca* representó una castración simbólica al descartar su parte mecánica —piernas, pene y torso mecánico— y conservar solamente su tórax y la cabeza enmascarada. Sin embargo, las analogías entre la actividad de las máquinas y la sexualidad estaban siendo exploradas, por aquel entonces, por otros dos artistas, temperamentalmente muy distantes de Epstein: Francis Picabia y Marcel Duchamp. Habiendo sido hecha por el hombre, la máquina se había convertido, en opinión de ambos, en un perverso pero sustancialmente fiel autorretrato.

La máquina, como expresó Picabia en uno de sus títulos (Ilustración 28), era *La filie née sans mere* (1916-1917), el equivalente moderno del mito del parto de la Virgen, cuyo hijo, Cristo, había nacido sin padre. La maquinaria no sólo parodiaba el parto de la Virgen, sino también otros atributos del catolicismo: por ejemplo, el ritual de servirlas, mantenerlas y operarlas, sugieren una misa. Pero su principal esfera de imitación era el sexo. Había ya una poderosa, aunque oscura, tendencia oculta de imágenes mecánico-sexuales en ciertos escritores experimentales franceses. De este modo, Alfred Jarry (1873-1907), autor de la trilogía de *Ubu*, escribió una fantasía del poder mecánico en 1902 en la cual el protagonista, el Supermacho o Superman, gana una imposible carrera desde París hasta Siberia, pedaleando su bicicleta sin parar, compitiendo con una bicicleta de cinco plazas cuyos cinco ciclistas tenían las piernas conectadas entre sí con barras metálicas a guisa de bielas (una probable fuente para los mutuamente conectados y mecánicos solteros en *El gran espejo*, de Duchamp). Ambas máquinas competían con una locomotora. El Supermacho ganó ambas cosas, la carrera y la chica, la hija de un americano industrial, que también competía viajando en un tren. Pero el protagonista del libro de Jarry no puede amar a la muchacha; está ya demasiado mecanizado para eso; de modo que un científico construye para Superman un *fauteuil électrique*, literalmente una silla eléctrica, para inspirarle el amor a través de las descargas de un magneto inmensamente poderoso. (La silla eléctrica entró en servicio en Estados Unidos a finales del siglo XIX, y aún

era un objeto prodigioso que suscitaba curiosidad en los franceses: filosofía materializada). Atado a la silla, electrocutado con once mil voltios, el Superman se queda prendado de la silla y el magneto se queda prendado de él. Los mecanismos del sexo habían triunfado sobre los sentimientos.



27. Jacob Epstein, *El taladro de roca*, 1913-1914. Bronce, 71,1 x 66 cm. Tate Gallery, Londres.




28. Francis Picabia, *La filie née sans mere*, 1916-1917. Acuarela, pintura metálica y óleo sobre tabla, 76,2 x 50,8 cm. Colección privada, Londres.



29. Francis Picabia, *Veo otra vez en el recuerdo a mi querida Udnie*, 1914, quizá comenzado en 1913. Oleo sobre lienzo, 249,3 x 197,9 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, Hillman periodicals Fund.

Picabia y Duchamp conocían profundamente la obra de Jarry. Picabia estaba obsesionado con las máquinas, en parte porque su eficiencia y previsibilidad resultaban sedantes en contraste con las neuróticas veleidades de su propia vida, pero principalmente debido a que las vio como un mito. En 1915, en una visita a Nueva York, declaró que «al venir a Norteamérica descubrí en un relámpago que el genio del mundo moderno reside en la maquinaria y que a través de las máquinas el arte debería encontrar una expresión más vivida […] Sencillamente, lo que quiero decir es que trabajaré infatigablemente hasta alcanzar el pináculo del simbolismo mecánico». Picabia quería matar la noción de pintura tradicional con sus risotadas: incluso expuso unos monos de trapo con unos letreros que decían: *Retrato de Cézanne, Retrato de Rembrandt, Retrato de Renoir*, pero la pintura era el único desahogo objetivo que podía encontrar para sus fantasías mecánicas. (El subjetivo era el ostentoso consumo de máquinas. Picabia era rico, y hoy lo mismo podía tener veinte

automóviles que mañana una docena de yates, como si tratara de transfigurarse en un centauro mecánico. Incluso tenía un coche de carrera instalado en lo alto de una torre que poseía en el sur de Francia, y unió el chasis a un brazo radial, de modo que podía dar vueltas a todo gas, igual que un hombre en una centrífuga, mientras admiraba el paisaje).

En 1914, Picabia pintó una gran imagen del encuentro sexual que había vivido en un transatlántico con una bailarina llamada Udnie Napierkowska: *Veo otra vez en el recuerdo a mi querida Udnie* (Ilustración 29). En ese lienzo, el recuerdo del placer sexual, expresado en la eclosión y las formas como pétalos, está inextricablemente fusionado con simbolismo mecánico, y su verdadero subtexto había sido escrito por el novelista Joris Karl Huysmans en *Là-Bas* (1821): «Fíjate en la máquina, el juego de los émbolos en los cilindros: son Romeos de acero en el interior de moldes de hierro que son Julietas. Las formas de expresión humanas no se diferencian en modo alguno del vaivén de nuestras máquinas. Es una ley a la cual debemos rendir homenaje, a menos que uno sea impotente o un santo».

Picabia no era ninguna de las dos cosas: tenía, como diría el pequeño Alex en *La naranja mecánica*, un talento especial para la inveterada costumbre del mete y saca. Sexo mecánico, automecanizado. No es de extrañar que los retratos mecanizados de Picabia aún parezcan tan sarcásticos. Una gran herramienta es etiquetada como *hombre*; una pequeña, como *mujer*; por medio del inexorable engranaje de ruedas dentadas, una le dicta el movimiento a la otra. La máquina es amoral. Sólo puede actuar, no puede reflexionar. Nadie quiere que lo comparen con un esclavo mecánico. Para darse cuenta de la envergadura del impacto de las imágenes de Picabia, en todo su demoledor y elíptico cinismo, tenemos que contemplarlas en el contexto de una sociedad desaparecida. Eloy no hay nada sobre el sexo que no se pueda decir o representar; el público está casi a prueba de choque. En la época de Picabia, sin embargo, ése no era el caso. Casi toda la imaginería sexual —fuera de lo evidentemente pornográfico (lo cual, por definición, no era «arte»)— se inspiraba en la más vaga clase de metáforas «naturales»; mariposas, grutas, musgo y otras cosas por el estilo. La pornografía victoriana fue el primer tipo de discurso que asimiló la imaginería de la Revolución Industrial para describir el sexo. «Créeme», exclamaba el narrador de *El turco lascivo*, de Emily Barlow, «a partir de ahora soy incapaz de resistir el suave placer que él me ha provocado con la dulce fricción del vaivén de su voluptuoso aparato […] esa terrible máquina que se agitaba tan furiosamente dentro de mí causándome dolor». Las máquinas eran la metáfora idónea para esa fantasía central de la pornografía del siglo XIX, la gratitud tras la violación. Pero llevar las máquinas al reino del arte era harina de otro costal, y el esfuerzo de Picabia por mostrar las relaciones humanas como procesos mecánicos, con su sarcástico despliegue de imágenes alusivas a la penetración, la rigidez, la reciprocidad, la cilindricidad, el empuje y, sobre todo, la repetición «sin sentido», era muy osado.

Sin embargo, la metáfora mecánico-erótica definitiva fue creada por Marcel

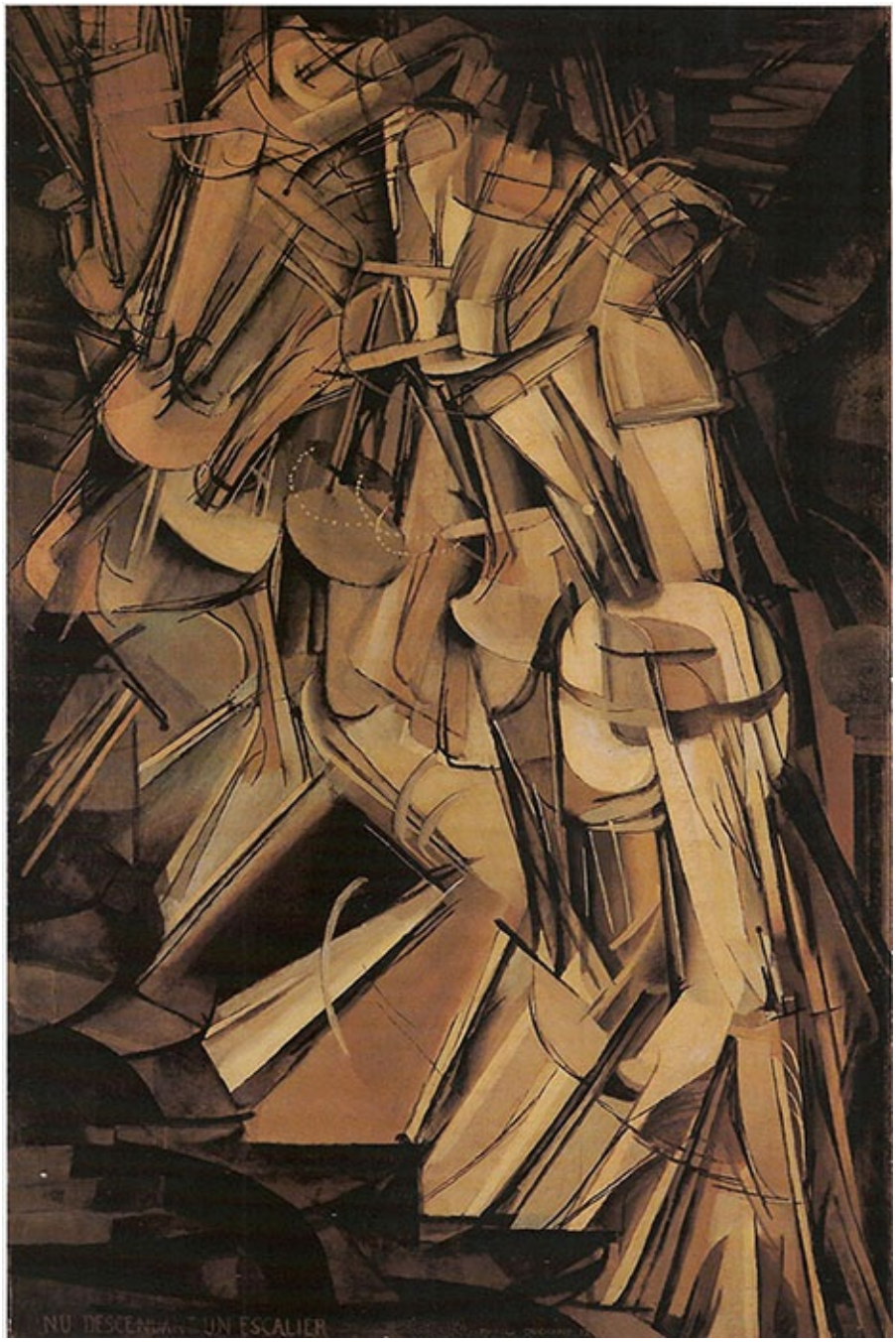
Duchamp (1887-1968). Unos años antes de que renunciara a la producción pública de obras de arte en favor del ajedrez (y la secreta creación de su última obra, *Etant Données*, 1946-1966), Duchamp ejecutó variaciones en los estilos establecidos de la vanguardia francesa, sin contribuir mucho a los mismos: su obra fauvista era desmañada y derivativa, sus cuadros cubistas apenas eran algo más que un ejercicio formal. Su célebre *Desnudo bajando una escalera N.° 2* (1912) (Ilustración 30), inspirado en una secuencia fotográfica de Marey, no es más renovador conceptual y formalmente que las imágenes de cualquier otro pintor cubo-futurista de la época, y de no haber sido por el escándalo que causó en el *Armory Show*, en Nueva York, en 1913 (donde esa tela se convirtió en blanco de los caricaturistas y fue ridiculizada como «una explosión en una fábrica de tejas»), puede que nunca hubiera sido considerada una de las imágenes canónicas del modernismo. Pero ese lienzo le abrió el camino a *El gran espejo*, o, para decirlo con su título completo, Los *solteros desnudando a la novia, Even*, en el cual Duchamp trabajó durante ocho años hasta dejarlo inconcluso en 1923 (Ilustración 31).

Podemos suponer, a partir de las interpretaciones escritas sobre esa obra, que *El gran espejo* era el Gran Arcano del arte moderno: probablemente no existe otra obra en toda la historia de las artes plásticas que haya suscitado tantos lugares comunes, jergas, galimatías y parloteos psicojungíanos de parte de sus intérpretes. Evidentemente, *El gran espejo* ofrece un fértil campo para la interpretación, porque nada en su superficie es accidental (aparte de los accidentes admitidos, como el *polvo* que Duchamp dejó acumular allí para luego preservarlo con fijador, o la red de grietas que se advierte en los cristales gemelos de resultas de un accidente que tuvo lugar mientras lo transportaban). Todo lo que ahí aparece se debe a que así lo quiso Duchamp. «No hay nada espontáneo en esa obra», dijo en 1966, «lo cual por supuesto suscita una gran objeción por parte de los estetas. Ellos necesitan que el subconsciente hable por sí mismo. Yo no. Eso me trae sin cuidado. De modo que el *Espejo* es lo opuesto a todo eso».

¿Y qué es el *Espejo*? Una máquina o, mejor dicho, el proyecto de un inacabado artilugio que jamás podría construirse porque su uso nunca estuvo completamente claro, y porque a su vez parodia el lenguaje y las formas de la ciencia sin la menor consideración por la probabilidad científica, la secuencia, la relación de causa y efecto. *El gran espejo*, cuidadosamente pintado, realizado en óleo y alambre de plomo con sus transparentes cristales, parece explícito. Pero si un ingeniero tratara de usarlo como anteproyecto estaría en un serio aprieto ya que, desde el punto de vista de los sistemas técnicos, ese artefacto es sencillamente absurdo: una versión culta de las populares «máquinas imposibles» que a la sazón estaba dibujando Rube Goldberg. Las notas que dejó Duchamp para acompañar esta obra, reunidas, aunque no en su orden, en la *Caja verde*, son el más enrevesado manual de instrucciones que podamos imaginar. Pero son deliberadamente enredadas. Por ejemplo, nos dice que la máquina del *Espejo* funciona con un mítico combustible de su propia invención

llamado «gasolina del amor», que se introduce a través de «filtros» en el interior de «débiles cilindros» y activa un «motor del deseo» —lo cual no tendría mucho sentido para Henry Ford. Pero *El gran espejo* es una metamáquina; su propósito es llevarnos lejos del mundo real de las maquinarias para adentrarnos en el universo paralelo de las alegorías. En la mitad superior del *Espejo*, la desnuda novia se desviste perpetuamente; en la parte inferior, los pobre— citos solteros, representados como chaquetas y uniformes vacíos, también funcionan perpetuamente con dificultad, trabajando como esclavos, comunicándole por señas su frustración a la chica que está encima de ellos. Es una sarcástica parodia del deseo eternamente obsesivo que Keats describe en su *Oda a una urna griega*:

> Osado amante, nunca, nunca podrás besar,
> aunque vencedor, casi llegando a la meta —sin embargo, no llores;
> ella no puede marchitarse, y aunque tú no seas feliz,
> ¡por siempre amarás, y ella siempre será bella!



30. Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera* N.° 2, 1912. Oleo sobre lienzo, 147,3 x 88,9 cm. Museo de Arte de Filadelfia, Colección Louise y Walter Arensberg.



*31. Marcel Duchamp*, Los solteros desnudando a la novia, Even (El gran espejo), *1915-1923*. Óleo y alambre sobre cristal, 277,5 x 175,3 cm. Museo de Arte de Filadelfia, legado de Katherine S. Dreier.

De hecho, *El gran espejo* es una alegoría del amor profano, que sería, como advirtió sabiamente Marcel Duchamp, la única clase de amor que quedaría en el siglo XX. Su texto fundamental fue escrito por Sigmund Freud en *La interpretación de los sueños*, de 1900: «El imponente mecanismo del aparato sexual masculino se presta para la simbolización de toda clase de mecanismos indescriptiblemente complicados». Pero para Duchamp, que tenía motivos para saber, el mecanismo masculino de *El gran espejo* no era en absoluto imponente. Los solteros son meros uniformes, como marionetas. De acuerdo con las notas de Duchamp, tratan de manifestarle su deseo a la novia coordinando sus esfuerzos y haciendo girar la batidora de chocolate, para que reproduzca mecánica y laboriosamente una imaginaria sustancia lechosa similar

al semen. Esa sustancia sale a chorros a través de las anillas, pero no puede llegar a la mitad del *Espejo* donde está la novia por culpa de la barra profiláctica que separa los cristales. Así las cosas, la novia está condenada a tentar y a atormentar eternamente, mientras que el destino de los solteros es una interminable masturbación.

En cierto sentido *El gran espejo* es un vislumbre del infierno, un peculiar infierno modernista hecho de repetición y soledad. Pero también podemos verlo como una declaración de libertad, si recordamos el agobiador tabú contra la masturbación vigente cuando Duchamp era joven. Pese a todos sus inconvenientes, el onanismo era la clase de sexo que ni el Estado ni los padres podían controlar. Aparte de liberar a la gente de la obligación de agradecerle el placer a otro, era un símbolo de subversión contra la familia y su autoridad. Su estéril y gratuito funcionamiento convirtió esta obra en una imagen clave para una vanguardia que, cada vez más, tendía al narcisismo. «Los frígidos son los que realmente triunfan», observó Andy Warhol, el Dalí de los setenta. Y eso hizo esta frígida obra de arte. *El gran espejo* es una máquina libre, o cuando menos una máquina desafiante; pero era también una máquina triste, un testamento de la indiferencia, ese estado de ánimo que Duchamp dominaba magistralmente. En realidad, su indiferencia elegantemente equilibrada era la línea divisoria entre el final de la era de las máquinas y la época en que vivimos. *El gran espejo* estaba muy lejos del optimismo nacido de la creencia de que el arte aún tenía el poder de articular la plenitud de la vida, esa esperanza que hizo que artistas más grandes que Duchamp —pero menos sofisticados como hombres— dieran la bienvenida a la máquina en los días previos a la primera guerra mundial. Gertrude Stein, recordando su primer vuelo en un avión, dijo:

> Cuando miré a la tierra vi todas las líneas del cubismo hechas ya antes de que ningún pintor subiera a un aeroplano. Vi allá abajo, en la tierra, la mezcla de líneas de Picasso, yendo y viniendo, desarrollándose y destruyéndose entre sí, vi las sencillas soluciones de Braque, sí, vi y una vez más supe que un creador es contemporáneo, que comprende lo que es contemporáneo cuando sus contemporáneos aún no lo saben, pero es contemporáneo, y como el siglo XX es un siglo que ve la tierra como nunca nadie la había visto, la tierra tiene un esplendor que nunca había tenido, y cuanto más todo se destruye en el siglo XX y nada continúa, tanto más el siglo XX tiene un esplendor que le es propio.

Ese esplendor de la nueva era pronto sería menos evidente. Después de 1914, la maquinaria se había revuelto contra sus inventores y sus hijos. Tras catorce años de ininterrumpida paz en Europa, la peor guerra de la historia suprimió la fe en la amable tecnología, la benevolente máquina. El mito del futuro sufrió una conmoción, y el arte europeo se adentró en sus años de ironía, repugnancia y protesta.

# 2
# LAS CARAS DEL PODER

La loma de Warlencourt puede verse a la izquierda en el camino mientras conducimos desde Arras hasta Bapaume. Se levanta en el llano paisaje del valle del Somme, apenas más alta que un otero, coronada por una agreste espesura de árboles. Ningún poste indicador la señala, a pesar de que a dos kilómetros de allí está el cementerio militar de los aliados. En lo alto de ese montículo hay una cruz de madera abandonada a la inclemencia de los elementos, puesta allí por los alemanes. Alrededor, los rectos e ininterrumpidos surcos de remolacha se extienden hasta el horizonte: el removido lodo donde tantos hombres cayeron mezclándose unos con otros. Durante aproximadamente dos años, desde el otoño de 1916 hasta el armisticio, ese cerrillo fue el símbolo de una obsesión. Primero fue defendido por artilleros alemanes, y luego británicos y australianos lo sobreestimaron; los alemanes se hicieron con la colina otra vez, y después volvió a caer en poder de los aliados; hacia el final de la guerra, esa elevación había sido capturada y recapturada varias veces. Miles de personas habían muerto por ella, y cada metro de tierra en la colina, y en sus alrededores, saltó en pedazos bajo el impacto de potentes explosivos mezclándose con la carne desgarrada de los soldados, en lo hondo, a dos metros de profundidad. En Warlencourt y a todo lo largo del Somme, nuestros padres y abuelos experimentaron los primeros terrores del siglo XX. Allí, aquella alegre sensación que entrañaba la promesa de la modernidad, el optimismo nacido de la máquina y del milenario cambio decisivo que marcaba un nuevo siglo, fue masacrado por otras máquinas. En el valle del Somme el lenguaje se desbarató. Ya no podía comunicar su antiguos significados. La primera guerra mundial cambió la vida de las palabras y de las imágenes en el arte, radicalmente y para siempre. Introdujo nuestra civilización en la era de la producción en serie, en la muerte industrializada. Al principio, era algo indescriptible.

En 1914, cuando empezó la primera guerra mundial, ningún europeo sabía cuán total sería la guerra de trincheras mecanizada. Algunos franceses, ingleses y alemanes, soldados profesionales, habían combatido en guerras coloniales en África y en Asia, pero la guerra total, cualitativa y cuantitativamente, que acababa de nacer era superior a cualquier otra experiencia bélica, incluyendo la de los generales. Philip Larkin evocaba la virginidad —es la palabra que mejor lo define— de los nuevos ejércitos en su poema *MCMXIV*:

> Aquellas largas y desiguales columnas
> esperando de pie tan pacientemente
> como si se extendieran por fuera del
> óvalo o de Villa Park,

las copas de los sombreros, el sol
sobre las bigotudas caras arcaicas
sonriendo abiertamente como si todo aquello fuera
un festivo día de agosto bueno para divertirse…
Nunca tanta inocencia,
nunca antes ni después,
se había convertido en pasado
sin chistar: los hombres
dejando el jardín en orden,
los miles de matrimonios
durando un poquito más;
nunca se volverá a ver tanta inocencia.

Los líderes de aquellos hombres les vendieron la guerra con el lenguaje manido y mohoso heredado de la retórica caballeresca. Cualquier lenguaje para describir la realidad concreta de la guerra moderna hubiera sido, por definición, inservible. A falta de ello, cientos de miles de personas estaban dispuestas a morir por la repetición de los lugares comunes del discurso imperial: honor, sacrificio, patria. El lenguaje oficial a ambos lados de las trincheras recalcaba la convicción, a través de la incesante propaganda (la cual hoy nos parecería ingenua, condicionados como estamos por un siglo de publicidad, pero era profundamente efectiva entre 1914 y 1918), de que la Gran Guerra era en parte el Armagedón —la batalla final de Dios contra el Maligno, y que su intención era establecer el permanente reino de justicia, la «guerra que acabaría con todas las guerras»— y en parte un torneo medieval, con un toque de criquet añadido. En Inglaterra esa creencia tuvo muchas voces literarias, desde Rupert Brooke hasta *sir* Elenry Newbolt, cuyo *Vitai Lampada (La antorcha de la vida)* aún memorizaban a golpe de palmeta los colegiales de la Commonwealth treinta y cinco años después del armisticio:

La arena del desierto está empapada de rojo, roja con los restos de un cuadro de infantería roto;
la Gatling está encasquillada y el coronel, muerto, y el regimiento ciego con el polvo y el humo.
El río de la muerte se ha desbordado, Inglaterra está lejos, y el honor es una palabra,
pero la voz de un colegial animó a las tropas; «¡A la carga! ¡A la carga! ¡Y juguemos!».

Empuñar la espada y precipitarse con pies alados para salvar la civilización era una cosa. Pero otra cosa muy distinta era pasar mes tras mes compartiendo con otros reclutas una trinchera plagada de ratas, todos medio locos por el bombardeo, mientras ocasionalmente uno disparaba con la Lee-Enfield o un Mauser a un objeto distante y grisáceo que se movía detrás de los sacos de arena a través de quinientos metros de cráteres, lodo y cuerpos. Para los soldados, no había manera de contar la verdad de la guerra, excepto en la poesía privada. Aquello fue, escribió Ernest Hemingway, «la más colosal, sanguinaria y mal dirigida carnicería que había tenido lugar en el mundo. Cualquier escritor que diga otra cosa, miente. De modo que los escritores escribieron propaganda, se callaron o lucharon». Lo mismo era verdad para los pintores, quienes, en cualquier caso, sólo podían trabajar en el frente como artistas de guerra oficiales. Los soldados de primera línea no podían transportar caballetes. La singular asepsia de la primera guerra mundial, tal como la representaron sus artistas

oficiales —por ejemplo, Paul Nash, Wyndham Lewis y C. R. W. Nevinson—, se debía en parte a la censura militar con respecto a mostrar los cadáveres. «Yo ya no soy un artista», se quejaba Nash, «soy un mensajero que traerá de vuelta las palabras de los hombres que están luchando a aquellos que quieren que la guerra continúe para siempre. Mi mensaje será débil, balbuceante, pero contendrá una amarga verdad y puede que queme sus viles almas». Sus sentimientos valían para los artistas en ambos bandos, fueran «oficiales» o reclutas en las trincheras: lo mismo para Otto Dix y Max Beckmann, quienes lucharon en Flandes, que para László Moholy-Nagy.

¿Cuál habría sido la evolución posterior de la historia del arte moderno si nunca se hubiera librado la Gran Guerra? Es imposible saberlo. La guerra destruyó a toda una generación, y todavía hoy es una experiencia infinitamente conmovedora vagar entre esos campos de cruces en el cementerio militar del Somme, cada una con la placa que reza inconnu; o permanecer bajo los inmensos arcos del monumento en lo alto de la colinaThiepval, cuyas columnas llevan los nombres de miles y miles de ingleses cuyos cuerpos nunca lograron sacarse del lodo. Se conocen los nombres de algunos artistas que murieron: entre los pintores, Umberto Boccioni, Franz Marc y August Macke; el escultor Henri Gaudier-Brzeska, el arquitecto Antonio Sant'Elia, los poetas Guillaume Apollinaire, Wilfred Owen e Isaac Rosenberg. Pero por cada uno de esos nombres deben de haber veintenas, incluso cientos de hombres que nunca tuvieron la suerte de desarrollarse. Si preguntamos dónde está el Picasso de Inglaterra o el Ezra Pound de Francia, sólo hay una respuesta posible: aún están en las trincheras.

Pero podría argumentarse que la guerra hizo cultura. El hecho de que su realidad fuera incomunicable a los que no eran combatientes, aquellos jingoístas que se quedaban en sus casas, a quienes Siegfried Sassoon soñaba con matar pasándoles por encima con un tanque —«para que así no se hicieran más chistes en los *music-halls* burlándose de los cuerpos acribillados en Bapaume»—, abrió una vasta brecha entre las vivencias de los que habían luchado, principalmente hombres jóvenes, y sus mayores civiles. De este modo la guerra inició el primero de los exacerbados conflictos generacionales que más tarde, en los sesenta, marcarían la cultura moderna por entero. La secuela de la guerra en Europa, y especialmente en Alemania, ese distanciamiento entre los jóvenes y los viejos, fue similar al impacto de la guerra de Vietnam en Estados Unidos. A los jóvenes les parecían ilimitados los crímenes de los mayores: no solamente habían empezado una guerra, sino que además la perdieron, y aun así la única institución que parecía haber quedado intacta en la Alemania de postguerra era su maquinaria militar.

Después de las catástrofes de Verdún y del Somme, esa generación —o, al menos, aquellos de sus miembros que habían estado en las trincheras— sabía que les habían mentido. Sus generales, chapuceros como Haig y conductores de ganado al matadero como Joffre, habían mentido a propósito de la naturaleza y la duración de la guerra. Sus políticos habían mentido en lo referente a sus causas, y una prensa complaciente

y autocensurada había visto muy pocas de las realidades de la guerra, pues en los periódicos franceses, alemanes y británicos no apareció ni siquiera una sola foto de un cadáver. Nunca antes hubo un abismo más ancho entre el lenguaje oficial y la realidad percibida.

Cuando la guerra finalmente terminó, ambos bandos necesitaban conservar, en realidad inflar, el mito del sacrificio, de modo que nada de aquello sería visto como lo que había sido: una pérdida de millones de vidas carente de sentido. Lógicamente, si la flor de la juventud fue segada en Flandes, los supervivientes no eran la flor: los muertos eran superiores a los vivos traumatizados. En ese sentido, la virtual destrucción de una generación incrementó más aún la distancia entre los viejos y los jóvenes, entre los oficiales y los soldados rasos. Uno de los resultados de esa separación fue el odio, entre ciertos artistas, hacia todas las formas de autoridad, hacia todo valor tradicional. Pero el resultado principal fue el anhelo de hacer borrón y cuenta nueva. Si Verdún representaba el punto culminante del patriotismo, del nacionalismo, de la observancia de la ley, de la cultura de los padres, entonces los hijos serían pacifistas e intemacionalistas. Algunos, como veremos en el siguiente capítulo, querían crear literales utopías impregnadas de razón y de justicia social, crearlas (no simplemente *expresarlas*) por medio de la arquitectura y el arte. Otros eran menos ambiciosos; simplemente querían salir de la locura. Dado que Estados Unidos estaba demasiado lejos, el principal refugio para ellos en Europa era Suiza. Zurich atraía a todos los refugiados intelectuales, escritores y pintores del norte de Europa. Algunos, como Lenin o James Joyce (quien escribió gran parte del *Ulises* en el exilio junto al lago), figuraban entre las grandes personalidades del pensamiento moderno, pero también había un número considerable de figuras de segundo orden, y su lugar de encuentro —su cultura de la tierra natal, por decirlo así, reemplazando a la natural que habían perdido o dejado atrás— era el café Odeón.

Hoy, la frase «intelectual de café» es un leve insulto obsoleto. Entonces, lugares como el Odeón eran una forma de la vida intelectual, tanto como las revistas literarias. Los marginados —voluntaria o involuntariamente— del orden social necesitaban el café para que hiciera las veces de taller, escritorio, estudio y teatro de la ópera: un lugar de encuentro, trabajo y debate, donde podían darse a conocer. *Era un espacio para grupos pequeños*, divididos por especialidades, donde uno encontraba a sus iguales intelectuales: la esencia del cosmopolitismo y, por lo tanto, del modernismo, lo cual en su autoatribuida ironía y sentido de la civilización era una sensibilidad urbana, nacida en las ciudades, que se evaporaba en el campo. Los cafés de Zurich, Berlín, Barcelona, Viena, Milán y París constituían el hogar natural de los exiliados, y el modernismo era en gran medida la creación de exiliados y políglotas, desde el español Picasso hasta el irlandés Beckett. En pocas palabras, los Odeones eran el teatro natural de lo nuevo. En esos lugares, los intelectuales, escritores y artistas podían sentirse y comportarse como una clase, los mandarines del cambio. Y cuando Stalin, el terrible simplificador que representaba todo lo que no era exilio y

debate cultural, declaró la guerra a los «desarraigados cosmopolitas» en los años treinta, su enemigo fue el café cultural.

Entre los expatriados del Odeón figuraban un escritor alemán poco reconocido, llamado Hugo Ball, y su compañera, Emmy Hennings, una pacifista y radical periodista a tiempo parcial. Dado que Hennings se ganaba la vida como actriz de *cabaret* y Ball tocaba el piano, les pareció natural abrir su propio *cabaret*, de dimensiones reducidas, «un centro para el entretenimiento artístico», como dijo Ball, con «tertulias diarias donde los artistas de visita interpretarán su música y leerán poemas». Poco a poco reunieron el dinero para alquilar un local en la Spiegelgasse, una callejuela empinada donde también vivía Lenin por aquel entonces, y de este modo el *cabaret Voltaire* abrió sus puertas a un reducido público, juvenil y escandaloso, en febrero de 1916. Entre sus primeros colaboradores había dos rumanos, el pintor Marcel Janeo y un poeta veinteañero llamado Sami Rosenstock que escribía bajo el eufónico seudónimo de Tristan Tzara; un escritor alemán, Richard Hülsenbeck; y un artista de Alsacia, Hans Arp. Tal era el artístico y literario *grupúsculo* que, en 1916, se autodenominó Dadá.

Nadie sabe, y ya es demasiado tarde para descubrirlo, quién inventó ese nombre, la denominación más breve de todos los movimientos estéticos. Hans Richter, otro miembro del grupo de Zurich, siempre suponía que «tenía alguna conexión con el alegre adverbio de afirmación eslavo, “da, da”»… «sí, sí, a la vida». Esto es esencial para comprender que el dadaísmo nunca fue un estilo artístico, como el cubismo; y no nació con un belicoso programa sociopolítico, como el futurismo. Se presentó como una libertad totalmente ecléctica para la experimentación; incluía lo lúdico como la más elevada actividad humana, y su principal herramienta era el azar. «Asqueados de los mataderos de la guerra mundial, nos entregamos al arte», escribió Arp, el más talentoso de los dadaístas de Zurich. «Buscamos un arte elemental que, creemos, salvará al género humano de la furiosa locura de estos tiempos […] buscamos un arte anónimo y colectivo». Los dadaístas aún creían, como muchos artistas de su época, en el poder del arte para «salvar a la humanidad» de las abominaciones políticas; el mito central de la vanguardia tradicional de que cambiando el orden del lenguaje, el arte podía reformar el orden de la experiencia y, de este modo, alterar las condiciones de la vida social, todavía no se había derrumbado; en realidad, los siguientes quince años lo verían florecer con extraordinario optimismo, antes de que los acontecimientos políticos finalmente lo superaran.

Uno de los requisitos del arte «elemental» que buscaban Arp y los habituales del *cabaret Voltaire* era la espontaneidad, la cual, escribió Ball, ocasionaría «la ejecución pública de la falsa moralidad». ¿Qué hay que hacer para encontrar lo espontáneo? En parte, recurrir a otras culturas. Los dadaístas sólo podían tener un conocimiento superficial del *jazz*, a pesar de que «interpretamos una estupenda música negra (siempre con el gran tambor, *boom boom*, *boom boom*»), lo cual estaba presumiblemente más cerca de los estereotipos del europeo blanco —salvajismo,

tambores y calaveras— que de las alegres e intrincadas sonoridades de Nueva Orleans. En ese mismo espíritu, que esencialmente era el del cubismo «negro», Marcel Janeo hacía vivas y toscas máscaras de cartón para las piezas cortas de teatro que se representaban en el café y también las pintaba en carteles para anunciar los espectáculos. Pero para el dadaísmo, las dos fuentes principales de espontaneidad eran la infancia y el azar. Los rompecabezas de bajorrelieves de madera de Arp elaborados entre 1916 y 1920 eran como juguetes, simples y directos; en contraste con las ambigüedades minerales del cubismo, él propuso un arte de cosas suaves, hojas, nubes, pulpas, reducidas a contornos, silueteadas y luego pintadas con frescos colores esmaltados (Ilustración 32). En realidad, esos bajorrelieves de madera pintada eran más espontáneos que la mayoría de los juguetes, ya que los cuartos de los niños de las familias burguesas de 1916 estaban llenos de juegos de cubos de madera, aquellos abecés de rectilínea contención con los cuales los futuros ideólogos del *post*-Bauhaus adquirían experiencia mientras les salían los dientes. Arp también rasgaba trozos de papel (sus bordes «se dibujaban a sí mismos», sin ninguna intervención consciente, al ser rasgados) y los dejaba caer en una hoja, fijándolos allí donde cayeran, y logrando así unos collages enteramente hechos de acuerdo con las leyes del azar. Tristan Tzara seguía el mismo procedimiento en la escritura, sacando de un bolso, supuestamente al azar, unos papelitos con palabras escritas, que daban lugar a arbitrarios poemas de frases revueltas.

La influencia más grande que recibió el movimiento Dadá de Zurich fue el futurismo. Después de eso, el estilo de histeria controlada y de calculada exageración de Marinetti proporcionó la base retórica para la mayoría de las vanguardias de «confrontación». Como señaló Ball, el dadaísmo trataba de hacer realidad «una síntesis del romanticismo, del dandismo y de las demoníacas teorías del siglo XIX», y el dandismo provocador de Marinetti le proporcionó a Tzara, en particular, su modelo estilístico. Pero el dadaísmo de Zurich no le rendía culto a las máquinas, menos aún imitaba el bombardeo de alabanzas a la guerra de Marinetti. Ball escribió:

> No me gustan las calaveras de los húsares ni los morteros con los nombres de chicas grabados, y cuando por fin lleguen los días gloriosos discretamente seguiré mi camino.

Marinetti quería destruir la cultura en nombre del futuro, y Ball, a causa del pasado: «deberíamos quemar todas las bibliotecas y dejar solamente lo que todos saben de memoria. Entonces empezaría una bella era de leyenda». Del mismo modo que la aversión de la historia alimentó el fascismo de Marinetti, este aspecto dadaísta pronosticaba el confuso pasotismo que impregnaría la «contracultura» de los años sesenta. En su afán de un arte completamente libre, gratuito, que durase hasta el fin de la historia y no sirviera a los existentes intereses sociales (mientras anunciaba el pájaro del *mensch-Dada*, el Mesías de ligeros pies que estaba por venir), los dadaístas de Zurich eran a Marinetti lo que Marinetti había sido a Nietzsche. Si la versión de Zaratustra de Marinetti era la máquina, la del dadaísmo era el niño. Después de todo,

la maquinaria había destruido Europa de un extremo al otro, matando a millones de seres humanos; la única esperanza residía en un nuevo comienzo, en la infancia cultural. «Cada palabra que aquí se canta y se dice», declaró Ball, «representa al menos una cosa: que esta humillante época no ha conseguido ganarse nuestro respeto».



32. Hans Arp, *Pájaros en un acuario* (c. 1920). Bajorrelieve de madera pintada, 23,7 x 20,3 x aproximadamente 11,4 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, adquisición.

Pero a excepción de Arp, quien usó el fermento a pequeña escala de Zurich como un contexto para desplegar su obra mientras seguía siendo esencialmente un artista sobrio, lírico y «constructivo», todavía no había un distintivo arte Dadá. Los *happenings*, las representaciones teatrales, los poemas simultáneos y las burlas

rituales que tenían lugar en el escenario del *cabaret Voltaire* estaban transplantados del futurismo, eran subproductos de los sueños del futurista Teatro de Variedades de Marinetti, mezclados con el interés en rituales arcaicos que hizo que Ball se disfrazara como un obispo cubista con una «sotana» de cartón y entonara largos cantos ridículamente sacerdotales cuajados de galimatías. Ambos aspectos del dadaísmo, el lírico y el militante, tendrían que esperar hasta los años veinte para desarrollarse plenamente. Su teatro sería la Alemania de postguerra.

El artista lírico más grande del dadaísmo fue Kurt Schwitters (1887-1948), que vivía en su Hannover natal y cuyo arte estaba hecho de retales, desperdicios y otros materiales de desecho recogidos en la calle. Un importante pasaje de una de las cartas de Vincent van Gogh, escrita desde La Haya cinco años antes del nacimiento de Schwitters, establece el contexto para este santo del reciclaje:

> Esta mañana visité el lugar donde los barrenderos amontonan la basura. ¡Dios mío, qué bello era!
>
> Mañana van a sacar un par de interesantes piezas de ese montón de basura, incluyendo unas farolas rotas, para que yo las admire y, si quiero, para usarlas como modelos […] Ese lugar muy bien podría ser tema para un cuento de hadas de Andersen, esa concentración de basura, botes, canastas, cacharros, cuencos, jarros metálicos, alambres, linternas, pipas, tubos de lámparas y cañones de chimenea que la gente tira. Realmente creo que esta noche soñaré con ese sitio, y en el invierno tendré mucho que hacer con todo eso en mi obra […] sería un verdadero placer llevarte allí, y a otros lugares que son un auténtico paraíso para el artista, por muy feos que sean.

Que el pintor de *les misérables*, los pobres y brutalmente oprimidos campesinos de los Países Bajos, se hubiera conmovido ante la visión de objetos inanimados que habían sufrido su propia forma de rechazo social, tiene su lógica poética; pero ciertamente ningún artista antes de Van Gogh había llevado a tal extremo ese afán de atribuirles emociones humanas a las cosas. Schwitters lo llevó incluso más allá. En vez de pintar trastos viejos, los transmutó en arte: el chisme en sí, raído, manchado, desconchado, oxidado, abollado, desgarrado, estrujado, pero capaz de redimirse a sí mismo a través de infinitas combinaciones, y con la colaboración de la mano del artista. En 1920, con un torrente de imágenes verbales, que evidentemente debe mucho a la descripción del teatro futurista de Marinetti, él fantaseó acerca de las poderosas representaciones de aleatorios acontecimientos que el collage, trabajado con total energía como espectáculo, podía desencadenar:

> Haz soplar velos, suaves pliegues cayendo, haz caer hilo de coser y deja chorrear el agua […] Luego toma ruedas y ejes, y lánzalos al aire haciéndolos cantar (poderosas erecciones de gigantes acuáticos). Los ejes danzan atravesando sendos barriles esféricos rodantes. Las ruedas dentadas olfatean, encuentra una máquina de coser que bosteza. Volteándose hacia arriba o doblegándose, la máquina de coser se decapita a sí misma, patas arriba. Coge una barrena de dentista, una máquina de moler carne, una niveladora de caminos para carros, coge autobuses y coches deportivos, bicicletas para dos personas con sus neumáticos, y defórmalos. Coge lámparas y defórmalas tan brutalmente como puedas. Haz chocar una locomotora con otra […] que exploten las calderas de vapor para provocar bruma en la vía férrea. Coge enaguas y otros artículos por el estilo, zapatos y pelucas, también patines de hielo, y arrójalos en su lugar y siempre en el momento oportuno. Y, si quieres, coge cepos para reos, pistolas automáticas, máquinas infernales, latas de sardinas y embudos, todo por supuesto artísticamente deformado. Las llantas son particularmente recomendables.

Se trata de una gran ópera —de hecho, es Wagner mecanizado— y Schwitters nunca

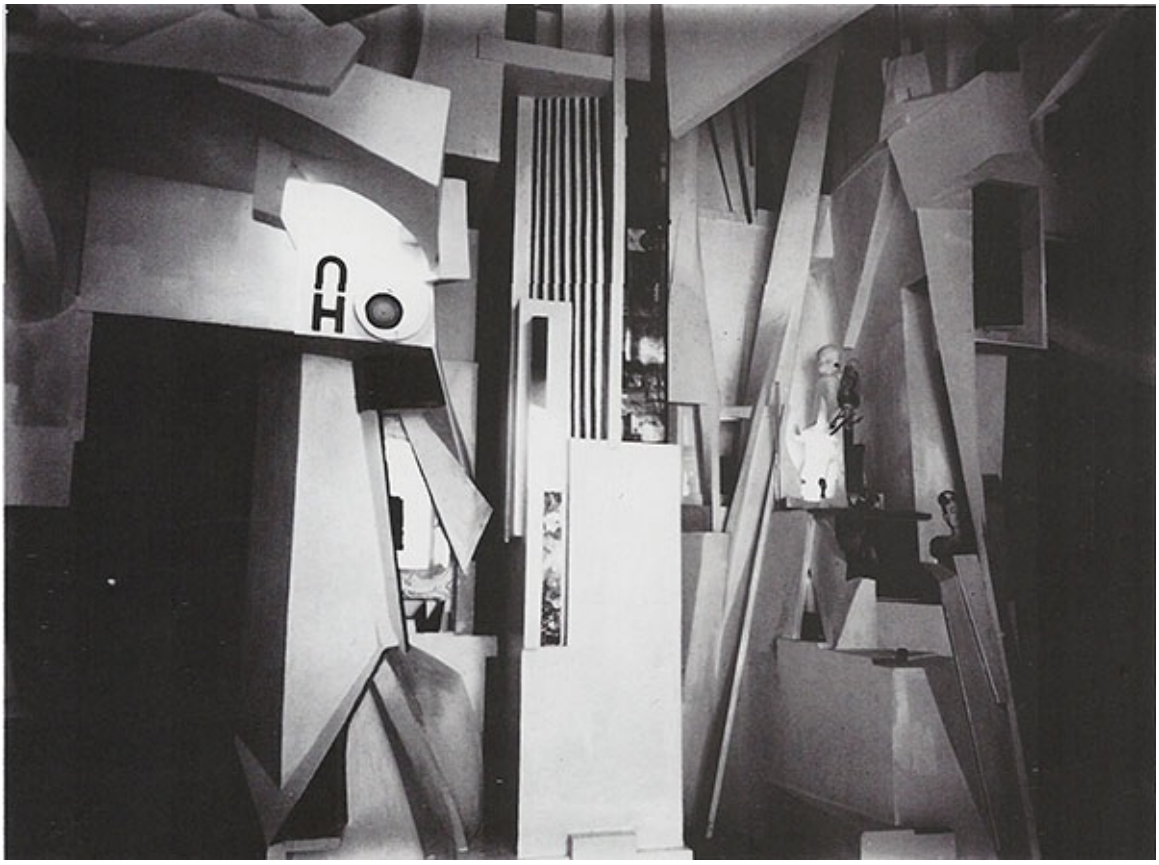
la llevó a cabo. Normalmente sus composiciones eran modestas en dimensiones, confeccionadas a partir de una «paleta de objetos» (para tomar prestada la frase de Robert Rauschenberg), amorosamente seleccionados entre los desperdicios urbanos. Su sistema de composición se inspiraba en un firme modelo cubista-constructivista; a pesar del contraste de los materiales, sus bordes, espesores, superficies y colores estaban exactamente calibrados, y los fragmentos de rótulos sirven a los mismos propósitos que los de Braque y Picasso: introducir puntos de legible realidad en medio del flujo (Ilustración 33). Schwitters llamaba a todas sus obras *Merz*: el nombre procedía de un fragmento de una frase impresa anunciando el *Kommerz und Privat Bank* que había aparecido en uno de sus collages. Su tema común era la ciudad como compresora, intensificadora de experiencias. Tantas personas, y tantos mensajes: tantas huellas de viajes íntimos, noticias, reuniones, posesión, rechazo, con la ciudad renovando su tejido de transacciones a cada instante, de día y de noche, como una serpiente que cambia su piel y deja atrás el molde de la epidermis perdida, como «mera» basura.

La obra maestra de Schwitters, la llamada *Merzbau*, fue destruida en Hannover durante un bombardeo aliado en 1943. La había empezado en 1923: una construcción-relicario que se desplegaba a través de las dos plantas de su casa colonizando parte del sótano. Su título propiamente era *Kathedrale des erotischen Elends* o *Catedral de la desdicha erótica* (Ilustración 34), también conocida como la *K. d. e. E.* para abreviar. El título, que de manera tan curiosa recuerda el tema de *El gran espejo* de Duchamp (obra que Schwitters nunca vio, aunque podía haber oído hablar de ella), no parece corresponder a lo que muestran las fotografías que han llegado hasta nosotros: una proliferante estructura cubista, de escasa imaginería. De hecho, era un objeto sumamente joyceano, un nautilo conteniendo una concatenación de recuerdos apretujados en sus sucesivas celdas que, a manera de grutas, se abrían hacia el exterior: una auténtica ciudad dentro de una ciudad mayor, remedando su imaginería del mismo modo que los parques de atracciones imitan la imaginería medieval del infierno. Algunos rincones de la *K. d. e. E.* estaban dedicados a los amigos de Schwitters —Mondrian, Arp, Richter— y otros a las obras «clásicas» del pasado: una Caverna de los Nibelungos, una Gruta Goethe. Había una Cueva de los Héroes Desestimados y hasta una región industrial, el Distrito Ruhr. La *K. d. e. E.* también ostentaba una Gruta del Amor, una Cueva de los Asesinos, una Caverna del Crimen Sexual y una Espelunca del Héroe Idolatrado. Mientras esa aglomeración crecía, su espacio novelesco devoraba el propio *Lebensraum* de Schwitters, de modo que, como señaló Brian O'Doherty, «a medida que las identidades del autor se exteriorizaban en su concha de cavernosas cavidades, las paredes avanzaban hacia él. A tal punto que, a partir de cierto momento, él tenía que ir de aquí para allá de puntillas en un espacio que se reducía cada vez más, como en un collage en movimiento», verificándose así, pudiéramos añadir, la profecía del propio Schwitters, la premisa central de todo futuro arte corporal, de que en el universo de su *Merzbau*

semejante a un Aleph «incluso las personas pueden usarse…, las personas pueden aparecer activamente, incluso en sus actitudes cotidianas».




33. Kurt Schwitters, *Merz 410: «Irgendsowas»*, 1922. Collage. Kunstmuseum, Hannover, Colección Sprengel, © COSMOPRESS.



34. Kurt Schwitters, *Catedral de la desdicha erótica*, 1923. Foto de Merzbau, Hannover. Kunstmuseum, Hannover, Colección Sprengel.

Esa aceptación tan voraz del mundo de lo no artístico dentro del arte, junto con la rimbombancia anticultural de Tzara y otros de ese jaez, convenció a la mayoría de la gente —y aún persuade a muchos— de que el dadaísmo estaba contra el arte en sí y que, por lo tanto, entrañaba una profunda contradicción. ¿Qué pintura puede negar a la pintura? ¿Qué escultura puede invalidar a la escultura? Ninguna: pero alrededor de 1918, las personas de cultura media dedicadas al culto del arte tuvieron que soportar muchos y agudos golpes. En nuestro tiempo, ese culto lo fomentan las exposiciones de obras maestras comercializadas por corporaciones a precio de oro, de modo que la experiencia del arte queda reemplazada por la emoción de mirar con ojos de miope al inaccesible capital. Hace sesenta años, la motivación era el arte como pseudorreligión: la sensibilidad idolatrando al héroe de la cultura, el gran artista fallecido en su papel postumamente promulgado de divino creador. En ese sentido, la sátira más conocida fue el *L. H. O. O. Q.* de Marcel Duchamp (1919): el bigote y la perilla añadidos al retrato de *Mona Lisa*,— un gesto que ya es sinónimo de traviesa irreverencia cultural (Ilustración 35). Como es habitual en los juegos de palabras de Duchamp, esa imagen funciona en varios niveles a la vez. El grosero título: *L. H. O. O. Q.* que, pronunciado letra por letra en francés, significa: ‘Ella tiene un culo cachondo’, se combina con el colegial grafito del bigote y la perilla; pero además, también revela un nivel de ansiedad, ya que otorgarle atributos masculinos al retrato femenino más famoso y fetichizado de la historia entraña a su vez una broma

sutil alusiva a la homosexualidad de Leonardo (o sea, un tema prohibido) sirviendo al propio interés de Duchamp en la confusión de los papeles sexuales.

Duchamp llevó a cabo otros intentos de desmistificar el arte, sobre todo con sus *ready-mades*: objetos de uso cotidiano como una pala de nieve, la rueda de una bicicleta o un secador de botellas, los cuales exponía como objetos desprovistos de valor estético pero clasificados, por contexto, como «arte». El más agresivo fue *Fountain* (1917), un urinario de porcelana. Esos objetos eran manifiestos. Proclamaban que el mundo estaba ya tan lleno de «interesantes» objetos que el artista no necesitaba añadirles nada. En vez de eso, podía limitarse a escoger uno, y ese irónico acto de elección era equivalente a la creación, una elección que obedecía más a la mente que a la mano.

Después de 1918, los dadaístas de Berlín tal vez consideraban aquellos juegos semánticos demasiado enrarecidos para ser interesantes. (Su llamamiento a las posteriores generaciones de artistas americanos y europeos, que estaban trabajando a partir de una conciencia extrema de la naturaleza del arte, unida a una gran incertidumbre respecto a lo que el arte podía realmente decir, era por supuesto otro asunto). Fue en Berlín donde el dadaísmo se volvió abiertamente político, perdiendo aquel carácter místico-anarquista que tenía en Zurich. El dadaísmo ya no era una alternativa al conflicto. Ser moderno en Berlín, en las condiciones que resultaron de la primera guerra mundial, significaba estar comprometido en un escenario político, una ciudad desgarrada por la escasez y toda clase de miserias de posguerra, como la izquierda luchando con la derecha por la posesión de las calles. Alemania no solamente perdió una guerra: en Versalles, catastróficamente, perdió la paz. En noviembre de 1918, un año después de la Revolución rusa, se produjo una sublevación socialista generalizada en Alemania. Los trabajadores y los veteranos rojos, que se habían llevado la peor parte en la guerra, abrigaban la esperanza de demoler la maquinaria militar prusiana derrocando a la clase social por ella protegida. Fracasaron totalmente. La respuesta al levantamiento fue la ley marcial, y los líderes comunistas como Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg fueron asesinados. En aquellos desgarradores y exaltados meses, cuando Alemania parecía revivir el momento histórico de Rusia, estaba claro que un artista que desperdiciaba su tiempo dejando caer trochos de papel en una superficie de acuerdo con las leyes del azar, mientras otros trataban de asaltar el Reichstag, no estaba viviendo a la altura de las posibilidades de su época. La presión política siempre tiende a reducir el ámbito de lo privado ligándolo a lo público, y la República de Weimar no fue la excepción. En aquella atmósfera no era posible concebir un arte radical que no tomara partido. Un joven artista idealista sólo podía estar a la izquierda del gobierno de Weimar; a menos, por supuesto, que resultara ser Adolf Hitler, temblando en su buhardilla y aferrándose a su caja de acuarelas.




35. Marcel Duchamp, *L. H. O. O. Q.*, 1919. Reproducción de *La Gioconda* de Leonardo retocado a lápiz, 19,7 x 12,1 cm. Colección privada.

Había ya un apreciable y feroz movimiento de protesta antibelicista en el arte alemán. Venía del expresionismo (véase el capítulo 6), que ya hacia 1914 estaba lo bastante bien establecido en Alemania como fuerza cultural para suscitar el desprecio de los artistas más jóvenes. En 1913, poco antes de morir en Verdón, Franz Marc pintó una visión del apocalipsis aplastando la vida inocente titulada *El destino de los animales* (Ilustración 36). Esa visión trágica de la materia —la tierra y sus plantas no menos que las formas de animales— dividida y rota por implacables flechas de energía resulta ahora realmente profética, el equivalente alemán a la pregunta formulada por Wilfred Owen desde las trincheras: «¿Qué toque de difuntos hay para aquellos que mueren como ganado?». Dado que el expresionismo situaba el «yo» como el único punto discernible en medio de una guerra fracasada u hostil, estaba en condiciones de

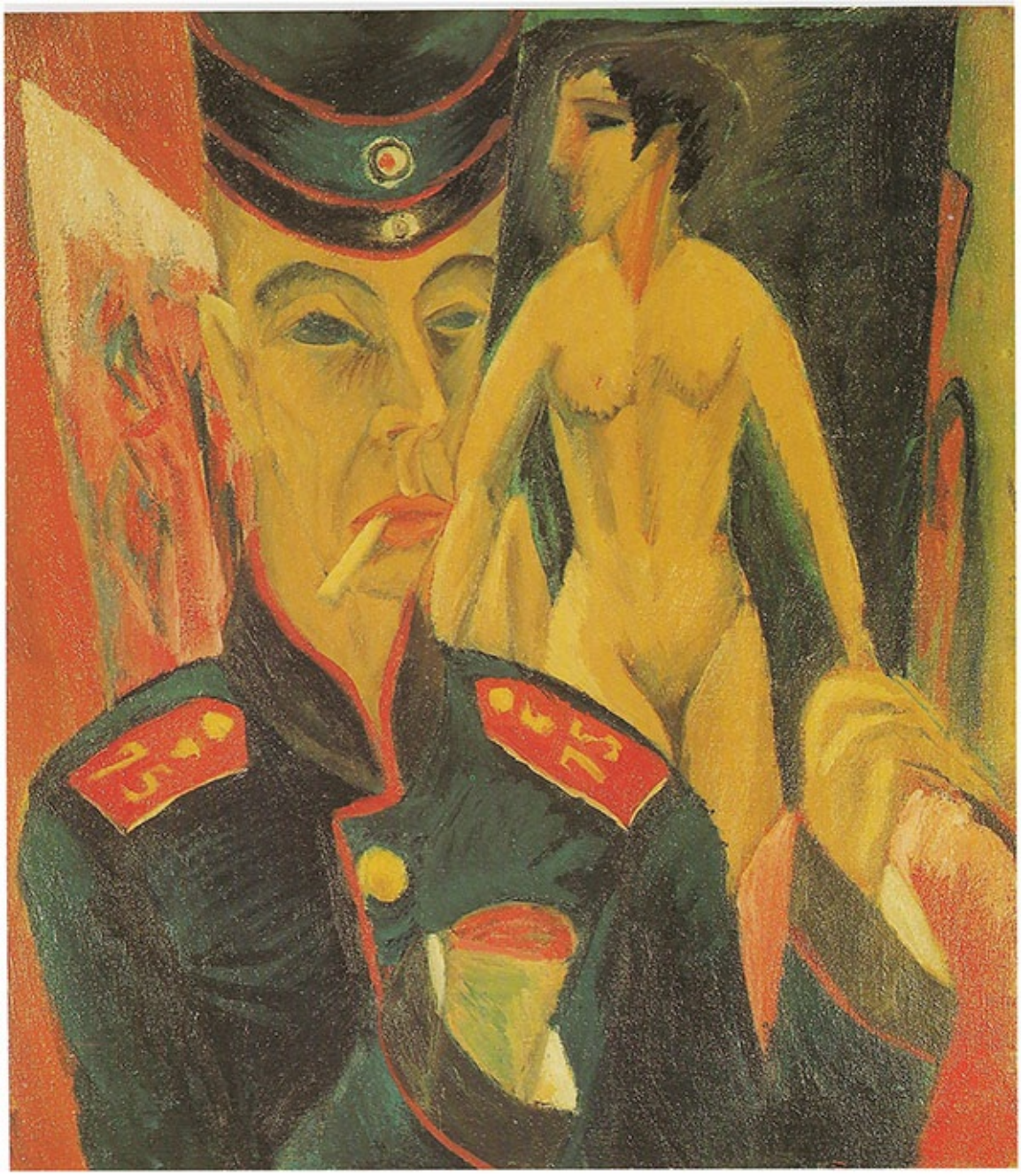
mostrar el *Angst* (‘miedo existencial’) de la guerra. Cuando Ernst Ludwig Kirchner se autorretrato (Ilustración 37) uniformado de recluta, con una mano amputada, su mano de pintar, quería que lo vieran como un santo mutilado, una víctima simbólicamente castrada por el ejército. De hecho, nunca resultó ni siquiera herido.

El expresionismo encontró su hogar espiritual a mitad de camino entre un idealizado pasado gótico alemán y una inalcanzable utopía. La última cosa que le importaba era el presente, ésa era la provincia de los periodistas y de los dadaístas. El «yo» o el vacío, el éxtasis o el caos, tal era la disyuntiva expresionista. Los dadaístas alemanes pensaban de otra manera. Se reían del intimismo del expresionismo, de su costumbre de describir cada acontecimiento en términos del tiránico *Ich*. Despreciando el misticismo como una fuga de la realidad, también se burlaban de los compromisos políticos de los expresionistas y de la emergente pretensión del movimiento de ser «oficial», y, por tanto, cultura inofensiva. Así las cosas, el *Manifiesto Dada* de Berlín del año 1918 era un sostenido ataque al expresionismo, que, resumiendo, decía así:

> El arte más elevado será el que sea consciente de la actualidad y contenga multiplicados por mil los problemas de la cotidianidad, el arte que está visiblemente hecho añicos por las explosiones de la semana pasada, el que está tratando eternamente de recoger sus miembros dispersos después de la colisión de ayer. ¿Satisface el expresionismo nuestras expectativas de un arte así, un arte que sería una expresión de nuestras preocupaciones más vitales?
>
> ¡NO! ¡NO! ¡NO!
>
> ¿Cumplen los expresionistas con nuestras expectativas de un arte que haga arder la esencia de la vida en nuestra carne?
>
> ¡NO! ¡NO! ¡NO!
>
> So capa de volverse hacia lo íntimo, los expresionistas se han apandillado en una generación que ya está buscando una honorable mención en las historias de arte y literatura […] Odiar a la prensa, odiar la publicidad, odiar las *sensaciones* son rasgos típicos de la gente que prefiere su sillón al ruido de la calle […] Los firmantes de este manifiesto, bajo el grito de guerra
>
> ¡¡¡DADÁ!!!
>
> nos hemos reunido para proponer un nuevo arte. ¿Qué es, pues, el dadaísmo? La palabra «Dadá» significa la relación más primitiva con la realidad que nos rodea […] La vida aparece como una confusión simultánea de ruidos, colores y ritmos espirituales, los cuales hay que asumir sin modificarlos, con todo el chillido sensacional y la fiebre de su atolondrada psique cotidiana y con toda su brutal realidad […] Dadá es la expresión internacional de nuestro tiempo, la gran rebelión de los movimientos artísticos, el reflejo artístico de todas esas ofensivas, congresos de paz y disturbios en los mercados de verduras…



36. Franz Marc, *El destino de los animales*, 1913. Óleo sobre lienzo, 194,3 x 261,6 cm. Kunstmuseum, Basilea.



37. Ernst Ludwig Kirchner, *Autorretrato uniformado de soldado*, 1915. Óleo sobre lienzo, 69,1 x 60,9 cm. Museo de Arte Alien Memorial, Oberlin College, Ohio, Fondo Charles F. Olney.

Aquel mensaje estaba muy bien, pero ¿qué significó en la práctica? ¿Qué clase de narrativa visual podía resultar de un arte tan urgente? Algunos de los dadaístas de Berlín —John Heartfield, George Grosz, Hannah Hoch y Raoul Hausmann— creyeron que era el fotomontaje, una especie de collage hecho con imágenes reproducidas fotográficamente, recortadas de periódicos y revistas. Directamente recortadas de la «atolondrada psique cotidiana» de la prensa, yuxtapuestas, casi pegadas unas encima de las otras, solapándose, de manera que recordaran los montajes paralelos y los fundidos de la edición cinematográfica, aquellas imágenes podían combinar el abrazo de un sueño con la «verdad» documental de la fotografía. Sus orígenes residían en el arte popular —aquellos árboles genealógicos en los cuales la gente pegaba su retrato fotográfico, y otras cosas por el estilo—, pero Grosz y

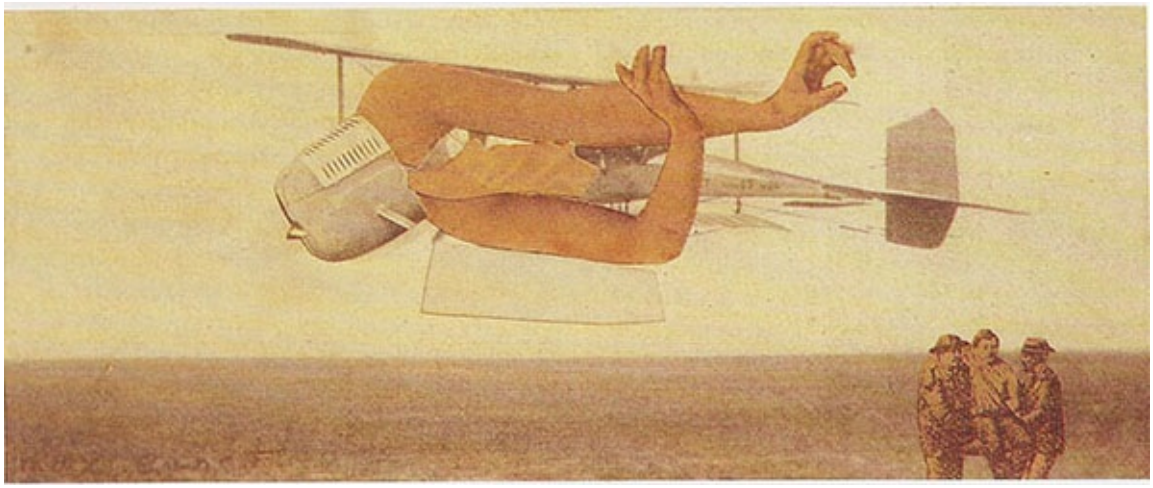
Heartfield, cuando eran soldados durante la guerra, también se enviaban tarjetas postales con las que confeccionaban pequeños montajes satíricos cuyo significado, al no estar verbalmente expresado, fácilmente burlaba la vigilancia de los censores militares. Pero la cuestión de la precedencia, de quién «inventó» el fotomontaje, no es importante. Sin embargo, el primer artista que produjo obras genuinamente interesantes con ese procedimiento fue Max Ernst.

Algunos de los primeros collages dadaístas de Ernst eran asombrosas revelaciones de pavor, y tal vez el que lo expresa con más intensidad es su *Avión asesinando* (1920) (Ilustración 38). Flotando sobre el horizonte llano, que es el paisaje del norte de Francia arrasado por las bombas (Ernst había estado en las trincheras como soldado de primera línea), el quimérico avión es mitad máquina y mitad ángel maligno, y el aura de miedo que irradia está muy lejos de las metáforas de angelical modernidad que Robert Delaunay, pocos años antes, había extraído del inocente monoplano de Blériot. Sus brazos femeninos le dan un aire de monstruosa coquetería, y las tres figuritas de los soldados resultan impotentes ante su visitación. Esa imagen resume el sentimiento de estar siendo bombardeado.

Si Ernst tenía o no algún interés particular en la política de Weimar, fuera de una natural desconfianza en los políticos, lo cierto es que no resulta evidente en su obra. En realidad, se marchó a Francia tan pronto como pudo, regresando en 1921 a «mi encantadora tierra de Marie Laurencin», como la llamó en el título de uno de sus collages.

El uso político más agresivo del fotomontaje se verificó en la cosmovisión de John Heartfield, quien a finales de los años veinte y principios de los treinta lo llevó a un grado de polémica ferocidad que ningún artista ha igualado desde entonces (Ilustración 39). Aquí, el fotomontaje desarrolla un tipo de verdad que la pintura no es capaz de expresar. Si las escenas de poder brutal y caos social de Heartfield hubieran sido dibujadas, habrían resultado de lo más sobrecargadas. Sólo el «realismo» de la fotografía, su ineluctable contenido factual, hace que su obra sea creíble y, hasta el día de hoy, irrefutable. Pero dentro de la técnica del collage, y entre los dadaístas de Berlín a principios de los años veinte, la más dotada política y estéticamente fue una mujer, Hannah Hoch (1889-1978). Trabajando en un pequeño formato y casi nunca por reproducción, Hoch presentaba en sus fotomontajes una visión mordaz e inquietante, pues deformaba diestramente las figuras recortando los fotograbados no alrededor, sino por dentro, multiplicando los edificios que se asoman amenazantes como en un montaje fílmico expresionista, todo salpicado de fragmentos de maquinarias, cojinetes de bolas, ruedas dentadas. Igual que Picabia, Hóch era muy consciente del erotismo de las máquinas. Tenía un excelente sentido de la colocación, y por mucho que dislocara los contrastes en una obra dada —entre la vista al nivel de la tierra y una perspectiva aérea, entre un primer plano y una vista más amplia, entre las sustancias orgánicas y las mecánicas, y así sucesivamente—, todo el montaje quedaba exactamente unificado como una superficie. De ahí salió un mundo a la vez

enajenado, desoladoramente divertido y envenenado de raíz (Ilustración 40).



38. Max Ernst, *Avión asesinando*, 1920. Collage, 6,3 x 14 cm. Colección privada, Estados Unidos.



39. John Heratfield, *Adolfo, el Superhombre, traga oro y vomita basura*, 1932. Fotomontaje Akademie der Künste, Berlín.




40. Hannah Hóch, *Doncella bonita*, 1920. Montaje de fotografías y material publicitario, 34,9 x 29,2 cm. Colección privada.

El dadaísmo alemán trató de rechazar todas las tradiciones, pero chocó con una muy vieja: la idea de la sociedad humana como una *Narrenschiff*, una 'nave de los locos', donde se apretujan emblemáticos pasajeros de diferentes categorías y oficios, condenados para siempre a navegar sin rumbo ni destino. Los dadaístas sentían tanto apego por sus estereotipos como cualquier ilustrador de folletos luteranos, y en su obra pululaban las figuras emblemáticas, como en las populares xilografías de la Alemania del siglo XVI que aparecen pobladas de papas satánicos, monjes con caras de cerdo y demonios pedorros. Uno de los emblemas obsesivos del dadaísmo eran los mutilados de guerra. Estaban en todas las esquinas de las calles berlinesas, malaventurados hombres a medias, mostrando lo que Otto Dix, George Grosz y sus amigos percibían como el cuerpo reformado por la política: en parte carne, en parte máquina. El hombre protésico, tal como lo vio Dix en *Los mutilados de guerra jugando a las cartas* (1920) (Ilustración 41), era también una metáfora absolutamente específica. Para aquellos artistas jóvenes, que eran miembros del Partido Comunista o

socialistas radicales de una u otra tendencia, la República de Weimar también era un mutante político, una víctima de la guerra, que exhibía los atributos externos de la democracia mientras dejaba el poder real en manos de los capitalistas, la policía y los oficiales prusianos.

Con sus miembros mecánicos, el mutilado de guerra era hermano de los maniquíes de sastrería que Giorgio de Chirico había pintado en Italia antes de 1920. Raoul Elausmann adaptó las vividas imágenes de alienación de De Chirico y produjo la más famosa de todas las esculturas dadaístas, *El espíritu de nuestro tiempo* (1921) (Ilustración 42). Esta escultura ilustraba la observación de Hausmann de que el alemán común y corriente «no tenía más entendederas que las que la suerte le había pegado en la parte externa del cráneo; dejándole el cerebro vacío». Y así ese *Zeitgeist*, un tonto maniquí de peluquero, ostenta todo un conjunto de bultos y números, y hasta una cinta métrica en la frente para emitir juicios. Es una estadística vacía, «un cero a la izquierda», un comentario tan mordaz sobre la burocracia como el que le dedica Charlie Chaplin al capitalismo industrial deslizándose con su danza a través de las ruedas dentadas de la máquina en *Tiempos modernos*.

Sin embargo, en Berlín, el maestro de la causticidad más radical era George Grosz (1893-1959). Uno de sus amigos le llamó «un bolchevique de la pintura, un asqueado de la pintura». Eso no era del todo cierto; a pesar de que más de una vez Grosz declaró que, comparado con las tareas prácticas de la revolución política, el arte era «un asunto totalmente secundario», era el único instrumento que poseía, y lo usaba diligentemente. No era la pintura, sino el género humano, lo que le enfermaba. Para parafrasear un verso de Auden sobre W. B. Yeats, la Alemania loca lo obligó a entrar herido en la poesía.

Despotricaba contra el conformismo de la política de Weimar: los discursos vacíos y los eslóganes, las promesas de un futuro mejor para una generación medio destruida durante la Gran Guerra, el patriotismo hipócrita. En *Autómatas republicanos* (1920) (Ilustración 44), el escenario es tal vez el «nuevo» Berlín, con sus almacenes de muros lisos estilo Chicago, incluidas las cajas de empalmes. Dos mutilados de guerra —evidentemente miembros de la burguesía, a juzgar por sus atuendos; uno con pajarita negra y camisa de pechera, luciendo una Cruz de Hierro, el otro con cuello duro y bombín— ocupan el primer plano. El de la pata de palo enarbola una bandera alemana y podemos imaginar el zumbido de la maquinaria que está bajo la axila del otro maniquí: las ruedas dentadas giran mientras en un acto reflejo los vítores brotan de su cráneo vacío en forma de huevera.



4i. Otto Dix, *Los mutilados de guerra jugando a las cartas*, 1920. Oleo sobre lienzo con montaje, 109,8 x 87 cm. Colección privada.

Tal como sucedía con las transacciones oficiales de la sociedad, así sucedía con las no oficiales, particularmente con el amor, Daum se casa (1920) (Ilustración 43) es, en parte, un chiste para iniciados: el hombrecillo mecanizado, el «soltero» que está a la derecha —resulta interesante que un tema tan duchampiano surgiera tan frecuentemente y tan lejos del aún desconocido *El gran espejo,* el cual estaba en Nueva York—, está estrechamente relacionado con *El espíritu de nuestro tiempo*, de Hausmann, y encarna la obra «abstracta» de los dadaístas como hacedores de máquina-montajes; mientras que la rolliza «novia», una de las imágenes menos moderadas de Grosz representando a la prostituta berlinesa como cerdita, evidentemente alude al aspecto del realismo-social, a la vertiente políticamente

legible del dadaísmo. ¿Cómo casan esos dos? Pero aunque ése era en parte un comentario que formaba parte de las propias estrategias y problemas de los dadaístas como grupo artístico, su significado mayor es obvio. El maniquí-marido es el hombre de Weimar otra vez, una nulidad a quien la sociedad ha programado con ciertos deseos para transformarlo en un eficiente consumidor. Grosz expresa claramente esa idea con las manos cortadas que manipulan la información en su cabeza. Esas manos flotantes riman ingeniosamente con la otra mano, atareada en hacerle cosquillas a Daum en el pezón para seguir llamando su atención. La única novia posible para semejante soltero es una puta, cuyas pasiones son tan mecánicas como sus actos.

Grosz dibujó innumerables prostitutas, y las atacó con tal virulencia moral y tan rencorosamente como apenas se había visto en el arte desde el ocaso de la Edad Media. Para él, la prostituta era la *Giftmadcben*, la doncella venenosa del folklore alemán, el centro de toda ansiedad castradora: la portadora de la sífilis y de la ruina. (Lo que cerró ese capítulo de la imaginería europea, después de la segunda guerra mundial, no fue un cambio en las actitudes morales sino la disponibilidad comercial de la penicilina). El teatro del capitalismo de Grosz era tan claro y memorable como el argumento de un vieja obra llena de alegorías. He aquí el mal absoluto, incalificable. (Ciertamente, el estereotipo predilecto de los caricaturistas de la izquierda, ese gordo industrial con chaleco blanco y sombrero de copa, sentado en lo alto de una montaña de dinero con un habano embutido en la boca, en gran medida fue codificado, si no inventado, por George Grosz, y los admiradores del avaricioso Tío Gilito deberían darle las gracias). En la Alemania de Grosz, todas las cosas y todo el mundo estaba en venta. Todas las transacciones humanas, excepto los grupos solidarios con los obreros, estaban envenenadas. El mundo es propiedad de cuatro razas de cerdos: el capitalista, el oficial, el sacerdote y la puta, otra de cuyas formas es la esposa mundana. De nada servía objetar, como razonablemente cualquiera pudiera hacerlo, que había algunos oficiales decentes, banqueros cultivados y honorables mujeres ricas en el Berlín de la República de Weimar. Sería como decirle a Daumier que algunos abogados eran honestos. La rabia y el dolor de las imágenes de Grosz simplemente no hacían caso de tales excepciones. Dentro del arte, él era uno de los jueces amigos de la horca, y su veredicto resuena, nos guste o no, estemos o no de acuerdo con él, cada vez que vemos un cuello de toro en una cervecería alemana.



42. Raoul Hausmann, *El espíritu de nuestro tiempo*, 1921. Ensamblaje, 32,4 cm. de alto. Museo Nacional de Arte Moderno, París.




43. George Grosz, *Daum se casa con su pedante autómata George en mayo de 1920; John Heartfield está muy contento con la boda*, 1920. Acuarela, collage, dibujo a pluma y a lápiz, 41,9 x 29,8 cm. Galerie Nierendorf, Berlín.




44. George Grosz, *Autómatas republicanos*, 1920. Acuarela sobre papel, 59 x 46,3 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, Advisory Commitee Fund.

Desde el punto de vista de París —que todavía es el ángulo desde el cual los historiadores del arte tienden a pensar sobre el arte de los años veinte—, tales imágenes no sólo parecían estridentes sino *retardatarias*. Peor aún, eran «ilustrativas», pero tenían que serlo, ya que no sólo Grosz sino todos sus colegas dadaístas ansiaban la reproducción en masa y la diseminación de su obra, en aras de su impacto político. Esos reproches —si es que tienen algún valor (no mucho, en mi opinión)— también se los echaron en cara a los pintores alemanes de la *Neue Sachlicbkeit* (‘Nueva objetividad’) durante los años veinte. El expresionismo había producido algunas imágenes políticas memorables: basta recordar la cubierta del libro de Max Pechstein para *An Alie Künstler* (1919), con su artista-protagonista agarrándose el corazón, ardiendo con fervor espartaquista, en una deliberada

imitación de los populares cromos católicos del Sagrado Corazón de Jesús. Pero el defecto del expresionismo era precisamente que su único protagonista era el «yo», ¿y qué trabajador iba a identificarse con el narcisismo de los pintores y con el *Angst*, por muy sensiblemente que lo presentaran? «Mi intención es que *todos* me comprendan», escribió Grosz en 1925. «Rechazo la "profundidad" que la gente demanda hoy día, a la que nunca se puede descender sin una verdadera campana de buzo atestada de chorradas cabalísticas y metafísica intelectual. Esa anarquía expresionista ha de acabar […] llegará el día en que el artista ya no será ese bohemio engreído anarquista que se da bombo, sino un hombre sano trabajando con lucidez en el seno de una sociedad colectivista». El advenimiento de ese día era una esperanza general de la civilización del norte de Europa en los años veinte, compartida por los constructivistas, la Bauhaus, el realismo social y otros por el estilo. La *Neue Sachlicbkeit* la compartió hasta cierto punto, a pesar de que no todos sus pintores experimentaban el mismo fervor político de Grosz: sus ardores respondían más a un retroceso ante el aislado «yo» expresionista que a una apertura a las masas.

> Crear nuevas formas de expresionismo, ése era el eslogan que excitaba a la actual generación de artistas en los últimos años. Yo mismo dudo que eso sea posible […] En mi opinión, las novedades de la pintura moran en la ampliación del reino del tema y en la intensificación de las formas expresionistas que ya existen, en estado embrionario, en los pintores clásicos. Para mí, la idea viene primero, y es esa idea la que orienta la forma.

Así hablaba Otto Dix, en 1927, a un grupo de artistas que incluía a Christian Schad, Rudolf Dischinger y Karl Elubbuch. Tras sus inicios como dadaísta, a finales de la década de los veinte Schad estaba pintando sobriamente, muy centrado en retratos y cuadros de género, en los que había abundantes referencias al Renacimiento entrelazadas con una corriente de ansiedad «weimariana». La influencia dominante en muchas obras de la *Neue Sachlichkeit*, al igual que en el surrealismo, era Giorgio de Chirico, de quien Rudolf Schlichter tomó mucho prestado en obras como *El estudio en la azotea* (c. 1922) (Ilustración 45). Con una ciudad abigarradamente interpretada como telón de fondo, tiene lugar una reunión de diversas clases de fetiches sexuales, la mayoría en actitud de esclavos, en una atmósfera de trajes de goma, artículos de cuero y flagelación. La modelo en su plinto recuerda las estatuas de De Chirico, los utensilios de delineante en la mesa aluden a sus instrumentos «metafísicos» y sus sólidos geométricos, la niña maliciosa con su vestido de marinera y su cubo es desde luego una adaptación derivada de la niña vestida de forma parecida que juega con su aro en *Melancolía y misterio de una calle* (1914), de De Chirico. Pero la atmósfera pertenece por entero a Schlichter: un ambiente a la vez siniestro, distanciado e irónico.



45. Rudolf Schlichter, *El estudio en la azotea* (c. 1922). Acuarela y dibujo a pluma, 45,7 x 63,5 cm. Galerie Nierendorf, Berlín.

La *Neue Sachlichkeit* formaba parte de una tendencia más amplia en Europa y en Norteamérica orientada hacia formas precisas y moderadas: la exactitud rigurosa de los paisajes americanos de Charles Sheeler, los últimos bodegones de Patrick Henry Bruce, las chimeneas de barco y las gigantes esferas de relojes de Gerald Murphy, los paisajes urbanos de Fernand Léger, etc. Pero eso formaba parte visible y decididamente de un conjunto social, y esa ambición de trabajar como un discurso público ejemplar, para interpretar, comentar y configurar el tejido del tiempo en vez de limitarse a decorarlo, es lo que hace que la cultura de la Alemania de Weimar sea mucho más interesante que la del París de los años veinte. Durante un tiempo, Berlín estuvo a la cabeza de la cultura modernista. El París dadaísta era mera frivolidad y travesura comparado con su equivalente alemán; no hay un arquitecto francés del período (excepto Le Corbusier, un discípulo de Peter Behrens, que construyó muy poco en los años veinte) cuyas realizaciones, tanto teóricas como construidas, puedan compararse con la obra de Walter Gropius, Mies van der Rohe, Bruno Taut o Píannes Meyer; no hubo un experimento en materia de enseñanza comparable a la Bauhaus; no hubo teatro francés capaz de igualarse en vitalidad a la obra de Brecht y Piscator; y pocos filmes franceses, aparte de la obra de Jean Renoir y la obra maestra de Jean Vigo, *Cero en conducta*, están a la altura del cine de Lang o Lubitsch. Por lo general, los éxitos del arte francés entre 1920 y 1930 eran los de los pintores clásicos en vida (Monet en sus últimos años de Giverny) o los de aquellos cuyas principales y primeras manifestaciones habían tenido lugar entre 1900 y 1914 (Picasso, Braque,

Léger, Matisse). Aparte del surrealismo, cuya principal realización pertenece de todas maneras a los treinta, el resto era decorativo y arte de lujo, inflado con copiosas inyecciones de chovinismo cultural francés. La cultura de Weimar trataba de dirigirse a una amplia audiencia, directamente y con medios constructivos y económicos; la cultura de París tenía el *art déco*, el último estilo de lujo basado en el excedente de mano de obra elegantemente desplegado en objetos privilegiados. Sólo con el paso del tiempo ambas propuestas han devenido objeto de estudio por parte de los historiadores del arte; sin embargo, no hay que reflexionar mucho para darse cuenta de que esas concepciones de la cultura se oponían en lo fundamental, y sólo podían reconciliarse en un modelo de civilización que ya no le asignara un papel político al arte. ¿Cuál de los dos es preferible? ¿Un arte que lucha para cambiar el contrato social, pero fracasa, o uno que sólo pretende agradar y entretener, y tiene éxito? Como ha señalado John Willett en su excelente ensayo *Arte y política en el período de Weimar* (1978), no cabe duda de que las esperanzas políticas de los artistas de Weimar fracasaron: «En la medida en que puede decirse de cualquier país cuyos gobernantes son elegidos, Alemania eligió a Hitler, y por muy implacablemente que aquellos artistas se opusieran a él, es dudoso que realmente convencieran a nadie como no fuera a los que ya compartían sus mismos puntos de vista». Sin embargo, no era necesario rechazar lo que se hizo con la esperanza de transformar el mundo porque fracasara al hacerlo; en otras palabras, también tendríamos que desechar mucha de la más valiosa pintura y poesía del siglo XIX. Un objetivo político fracasado puede seguir siendo útil como modelo de afirmación intelectual o de disensión, y eso es lo que el arte alemán de los años veinte todavía puede hacer hoy, aunque sus feroces polaridades ideológicas, su paleta moral en blanco y negro, sin grises, puedan parecemos ahora exageradas. Pero después Berlín tendría mucho tiempo un emblema de división ideológica; y durante los últimos treinta años, su símbolo principal cortaba la ciudad atravesándola de parte a parte, un literal «o dentro o fuera» de hormigón gris: el Muro.

Al otro lado del Muro, en el imperio ruso, ningún artista en medio siglo había disfrutado de ese mínimo de libertad que los dadaístas, los expresionistas y los pintores de la *Neue Sacblichkeit* daban por sentado: el derecho a interponer el arte, incluso sin garantías de efectividad, entre el mensaje oficial y el público. Por ahí todavía Stalin está revolviéndose en su tumba. Pero antes de Stalin hubo un momento en Rusia en que el arte de avanzada estuvo al servicio del poder de la izquierda, no sólo libremente, sino con el más elevado espíritu de optimismo y con brillantes, aunque efímeros, resultados. Eso sucedió entre 1917 y 1925, cuando la promesa del comunismo era nueva y la novedad del arte se fusionó con ella. Y del mismo modo que Hitler extinguió la cultura de Weimar, también esa nueva atmósfera cultural rusa fue sofocada por Stalin y sus vengativos escritorzuelos a sueldo en los años treinta.

Por supuesto, era una esperanza moderna que allí pudiera haber revoluciones gemelas en las esferas del arte y de la política, pero esa esperanza se basaba en la

naturaleza de la atrasada Rusia zarista: un sociedad casi estática, aún no industrializada, con pocos medios de comunicación fuera de las ciudades más grandes, y una minúscula élite de aristócratas y burgueses cultivados que formaban la punta de una pirámide de analfabetismo. Cuando una sociedad no puede leer, las imágenes visuales y la tradición oral adquieren una gran importancia. Durante mil años, la Iglesia ortodoxa rusa había entrado en contacto con su pueblo a través del arte didáctico de los iconos. Así que había motivos para suponer que un didáctico arte político podía hacer lo mismo, y que cambiar el lenguaje del arte en nombre de la Revolución podía resultar casi tan contagioso y abarcador como las emisoras de televisión de hoy.

Y hubo una vanguardia cultural en San Petersburgo y en Moscú antes de la Revolución. En 1923, Rusia estaba más en contacto con Europa de lo que nunca volvería a estarlo después de 1930. Los sucesivos impactos del postimpresionismo, del fauvismo, del cubismo y del futurismo llegaron hasta allí y fueron asimilados. Gracias a ricos burgueses coleccionistas como Serguéi Shchukin e Iván Morozov, un artista (bien enchufado) podía ver mejores Matisse y Gauguin que en ninguna otra parte en el mundo, excepto en el propio estudio de Matisse y en la excéntrica colección del doctor Barnes en Pensilvania. Antes de 1914, por ejemplo, la colección de Shchukin incluía treinta y siete Matisse, cincuenta y cuatro Picasso, veintiséis Cézanne, diecinueve Monet y veintinueve Gauguin, entre los cuales figuraban muchas de las obras maestras de estos artistas: tal vez ninguna escalera en el mundo, desde el siglo XVI en Venecia, podía ufanarse de estar decorada con cuadros a la altura de *La danza* y *La música,* de Matisse, instalados en el palacio de Shchukin, en 1911.

No podían verse muchas obras originales futuristas en Rusia, pero eso no era un gran problema, ya que los artistas tenían libertad para viajar. Así, entre 19lo y 1924, una lista hecha a la ligera de la comunidad artística rusa en París habría incluido a casi todas las principales figuras de la vanguardia postrevolucionaria (con las excepciones de Kazimir Malévich y Vasily Kandinsky): Natan Altman, Marc Chagall, Vladimir Tatlin, Eliezer Lissitzky, Iván Puni, Alexandra Ekster, Alexandr Shevchenko, Lydia Popova, Naum Gabo y su hermano Antón Pevsner. El cubo-futurismo, como lo practicaban los rusos, a menudo tenía un tono orientalizante, decorativo o místico: después de todo, si Matisse podía ir a Marruecos, ¿por qué un ruso no iba a encontrar inspiración en el arte popular y en la decoración textil de un país limítrofe con Persia, Afganistán y China? «Para mí Oriente significa la creación de nuevas formas, una ampliación y profundización de los problemas del color», escribió Natalia Goncharova en 19L2. «Eso me ayudará a expresar la contemporaneidad —su intensa belleza— mejor y más vividamente». Pero la contemporaneidad significaba la máquina; y por eso, en los cuadros de Goncharova, al igual que en los primeros de Malévich o incluso los de Chagall, se ven incesantes referencias a la estética de la máquina: la plancha de vapor y los plisados metálicos

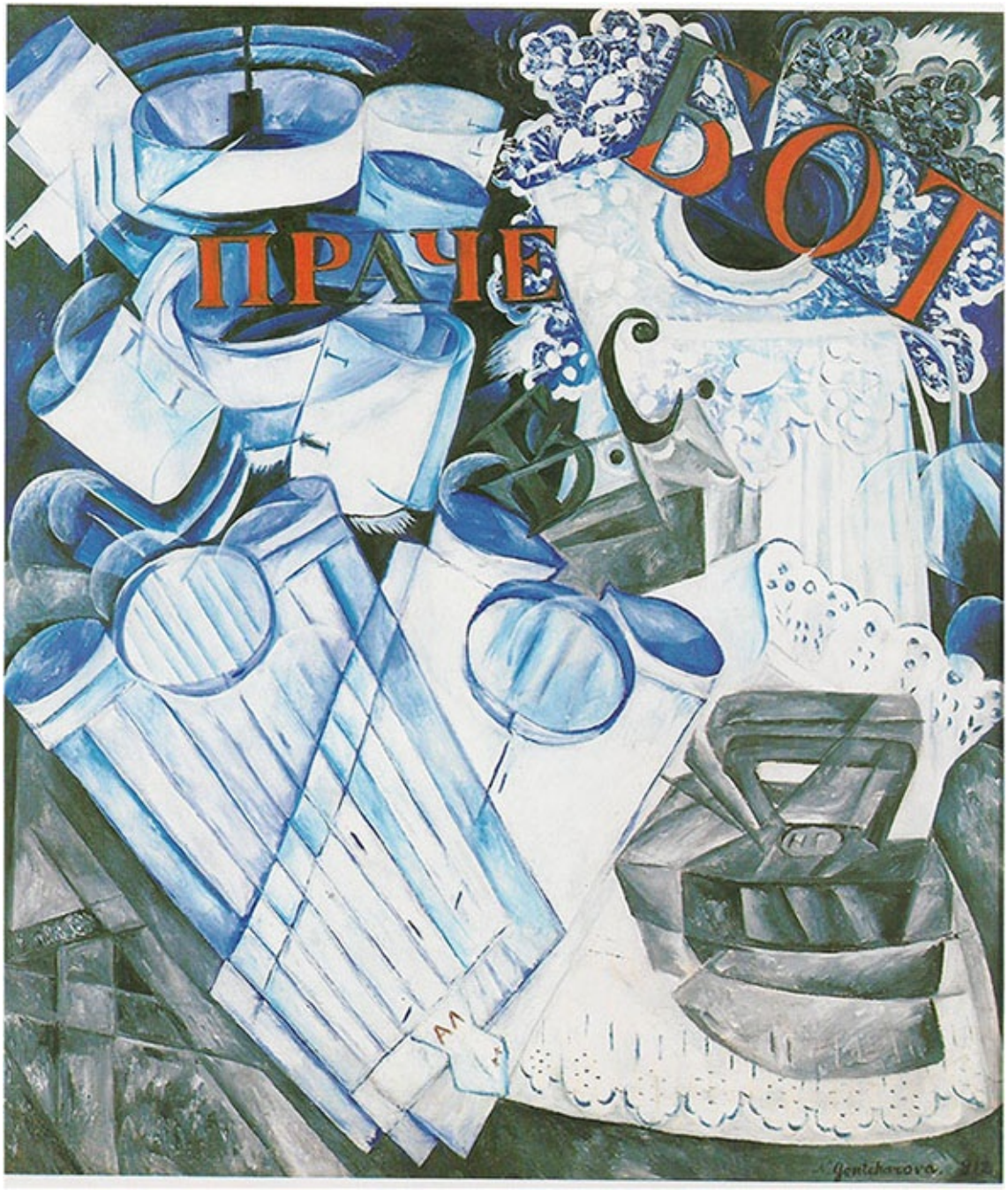
de la pechera en *La lavandería*, de Goncharova (1912) (Ilustración 46), o los rajados planos parpadeantes del *Afilador de tijeras* de Malévich (1912), o la torre Eiffel que se alza como una bendición de la modernidad al fondo del *Autorretrato con siete dedos*, de Chagall (1913) (Ilustración 47).

Así que la idea de que el modernismo súbitamente penetró una atrasada Rusia zarista con el advenimiento de la Revolución es evidentemente absurda. Cuando los artistas rusos respondieron a Marinetti y a su culto de la máquina, no estaban haciéndolo como provincianos. De hecho, estaban en la misma posición con respecto a la cultura de la máquina que la de Marinetti, en 1909, cuando le exasperaban la vida rural italiana y las tradiciones que la mantenían. La economía rusa aún era predominantemente rural; la máquina era más una hipótesis social que un hecho dominante de la vida, y la producción mecanizada («americanismo») era tan nueva en Rusia que su mito adquirió un aspecto grandioso, casi religioso. «El mundo», declaró el poeta Alexandr Shevchenko en 1913, «se ha transformado en una única, monstruosa y fantástica máquina en perpetuo movimiento, en un único organismo no animal, automático […] Nosotros, como una especie de idealizados hombres manufacturados y mecánicos, hemos crecido acostumbrados a vivir, a levantarnos, a acostarnos, a comer y a trabajar por el reloj; y ese sentido del ritmo y de armonía mecánica, reflejado en el conjunto de nuestra vida, no puede dejar de reflejarse en nuestras ideas y en nuestra vida espiritual: en el arte». A un lector moderno, semejante pasaje utópico le suena a un futuro horriblemente antiutópico: la maquinaria estatal estalinista del *Nosotros* de Zamyatin y su elaboración inglesa, *1984*, de Orwell. Pero no era eso lo que los Shevchenko tenían en mente. Imaginaban un perfecto estado de transparencia, donde las cosas, y las relaciones entre ellas, resultaran tan claras a ojos de los humanos como los teólogos suponían serlo a la vista de Dios: un milenio de conciencia, que el arte tenía la enorme responsabilidad de producir. Esto nos da una medida de la importancia que aquellos artistas le otorgaban al arte, un arte que nunca dudaron que pudiera cumplir con ese propósito. En 1915, Kazimir Malévich, que era (junto con Kandinsky) el más espiritualmente orientado de los vanguardistas rusos, escribió un extático conjuro al «heroísmo de la vida moderna»:

> El cubismo, el futurismo y el suprematismo no fueron comprendidos. Esos artistas desecharon los ropajes del pasado, salieron a la luz en la vida moderna, y encontraron una nueva belleza.
>
> Y yo digo:
>
> Que las cámaras de tortura de los académicos no aguantarán los días que vienen.
>
> Las formas se mueven y nacen, y nosotros estaremos ya para siempre haciendo nuevos descubrimientos.
>
> Y lo que descubramos no debe ser ocultado.
>
> Y es absurdo meter a la fuerza nuestra época en los viejos moldes de una época pasada.
>
> El vacío del pasado no puede contener las gigantescas construcciones y el movimiento de nuestra vida.

Qué serían esas «construcciones» era algo que, de momento, quedaba vago. En el caso de Malévich, adoptaron dos formas. Una fue esa clase de abstracción pura y geométrica a la cual —debido a que representaba la ruptura definitiva de la pintura

con la realidad, marcando su entrada en el exaltado reino del pensamiento puro— él denominó «suprematismo», y cuya bandera y manifiesto se resumen en el cuadro que parecía —y de algún modo sigue pareciendo— señalar el límite más lejano al que había llegado la pintura en la evasión de su papel descriptivo, *Blanco sobre blanco* (c. 1918). La otra eran sus «arquitectonos», utópicas estructuras sin propósito definido, situadas en algún lugar entre la montaña mágica y los rascacielos de Nueva York, que Malévich concibió como componentes de las ciudades ideales del futuro; podían haber tenido un distante efecto en los grandiosos y no realizados proyectos para la reconstrucción social que los constructivistas rusos crearon después de 1917. A veces, las fantasías arquitecto-escultóricas de Malévich asumían un tono ingenuamente didáctico. ¿Cómo debería ser la casa idónea de uno de los protagonistas de la modernidad, un aviador? ¿Qué otra cosa sino una construcción en forma de biplano hecha con bloques y losas de vivos colores (Ilustración 48)?




46. Natalia Goncharova, *La lavandería*, 1912. Óleo sobre lienzo, 94,7 x 83,8 cm. Tate Gallery, Londres.



47. Marc Chagall, *Autorretrato con siete dedos*, 1913. Óleo sobre lienzo, 127 x 106,7 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

Pero cualesquiera que fueran las fuerzas latentes en la vanguardia rusa, fue la Revolución de Octubre la que le proporcionó su mayor metáfora social. Aquello era proceso y transformación, la renovación literal de la historia: el materialismo épico trabajando en el plano social, recombinando los fragmentos de una realidad abolida en un nuevo modelo colectivo. Un artista, Natan Altman, llegó incluso a afirmar que el «futurismo» (su término para englobar todo arte radical) era la forma de la «creación proletaria». «Cuán terriblemente necesitamos luchar contra esa perniciosa inteligibilidad», exclamaba, refiriéndose a los ordinarios carteles artísticos: el obrero musculoso con una bandera roja. Mejor que eso es cualquier obra de revolucionario arte futurista. La gente, acostumbrada a ver una descripción de objetos individuales o fenómenos en una imagen, se queda perpleja. No se puede distinguir nada. Y en

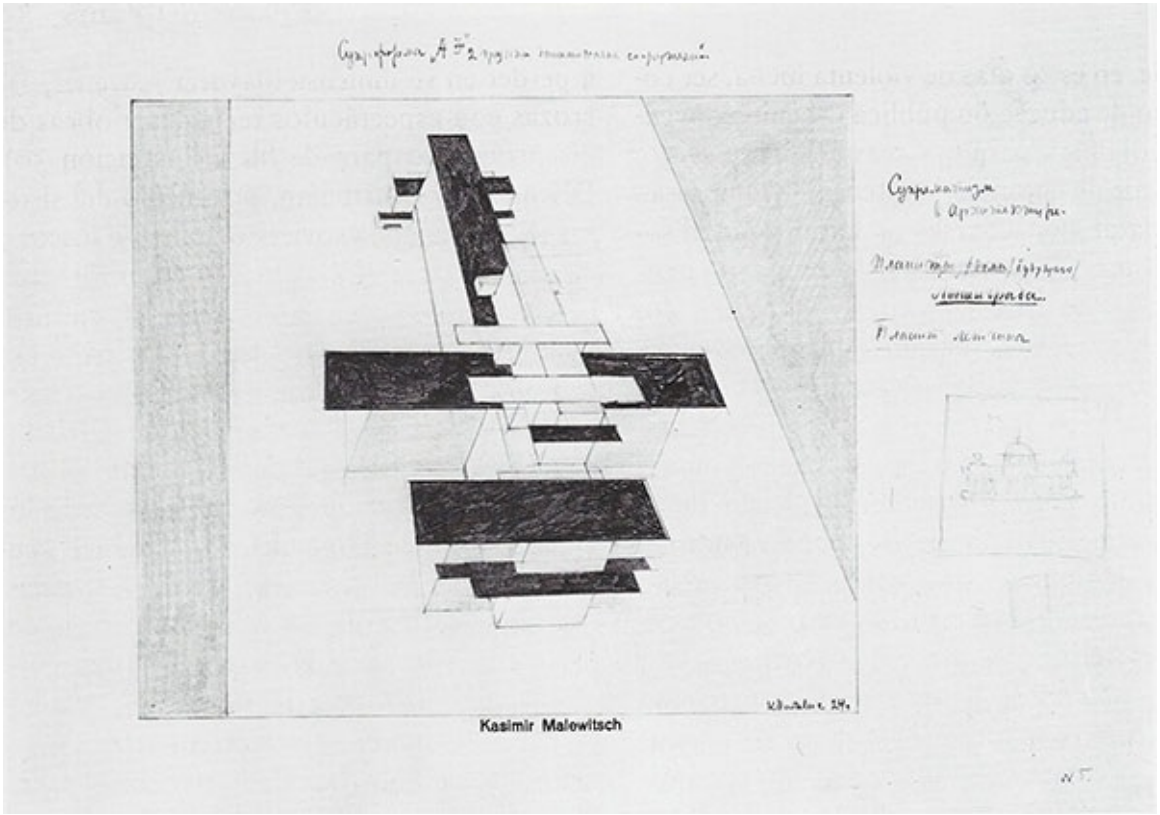
realidad, si se extrae una parte cualquiera de una imagen futurista, ese fragmento aislado representa una absurdidad. Porque cada parte de una imagen futurista sólo cobra sentido a través de la interacción con el resto de sus partes; solamente en conjunción con las demás, esa imagen adquiere el significado que el artista le infundió.

Una pintura futurista vive una *vida colectiva*, que es el mismo principio a partir del cual se construye toda la creación del proletariado.

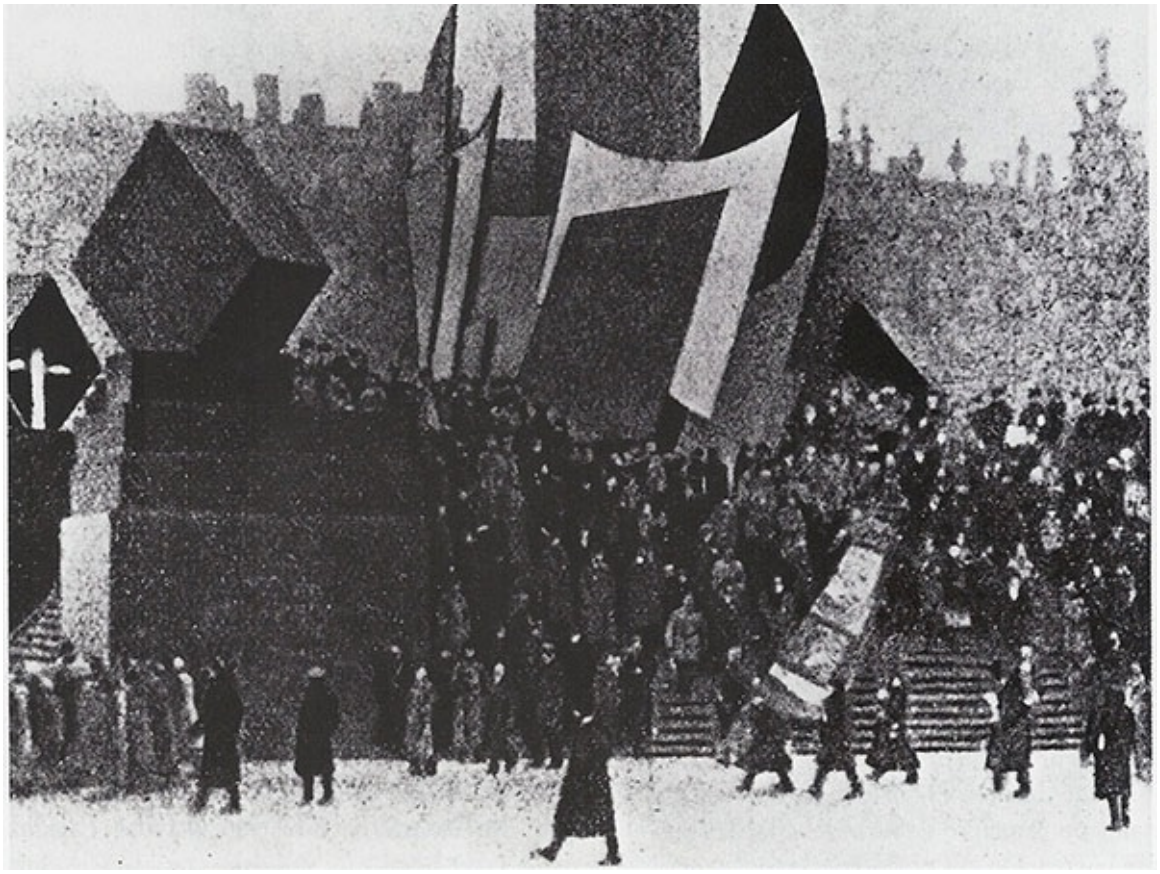
Lo mismo más o menos podríamos decir de un Rubens o de un Giotto: si quitamos una pieza de cualquier estructura bien organizada, sea o no figurativa, el conjunto se despedaza. En ese sentido, toda obra de arte está a la cabeza de la vida «colectiva» a la que se refiere Altman. Pero lo importante era que el arte del futuro —cualquiera que fuera su definición— tenía alguna relación general con la Revolución de Octubre y su milenaria fantasía, la extinción del Estado por medio de la dictadura del proletariado (Ilustración 49). Los que prestaron su voz estética a la Revolución, escritores como Maiakovsky, artistas como Tatlin, Rodchenko, Lissitzky y Puni, cineastas como Eisenstein y Dziga Yertov, crearon un arte de la *esperanza*: si uno se sitúa al final de la historia, resulta tan natural tratar con el futuro como lo es para un artista más convencional tratar con el pasado. Pero el de esos artistas era un futuro que nunca llegó: ese futuro no eran las purgas y el terror que dieron al traste con la vida de muchos de ellos, no era la miseria intelectual del moderno colectivismo oligárquico, sino un futuro de igualdad y organizada energía en el cual las artes se comportarían como un transformador.

La Revolución había acabado con la clase media. De ahora en adelante, el único mecenas sería el Estado. Gracias a un golpe de suerte extraordinario, la vanguardia rusa encontró, dentro del Estado embrionario, al mecenas que necesitaba. Era Anatoly Lunacharsky, comisario de educación de Lenin. Escritor sensible e idealista, Lunacharsky protagonizó lo que debió de sembrar grandes dosis de desconfianza en los revolucionarios más radicales cuando dimitió en protesta por lo que, afortunadamente, resultó ser un falso rumor: que el Ejército Rojo había destruido el Kremlin y la catedral de San Basilio en Moscú. Eso, exclamó Lunacharsky, era «una horrible e irreparable desgracia […] El pueblo, en su lucha por el poder, ha mutilado nuestra gloriosa capital […] Lo cual hace que resulte particularmente terrible, en estos días de violenta lucha, ser comisario de educación pública». Lenin convenció a su amigo para que reasumiera su cargo, y a partir de entonces la intensa —y muy rusa — creencia de Lunacharsky en la centralidad social del arte, le permitiría a la vanguardia ganarse la vida. Él quería preservar el pasado, preferiblemente espulgado de la «degeneración burguesa y la corrupción, la pornografía barata, la mediocre vulgaridad, el aburrimiento intelectual». Si esos rasgos no podían ser extirpados, entonces «el proletariado debía asimilar la herencia de la vieja cultura no como un alumno, sino como un poderoso, consciente e incisivo crítico». Pero la tarea inmediata del nuevo arte era la agitación y la propaganda política. «El arte es un

poderoso medio de contagiar con nuestras ideas, sentimientos y estados de ánimo a quienes nos rodean. La agitación y la propaganda adquieren particular agudeza y efectividad cuando están revestidas con las atractivas y poderosas formas del arte».




48. Kazimir Malévich, *Dibujo arquitectónico suprematista*, 1924. Dibujo a lápiz, 30,7 x 43,5 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, adquisición.



49. Natan Altman, *Decoración para el Palacio de Invierno*, 1918. Collage y acuarela, 28,2 x 38,6 cm. Museo Ruso, San Petersburgo (foto Centre Pompidou).

Al igual que los revolucionarios franceses antes que ellos, Lenin y Lunacharsky creían en la propaganda monumental. En un momento dado Lenin consideró —pero luego lo abandonó— un plan para ornamentar las calles de Moscú con estatuas edificantes de proceres revolucionarios: Danton, Marat, Jaurés, Victor Hugo, Voltaire, Blanqui, Zola, e incluso Paul Cézanne. Su gusto era mucho más conservador que el de Lunacharsky, y no quería homenajearlos como «espantapájaros futuristas», pero la idea misma de arte «monumental» fue reinventada en Rusia bajo su tutela. Ningún Estado había nunca consignado sus ideales con imágenes tan radicalmente abstractas, y que no hayan sido realmente construidas es menos significativo que el hecho de que fueran imaginadas. La realidad conspiraba contra aquellos monumentos: a Rusia no le sobraba el bronce, ni el hierro, ni la mano de obra. Por lo tanto, los artistas debían emplearse en trabajos propagandísticos más inmediatos que se echaron a perder en su inmensa mayoría carteles, carrozas con espectáculos teatrales y obras de diseño gráfico para desfiles (Ilustración 50). Diseñaban y distribuían, por medio del sistema de propaganda soviético, miles de toscos y memorables carteles rosta, cromos de vivos colores impresos en papel de mala calidad. Pintaban adornos y consignas en los trenes Agitprop e incluso contaban con un «Agitbarco», el *Krasnaya Svezda*, que discurría resoplando por el Volga, distribuyendo folletos y proyectándoles filmes propagandísticos a los campesinos a lo largo del río. También asumieron el control de las escuelas de arte rusas, esas incubadoras de las formas artísticas del futuro. Así, en

1918, la escuela de arte de Vitebsk estaba bajo la dirección de Marc Chagall, y su equipo de profesores incluía a Malévich y a Lissitzky. Lunacharsky, que estaba decidido a ver el nacimiento de «un arte de cinco kópecks» —barato, accesible a todos y moderno— creó el Centro Superior Estatal de Formación Artística o Escuela Ykhutemas de Moscú. Eso se convirtió en la Bauhaus de Rusia, la escuela de arte más moderna del mundo, y el centro ideológico del constructivismo ruso.

De todas las tendencias del arte ruso, el constructivismo parecía el más cercano al ideal leninista. Era la dialéctica concretizada. No más misticismo; en vez de eso, la articulación de los materiales. En lugar de primitivismo, modernidad: la modernidad de los remaches, del celuloide, de las alas del aeroplano y de las cargas resueltas en armazones más que tragadas en masas de material de construcción. En vez de estáticas figuras, el dinámico despliegue de fuerzas. El arte (confiaban sus creadores) estaría abierto a todos en vez de a unos cuantos iniciados; y las viejas distinciones de clases entre el artista y el artesano, el arquitecto y el ingeniero, se fusionarían en una concepción general del arte como producción.

El más influyente de los constructivistas fue Vladimir Tatlin (1885-1953). Se había formado como pintor de iconos, y fue marinero y quizá también carpintero de ribera; ambos oficios contribuyeron a su escultura, ya que implicaban trabajar con materiales heterogéneos e «impuros»: el contraste entre la superficie pintada y las aplicaciones plateadas o doradas, los exvotos y otras cosas por el estilo en los iconos, y, por otra parte, las sustancias robustas y prácticas como la madera, el hierro, el alambre, la brea y el cobre en los astilleros. ¿Se podían combinar esos elementos en un arte didáctico e ideal de material *proletario*? Tatlin pensaba que sí, pero su idea venía de Picasso, cuyas esculturas de madera, cartón y curvadas láminas de hojalata había visto en una visita a París en 1913. Las esculturas construidas de Picasso de 1912, especialmente la *Guitarra* (Ilustración 51), constituían el cambio más radical en la escultura desde la invención de la fundición del bronce: por primera vez, el énfasis se trasladaba de la masa al plano, de la masa a la cavidad, de la escultura como volumen cerrado a la escultura como ensamblaje de formas abiertas. Margit Rowell ha apuntado que Tatlin no compartía los propósitos de Picasso, y consideraba la naturaleza muerta (cosa que por lo general eran las esculturas de Picasso) como un género contaminado por las convenciones burguesas. La naturaleza muerta, después de todo, era la imagen emblemática de la propiedad privada en el arte occidental. Para hacer el arte «socialista», había que dejar de representar objetos apropiables: en pocas palabras, había que ser abstracto. (Tatlin habría considerado el mercado del arte de hoy nada menos que una atrocidad). Así pues, el expresivo poder de la escultura procedería de su *Factura*, un término de Tatlin que significaba, aproximadamente, el discurso de la materia. Según dijo, él quería «combinar materiales como el hierro y el vidrio, los materiales del clasicismo moderno, comparables en su severidad con los mármoles muñes, cuya belleza era insuficientemente conocida. Cuando fueran vistas, esas sustancias revelarían un mundo de necesidad» material paralelo a aquel donde

vivía el público al que él aspiraba, el mundo del trabajo manual. Tatlin pensaba esas esculturas como iconos, transmisores de verdad social, y las situaba donde los rusos ponían sus iconos, en los rincones (Ilustraciones 52 y 53).




50. Vladimir Kozlinsky, *Entonces y ahora: ROSTA cartel para decorar escaparate*, 1920-1921. Linografía, 63,3 x 38,4 cm. Museo Ruso, San Petersburgo (foto Centre Pompidou).

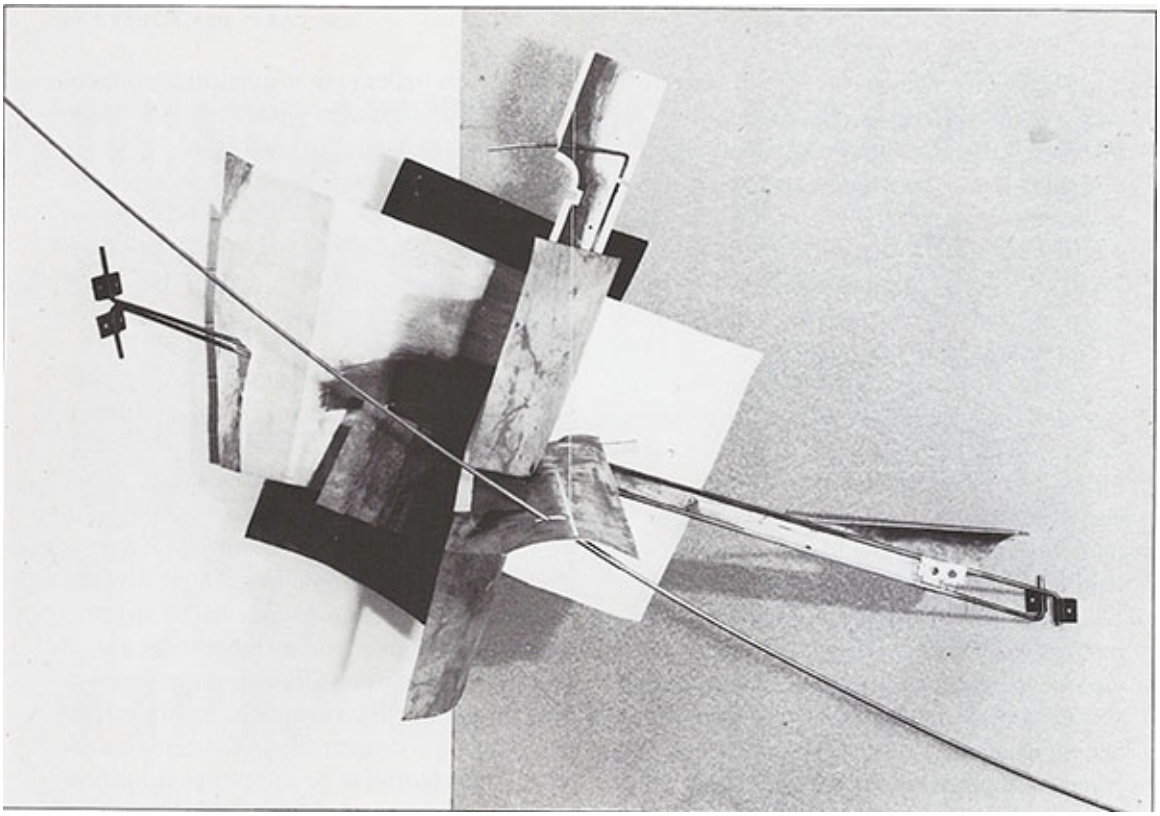
La fe de Tatlin en la tecnología hizo que se ganara el respeto de la vanguardia alemana, a pesar de que su obra no se había visto fuera de Rusia; en la Feria Dadá de Berlín de 1920, Grosz y Heartfield fueron fotografiados sosteniendo una pancarta que rezaba: «El arte ha muerto, larga vida a la nueva máquina-artística de Tatlin». Raoul Hausmann le dedicó un retrato-collage, *Tatlin en Casa* (Ilustración 54), el artista como un montador o ingeniero, su cabeza llena de sueños mecánicos (contrastando con el maniquí de sastrería con vísceras humanas), y más fantasías de equipos pesados proyectadas en la pared del fondo donde cuelga un mapa para sugerir el internacionalismo de la estética de Tatlin. Tales homenajes procedentes del extranjero se debían a un especial proyecto de Tatlin. En 1919, dos años después de la Revolución, el comisariado del pueblo para la educación le pidió que diseñara un Monumento a la Tercera Internacional Comunista. La maqueta fue develada ante los delegados oficiales rusos que asistían en Moscú al Octavo Congreso de los Soviets, en el invierno de 1920.

El monumento sería una torre inclinada, y debía tener unos cuatrocientos metros de alto —ochenta metros más alta que la torre Eiffel (Ilustración 55). Mientras la estructura de Eiffel había sido el simbólico punto culminante de la tecnología del siglo XIX, la de Tatlin sería el emblema del arte técnico del siglo XX: de hecho, la

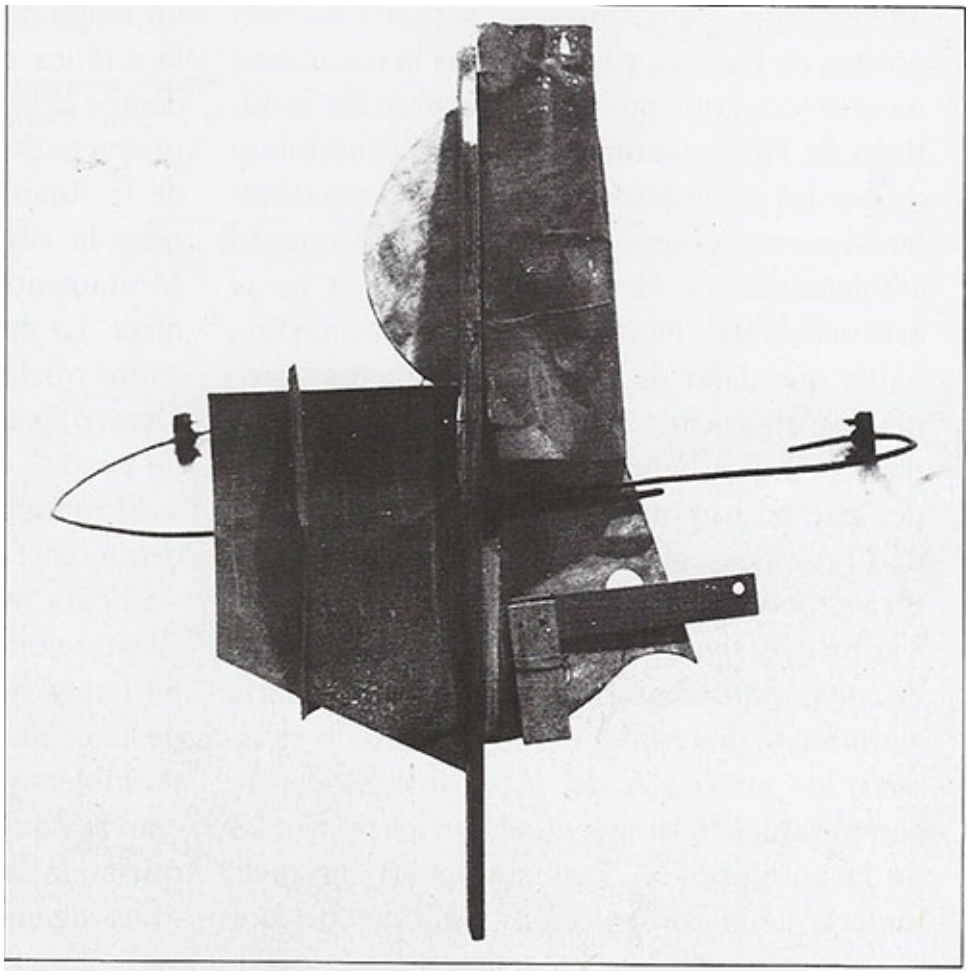
bandera que colgaba encima de la muchedumbres de estudiantes cantando y gritando rítmicamente. Cuando la construyeran, Rusia tendría el edificio más alto del mundo y el marxismo-leninismo habría descubierto su perfecta metáfora arquitectónica. La metáfora del cambio dinámico y dialéctico. En principio, la torre contendría tres recintos. Un vestíbulo cúbico en el nivel inferior albergaría al consejo legislativo de la Tercera Internacional: ese nivel giraría un grado cada veinticuatro horas, una rotación completa cada año. Encima de ese nivel, el bloque piramidal del poder ejecutivo rotaría una vez al mes. Y encima, Tatlin situó un cilindro, que pretendía ser un centro de información, y que daría una vuelta al día; y, coronando el conjunto, una cúpula de media naranja. Esa torre, en perpetuo movimiento gracias a una «maquinaria especial» —en efecto, tendría que ser especial—, estaba dentro de una estructura externa metálica, dos espirales, elevándose diagonalmente al cielo. El conjunto sería construido en hierro y en vidrio. «Para transformar esas formas en realidad», decía una descripción de la época, «el dinamismo se encarnará en insuperable magnificencia, exactamente como las pirámides expresaron de una vez por todas el principio de lo estático». Así como la inmovilidad de las pirámides refleja el estancamiento de la monarquía, la ascendente y peligrosa oleada de la torre de Tatlin expresaría la dialéctica desplegada por la Revolución.



51. Pablo Picasso, *Guitarra*, París, 1912-1913. Lámina de metal y alambre, 76,7 x 33,1 x 18,4 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, obsequio del artista.

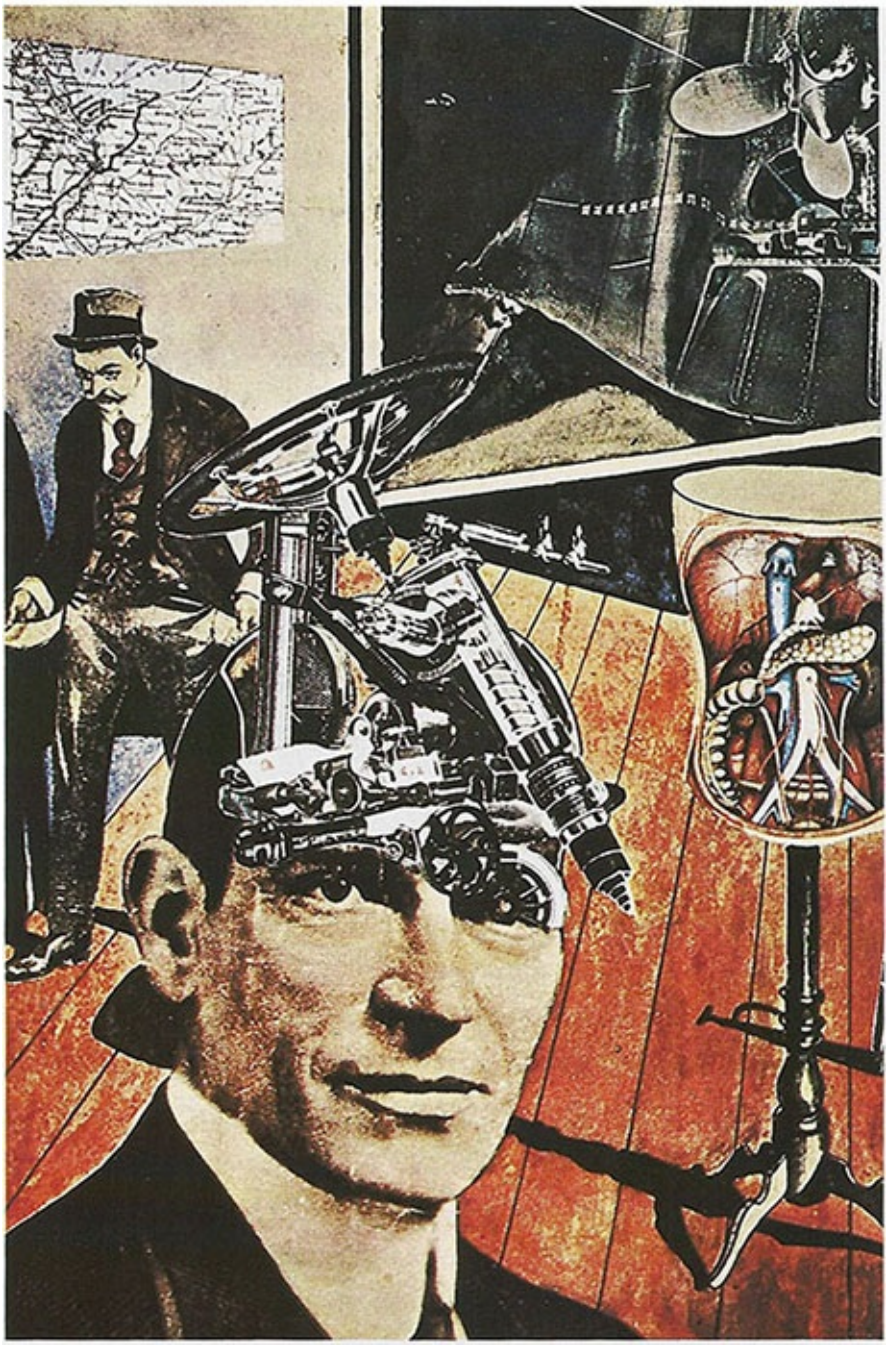


52. Vladimir Tatlin, *Relieve para colocar en un rincón*, 1915. Técnica mixta, 79,2 x 149,9 x 74,2 cm. Reconstrucción de Martyn Chalk, 1980.

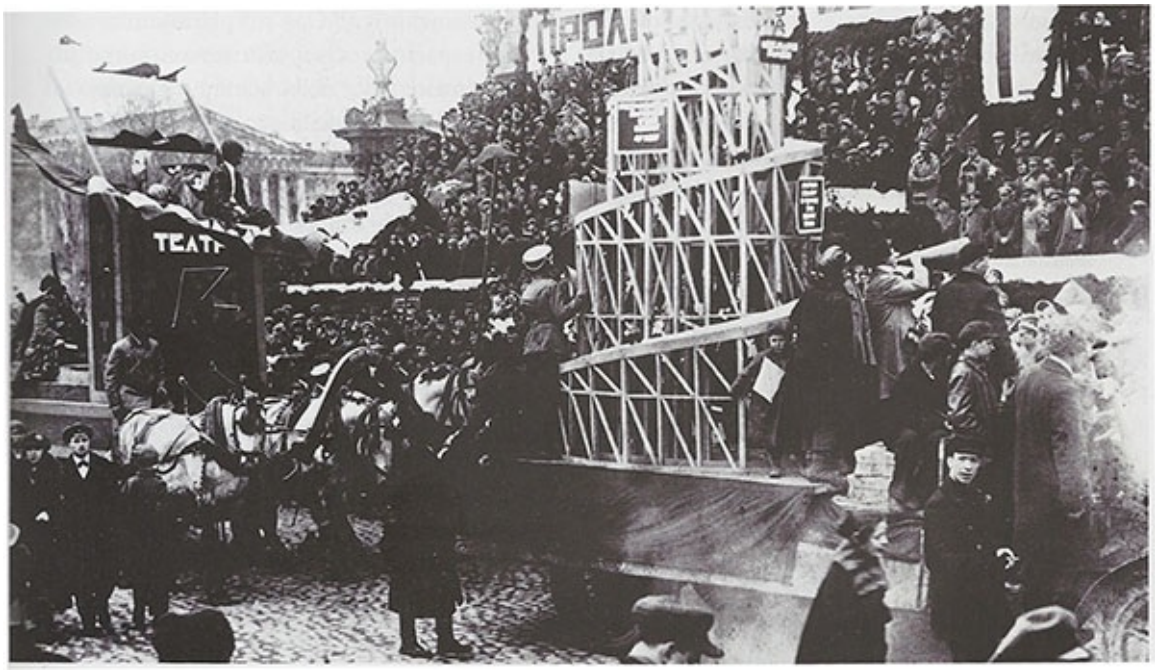


53. Vladimir Tatlin, *Relieve para colocar en un rincón*, 1915. Técnica mixta, 84,3 x 69 x 79,2 cm.

Reconstrucción de Martyn Chalk, 1979.



54. Raoul Hausmann, *Tatlin en casa*, 1920. Collage (original perdido), 40,6 x 27,9 cm (foto Moderna Museet, Estocolmo).



55. Vladimir Tatlin, *Maqueta del monumento a la Tercera Internacional*, 1919. La maqueta llevada en procesión el primero de mayo de 1926 en San Petersburgo (foto Centre Pompidou, París).

Desde la antigüedad la espiral había sido un símbolo de triunfal aspiración, y una lista incompleta de torres anteriores incluiría la columna de Trajano, la torre de Samarra en Irak que data del siglo X y el cuadro de Brueghel de la torre de Babel en Viena. Pero ninguna constituía un símbolo industrial, y no se movían. Al diseñar un monumento de partes claramente articuladas, relacionándolas todas con la lógica utilitaria y los procesos mecánicos, Tatlin había definido virtualmente lo que significaba el constructivismo y cuál podría ser su función política, si es que los políticos estaban comprometidos con aquel proyecto. Pero no podían estarlo. No había suficiente hierro en toda Rusia para construir la torre, y nunca se construyó. No obstante, sigue siendo el objeto inexistente más influyente del siglo XX, y uno de los más paradójicos: una inviable, y probablemente inconsumible, metáfora de la factibilidad.

El utopismo de Tatlin impregnó el trabajo de otros artistas rusos; era uno de los atributos del fermento postrevolucionario y la torre de Tatlin no era el menos realista de sus productos: otros arquitectos estaban pensando en ciudades montadas en muelles y alas. (Considerándolos retrospectivamente, quizá se puede constatar que esos inalcanzables proyectos eran los monumentos apropiados para un ideal. Puesto que no se construyeron, no podían ser destruidos). Al igual que Tatlin, El Lissitzky (1890-1941) —pintor, escultor, tipógrafo, ilustrador, montador y diseñador de todo— trató de conciliar las formas abstractas con la función social. Sus cuadros, a los que denominaba *prouns* (la palabra era una contracción de una frase rusa que significa ‘proyectos para afirmar lo nuevo’), eran como planos de ciudades imaginarias, vistas desde arriba, como si los cuadrados y los rectángulos de Malévich hubieran sido interpretados en tres dimensiones (Ilustración 57). Con sus planos cruzándose y el

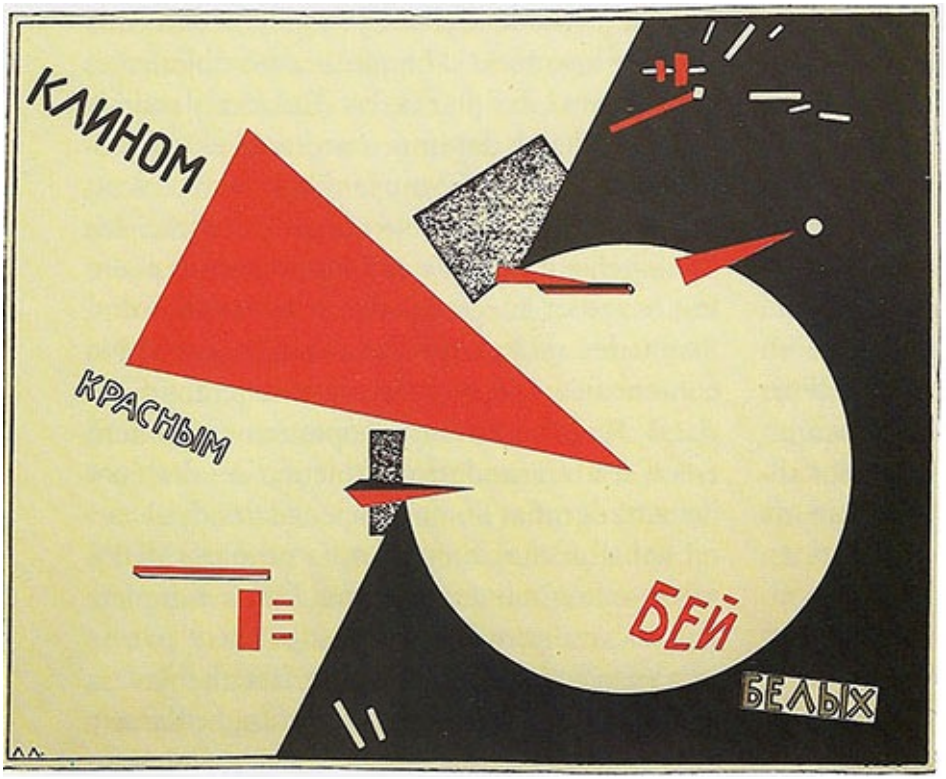
espacio preciso, sobrio y cristalino organizado alrededor de la «dinámica» diagonal más que alrededor de la «pasiva» horizontal y la «autoritaria» vertical, querían dar a entender que eran «pasos intermedios» entre la pintura, la escultura y la arquitectura. Para El Lissitzky, la exactitud de sus diseños era un signo de economía y realismo: «la punta deshilachada del pincel está en desacuerdo con nuestro concepto de claridad». Según esperaba los *prouns* también establecerían la base para un arte ambiental del futuro, uno de cuyos ensayos fue el *Proun-Espacio* que instaló en Berlín en 1923. Apenas nos resulta posible, casi sesenta años después, esperar del arte lo que El Lissitzky esperaba: para él era ni más ni menos que un instrumento del milenio. «Después del Antiguo Testamento vino el Nuevo», escribió en un manifiesto titulado *Suprematismo en la reconstrucción del mundo,* 1920. «Después del nuevo, vino el comunista y después del comunista vino finalmente el testamento del suprematismo». Sólo conociendo los antecedentes de tan fervorosa creencia puede uno comprender el significado de su cartel *Golpea a los blancos con la cuña roja* (1919) (Ilustración 56). Para un ojo acostumbrado al arte abstracto, esa imagen resulta absolutamente descifrable, dado el espacio de tiempo de que uno dispone normalmente en un museo: la forma roja triangular, simbolizando el unificado poder de los bolcheviques, se introduce dentro de las desparramadas unidades de los rusos blancos. El mismo tema fue propuesto como escultura pública por el artista Nikolai Kolli (Ilustración 58). Pero ¿qué podía significar eso cuando la gente lo viera en una calle rusa, y no hablemos ya de una aldea rural— en 1919? No mucho, el lenguaje era demasiado nuevo.

Muchas de las ideas propagandísticas de El Lissitzky eran más prácticas. Fue uno de los mejores diseñadores tipográficos del siglo. De haberse construido, su tribuna para Lenin hablando hubiera sido un objeto inspirador, un armazón de acero en que se erguía el líder revolucionario ascendiendo por encima de las cabezas de la multitud: exactamente lo opuesto, en su hábil airosidad, de la arquitectura zarista o estatal estalinista. «El constructivismo», señalaba el colega húngaro de El Lissitzky, Làszló Moholy-Nagy, «es el socialismo de la visión», y la tribuna de Lenin mostraba lo que quería decir. Su esencia es la *veshch*, la ‘cosa en sí misma’, el arte declarándose a sí mismo que es material más trabajo.

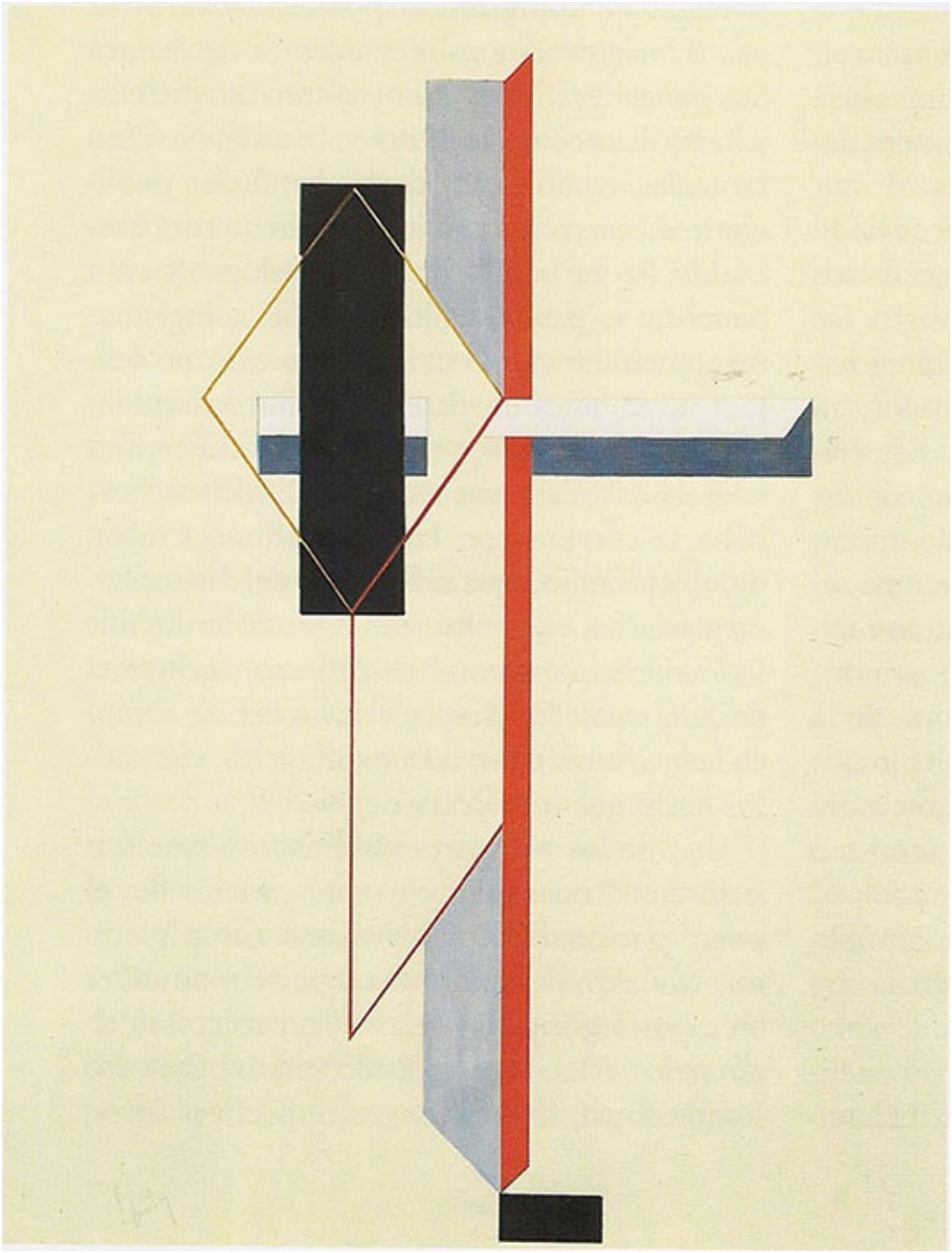
La más efectiva fusión de arte y vida pública dentro de la vanguardia rusa la llevó a cabo Alexandr Rodchenko (1891-1956). Rodchenko era un talentoso pintor que se convirtió en diseñador gráfico y fotógrafo, y compartía la visión de Lissitzky del nuevo Estado como una obra de arte total. «La pintura no objetiva es la calle en sí, las plazas, las ciudades y todo el mundo. El arte del futuro no será la acogedora decoración del hogar familiar. Será exactamente tan indispensable como los rascacielos de cuarenta y ocho plantas, los poderosos puentes, la radio, la aeronáutica y los submarinos, los cuales serán transformados en arte». No contento con proferir esos sentimientos futuristas, Rodchenko trató de ponerlos en práctica en el nivel modesto y práctico del diseño y de la fotografía. En una sociedad donde el cartel

había devenido una forma primaria de los medios de comunicación (una lista incompleta de los carteles rusos distribuidos entre 1917 y 1923 asciende a unos tres mil), Rodchenko era su diseñador más original: su estilo, brillante y vigoroso, estaba adaptado a los económicos sistemas de impresión disponibles, y rara vez usaba más de dos colores además del negro. Sus imágenes (Ilustración 59) eran tan directas y llamativas como un grito en la calle. No eran fantasías, como los modernos anuncios publicitarios, sino organizaciones de lo que era asequible: lo que la calle daba. Los eslóganes eran concisos y, para un ojo capitalista, ingenuamente carentes de encanto: «Quienes no tengan inversiones en DOBROLET no son ciudadanos de la URSS», «¡Abajo los incoherentes borrachos! ¡Beba cerveza KAYL'BAKHOVSKY, beba la cerveza con la doble etiqueta dorada!», «Lo único que nos queda del viejo régimen son los cigarrillos ira». Y, en un loable llamamiento contra el despilfarro, incluso el despilfarro de los chupetes de los bebés: «Nunca hemos tenido tan buenos chupetes, chupadlos hasta que os volváis viejos».

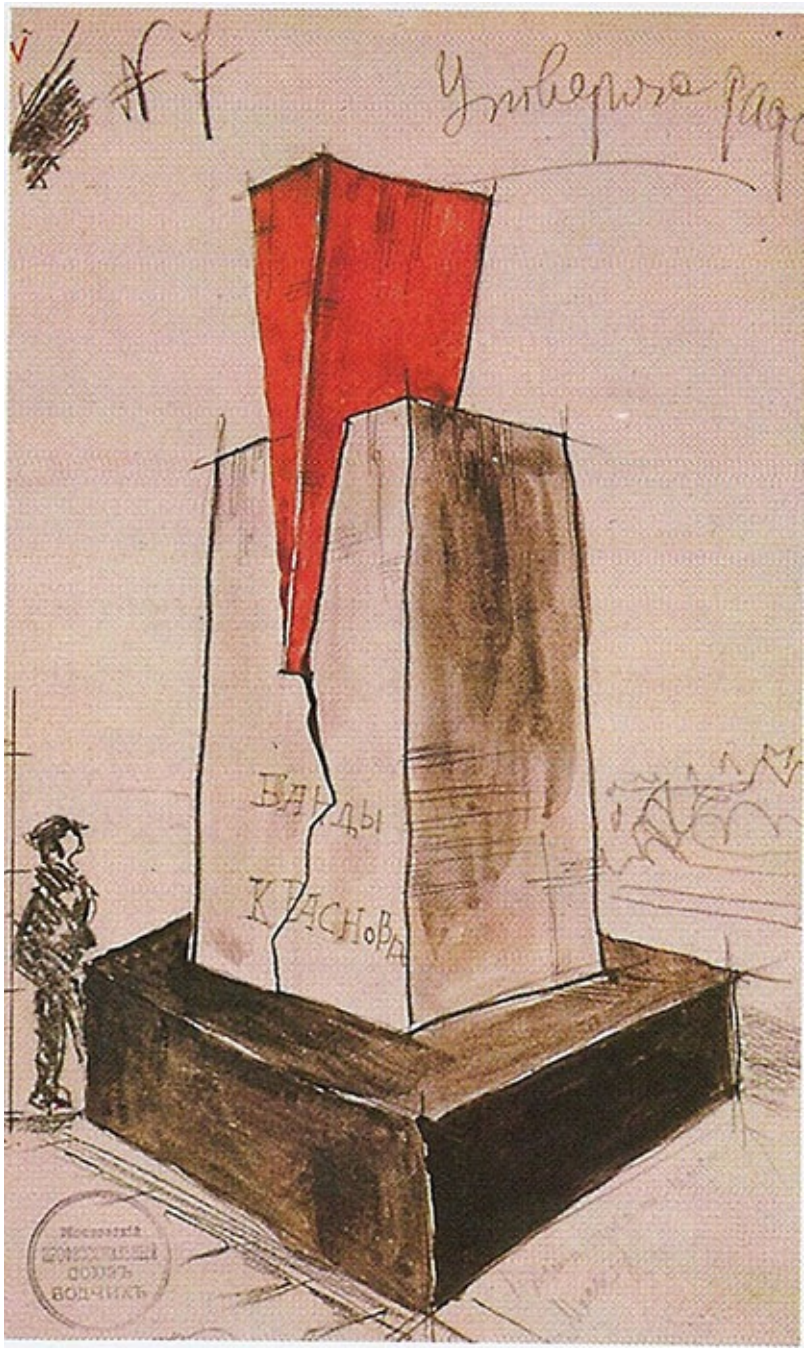
Uno de los escritores publicitarios que trabajó con Rodchenko en estos carteles fue el poeta nacional del modernismo ruso, Vladimir Maiakovsky: ambos compartían un taller en cuyo logotipo se leía: «Constructores de anuncios, Maiakovsky-Rodchenko». Que dos hombres así, líderes en sus respectivas artes, pudieran trabajar juntos en publicidad para los productos del Estado mientras que T. S. Eliot se atormentaba porque tenía que trabajar en un banco, dice mucho del espíritu constructivista. El objetivo era desarrollar al máximo todos los medios para dirigirse a los compañeros, no pelear por los puestos en la escala jerárquica de las artes.




56. El Lissitzky, *Golpea a los blancos con la cuña roja*, 1919. Cartel, 58,4 x 48,3 cm. Van Abbemuseum, Eindhoven.



57. El Lissitzky, *Composición Proun* (c. 1922). Aguada y dibujo a tinta sobre papel, 49 x 38,9 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, obsequio de Curt Valentín.



58. Nikolai Kolli, *La cuña roja*, 1918. Caricatura al carboncillo y acuarela, 33 x 20,3 cm. Museo de Arquitectura A. Shchusev, Moscú (foto Centre Pompidou).

El mejor medio para realizar esa aspiración era, por supuesto, la fotografía. En opinión de Rodchenko, la fotografía era socialismo instantáneo: era rápida, barata, real, y sus imágenes podían repetirse, copiarse y distribuirse indefinidamente. La fotografía, argumentaba Rodchenko, proporcionaría los auténticos monumentos del futuro:

> Decidme, francamente, ¿qué debería quedar de Lenin:
> un artístico busto de bronce, retratos al óleo, aguafuertes, acuarelas,
> el diario de su secretaria, las memorias de sus amigos…

O

> un álbum de fotografías donde se le viera trabajando y en sus horas de descanso, archivos de sus

libros, sus blocs y cuadernos de notas, informes taquigráficos, películas, grabaciones fonográficas?

Creo que no hay otra elección.

No hay lugar para el arte en la vida moderna […] Todo hombre de cultura moderna debe librar una guerra contra el arte, como contra el opio.

¡Fotografiar y ser fotografiado!

Esa intuición del celebrado poder de los medios de difusión era a la vez profética y exacta. Pero solamente en un contexto constructivista podía considerarse mayor el poder factual del documento que el idealizado poder del retrato del «arte» figurativo. Rodchenko se oponía a este último porque era «sintético», una suma de aproximaciones, falsamente generalizadas en una unidad. Él prefería la veracidad de lo inequívoco, el hecho libre, el momento individual visto al desnudo. Como ilusión, la foto fija no podía rivalizar con las películas. Pero cuando la fotografía era deformada y vuelta a ensamblar, sí podía: por eso los fotomontajes de Rodchenko influyeron —y a su vez fueron influidos por ella— en la obra de su amigo, el documentalista cinematográfico ruso Dziga Vertov.

¿En qué medida el trabajo de estos hombres produjo una nueva conciencia en Rusia? Es imposible saberlo; las pistas están demasiado tapadas, minuciosamente cubiertas. A juzgar por las apariencias, su obra no parece haber tenido ningún efecto duradero en el proletariado. Aquello era demasiado nuevo, y además fue reprimido demasiado pronto. Los grandes proyectos no podían construirse debido a la escasez; Lenin hubiera tenido que estar loco para entregar fondos estatales destinados a aquellas grandiosas maquetas monumentales, por muy edificantes que fueran. Su actitud se resume en un comentario que le hizo a Lunacharsky: «Durante la hambruna, ¡deja que los teatros de vanguardia vivan de su estusiasmo! Debemos dirigir todo nuestro esfuerzo a que no se desplomen los pilares fundamentales de nuestra cultura». Los montajes de Rodchenko contienen alusiones muy sofisticadas a los iconos, pero difícilmente un semialfabetizado operario de Magnetogorsk o un pescador del mar Negro podían identificarlas, mucho menos saborearlas. Así las cosas, dejándose llevar por la corriente de aprobación, al nuevo arte le fue bien hasta el sepelio de Lenin; después de lo cual Stalin consideró que todo lo que no fuera arte de masas era un crimen contra el Estado. Para él, los constructivistas eran burgueses formalistas, gotitas sueltas de imaginación en el océano de su nueva Rusia. Algunos perdieron la vida en las purgas, y los demás perdieron sus empleos a manos de los burócratas y funcionarios del Partido, de modo que el arte estatal en Rusia volvió a su tradicional tarea de reforzar el narcisismo del poder.




59. Alexandr Rodchenko, *Cartel para la cerveza Trekhgornoe*, 1923. Museo de Arte Moderno, Oxford.

¿Era aquél el fin de todas las transacciones entre la vanguardia y los regímenes totalitarios de Europa? En absoluto. Nos gusta pensar que el modernismo es, por naturaleza, de izquierdas, o cuando menos virtuosamente liberal. Pero pensar así sería ignorar el futurismo, el cual se convirtió en el estilo oficial del fascismo italiano en los años que siguieron a la Marcha sobre Roma de Mussolini. Marinetti le proporcionó a Mussolini el estilo de su plataforma política, una retórica novedosa, juvenil, llena de antifeminismo, violencia, fiebre guerrerista y, uniendo todas esas virtudes sociales, el conocido mito central del dinamismo. Los artistas futuristas contribuyeron encantados y sumisos a los deseos de autobombo de *Il Duce* y, durante un tiempo, la barbilla mussoliniana fue un rival considerable para la guitarra cubista como uno de los clichés del aspecto moderno del arte italiano en las bienales de

Yenecia (Ilustración 6o). Lo atractivo en el arte moderno, desde el punto de vista fascista, era su modernidad; señalaba la renovación de la historia en el plano cultural, como prometía el fascismo en el político. En 1933, décimo aniversario de su ascenso al poder absoluto en Italia, Mussolini decretó la organización de una feria cultural en Roma para glorificar la Revolución fascista. Su arquitecto le dedicó un edificio a la exposición a los pies del Pincio, más allá del Muro Torto, una lustrosa fachada de mecano *art déco* en metal negro, con gigantescas fasces y hachas (Ilustración 61). El edificio estaba repleto, sala tras sala, de exposiciones didácticas y ambientales, salpicadas de sencillos murales y esculturas. El catálogo anunciaba, en auténtico estilo futurista, lo que aquel lugar quería captar:

La atmósfera de los tiempos, todo fuego y fiebre, tumultuosa, lírica, brillante. Lo cual sólo puede tener lugar en un estilo a tono con las aventuras artísticas de nuestra época, en una moda estrictamente contemporánea. Los artistas han recibido de *Il Duce* una orden clara y precisa: hacer algo moderno, lleno de osadía. Y han obedecido fielmente sus órdenes.

Si pasáramos por alto las etiquetas políticas, habría poca o ninguna diferencia entre las salas más inventivas de la *Mostra della Rivoluzione Fascista* y los proyectos de agitación y *propaganda rusos. Utilizaban exactamente las* mismas técnicas: el bombardeo de consignas mezcladas con material visual, el uso del montaje, del collage, y las ampliaciones fotográficas, las formas cubo-futuristas, las proyecciones cinemáticas. La exposición contenía una prefiguración particularmente emocionante del arte minimalista: el Salón de los Héroes Caídos, con su negra losa alzándose en medio de un espacio definido por una dramática pared negra curvada, cuya superficie estaba cubierta con la repetida procesión de respuestas: *Presente, presente, presente*, los ladridos de la lealtad fascista al pasar lista.

Semejantes espectáculos, tan repletos de la confidencia de su brutal modernismo, quedaron mejor descritos por el ensayista alemán Walter Benjamin, quien vio que el culto fascista de la guerra y el deleite de Marinetti en la «metalización del cuerpo humano», y «las ardientes orquídeas de ametralladoras» eran una y la misma cosa. «Todos los esfuerzos por hacer política estética culminan en una cosa, la guerra», observó Benjamin. «El fascismo, como admite Marinetti, cuenta con la guerra para proporcionar la gratificación artística de un sentido de la percepción que ha sido cambiado por la tecnología. Eso es evidentemente el consumo del arte por el arte». El esteticismo totalitarista no se vería en su máximo esplendor hasta los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936 y las convenciones anuales celebradas en Nuremberg aunando dos elementos culturales que nada tenían que ver con la pintura, pero que eran igualmente importantes en Rusia, en Alemania y en Italia: las películas y el culto a la gimnasia. Pero la idea de que el fascismo siempre prefirió lo retrógrado al arte moderno es simplemente un mito. Algunos de los artistas y arquitectos que crearon

las alabanzas de la *Rivoluzione* fascista en 1933 figurarían después entre las personalidades más antiguas del modernismo italiano. Por ejemplo, Marino Marini, más conocido por sus caballos y sus jinetes, realizó una figura de travertino de *Italia en armas* (Ilustración 63), mientras que Enrico Prampolini hizo un mural de los camisas negras de Mussolini pisoteando las banderas rojas del comunismo durante el levantamiento fascista de 1919 (Ilustración 61) en un estilo muy endeudado con Fernand Léger.




60. R. A. Bertelli, *Cabeza de Mussolini*, 1933. Cerámica negra, 48,5 cm. de alto, Imperial War Museum, Londres.

La única moraleja que podemos inferir de todo esto, aparte del hecho conocido de que los artistas tienden a trabajar para cualquiera que les pague, es que el estilo

modernista carecía de valores y podía servir a casi cualquier interés ideológico. Esto era igualmente cierto para el gusto estético del dictador, el neoclasicismo, el estilo oficial de Hitler y de Stalin. Sin embargo, cada bando creía tenazmente que su fidelidad al dórico en sus pasteles de boda era la mejor. Albert Speer, arquitecto personal de Hitler y después su ministro de Armamento y Construcción, sostuvo hasta el final de sus días que «los rusos en mi opinión eran toscos en su arquitectura. Por supuesto, nosotros teníamos una arquitectura hermosa, pero la de ellos era ordinaria».

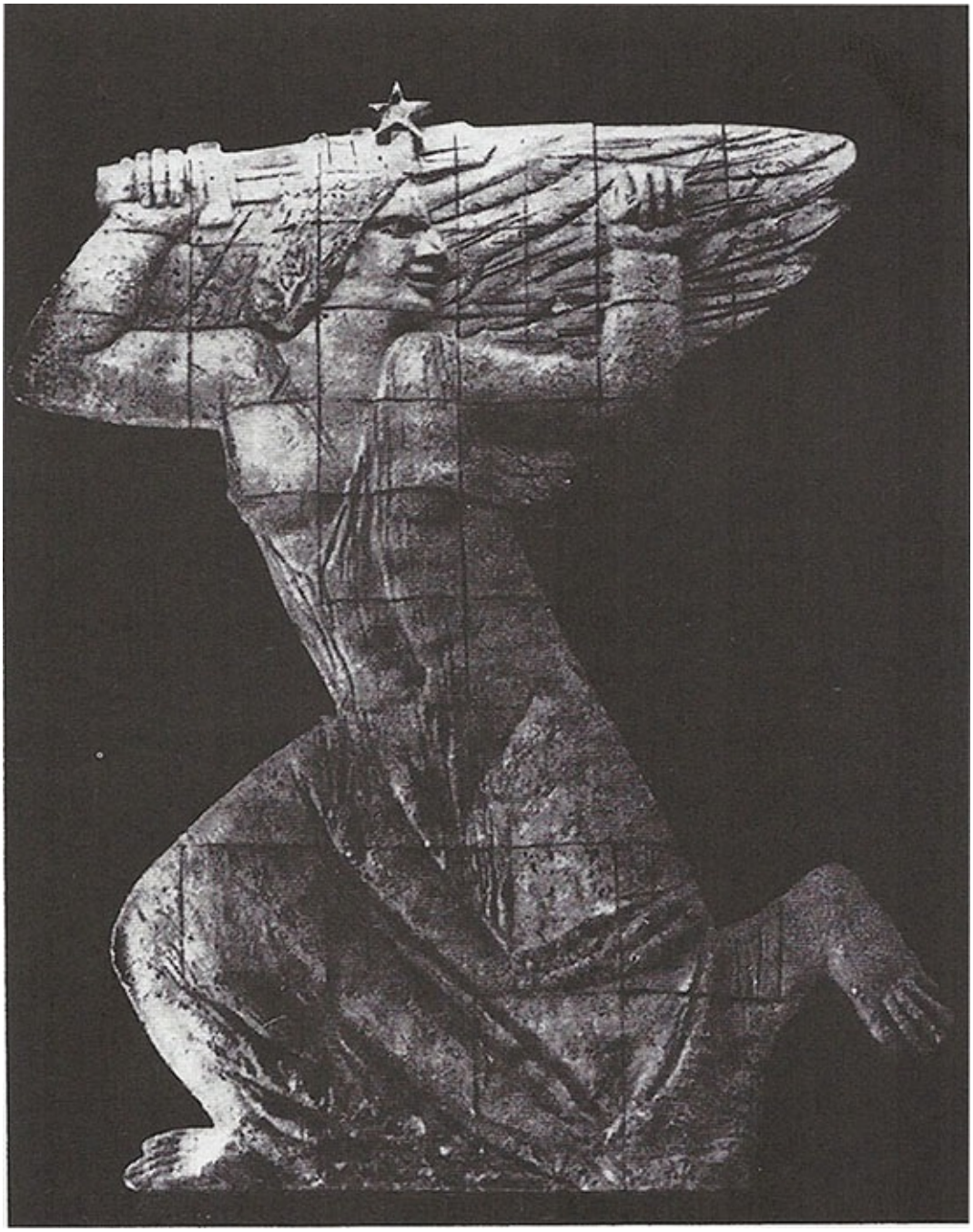
Lo que Speer diseñó para Hitler en los años treinta poco tenía que ver con el modernismo, excepto por el hecho crucial de que lo hizo en el siglo XX y que no habría recibido esos encargos si Hitler no hubiera compartido la creencia fundamental de la vanguardia de Weimar en cuanto a que la arquitectura era un instrumento especialmente apropiado para ser la voz de la ideología. (En este sentido, véase el capítulo 4, «Problemas en la utopía»). Si hubieran sido construidos, los diseños de Speer para Hitler serían las estructuras estatales más grandiosas desde los tiempos de las pirámides; en realidad, algunas de ellas eran mucho más grandes que el colosal monumento de Keops. En 1925, un don nadie sin dinero, Hitler, ya estaba esbozando gigantescas cúpulas y arcos para la remodelación de Berlín, capital del mundo. Con la ayuda de Siemens y de AEG, las firmas de ingeniería más grandes de Alemania, Speer casi convirtió esas estructuras en realidad; solamente la segunda guerra mundial lo detuvo. La cúpula de Berlín, concebida para acoger a ciento treinta mil miembros del partido nazi durante ceremonias, declaraciones de guerra y de paz, y otras cosas por el estilo, tendría más de doscientos cincuenta metros de alto y siete veces el diámetro de la cúpula diseñada por Miguel Ángel para la basílica de San Pedro (Ilustraciones 64 y 65). Aquello sería tan grande que los nubarrones se formarían en su interior, ascendiendo desde el vaho y el sudor de la multitud hasta el remate de la cúpula. Pero el tamaño de la cúpula entrañaba una frustración, ya que, como recordaba Speer, «en una edificación tan enorme, el hombre, que era lo más importante, la persona para la cual realmente se había hecho aquello quedaba reducida a la nada. No se le podría ver. Yo traté de resolver el problema, pero no pude. Iba a poner un águila enorme con una cruz gamada detrás de él para decir: "Aquí esta él", pero Hitler realmente hubiera sido invisible en medio de tanta grandiosidad». La cúpula de Berlín, de hecho, marcó el punto en el cual la arquitectura necesariamente debe darse por vencida —en un estado de masas— ante los medios de comunicación. Los nazis no podían aumentar proporcionalmente la escala política del ágora a las dimensiones del Reich de mil años, para conducir a todo el pueblo a donde estaba el *führer*. La solución hubiera sido llevar al líder hasta la sala de cada hogar, por medio de la televisión, pero eso tendría que esperar otros veinticinco años.




61. *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Roma, 1933. Colección Mansell, Londres.



62. Enrico Prampolini, *Los camisas negras de Mussolini, 15 de abril de 1919*, 1933. Mural para la Mostra della Rivoluzione Fascista.



63. Marino Marini, *Italia en armas*, 1933. Escultura de piedra para la Mostra della Rivoluzione Fascista.

Speer sabía que la autoridad demandaba una arquitectura de absoluta regularidad, igual que el ritmo de las botas militares en el asfalto. Su propósito era promover la unidad, no articular sentimientos. En el estadio de Nuremberg el simple espectador no era más que una cifra, ya que, como expresó Speer:

> No era mi intención que el espectador sintiera nada. Yo solamente quería imponer la grandeza de la construcción en la gente que estaba allí. Yo leí en *Viajes a Italia* de Goethe que, cuando él vio el anfiteatro romano de Verona, se dijo a sí mismo: si en este lugar se aglomerasen personas con opiniones diferentes, todos quedarían unificados en una sola opinión. Ese era el propósito del estadio; no tenía nada que ver con lo que un pobre e insignificante hombre pudiera pensar personalmente.

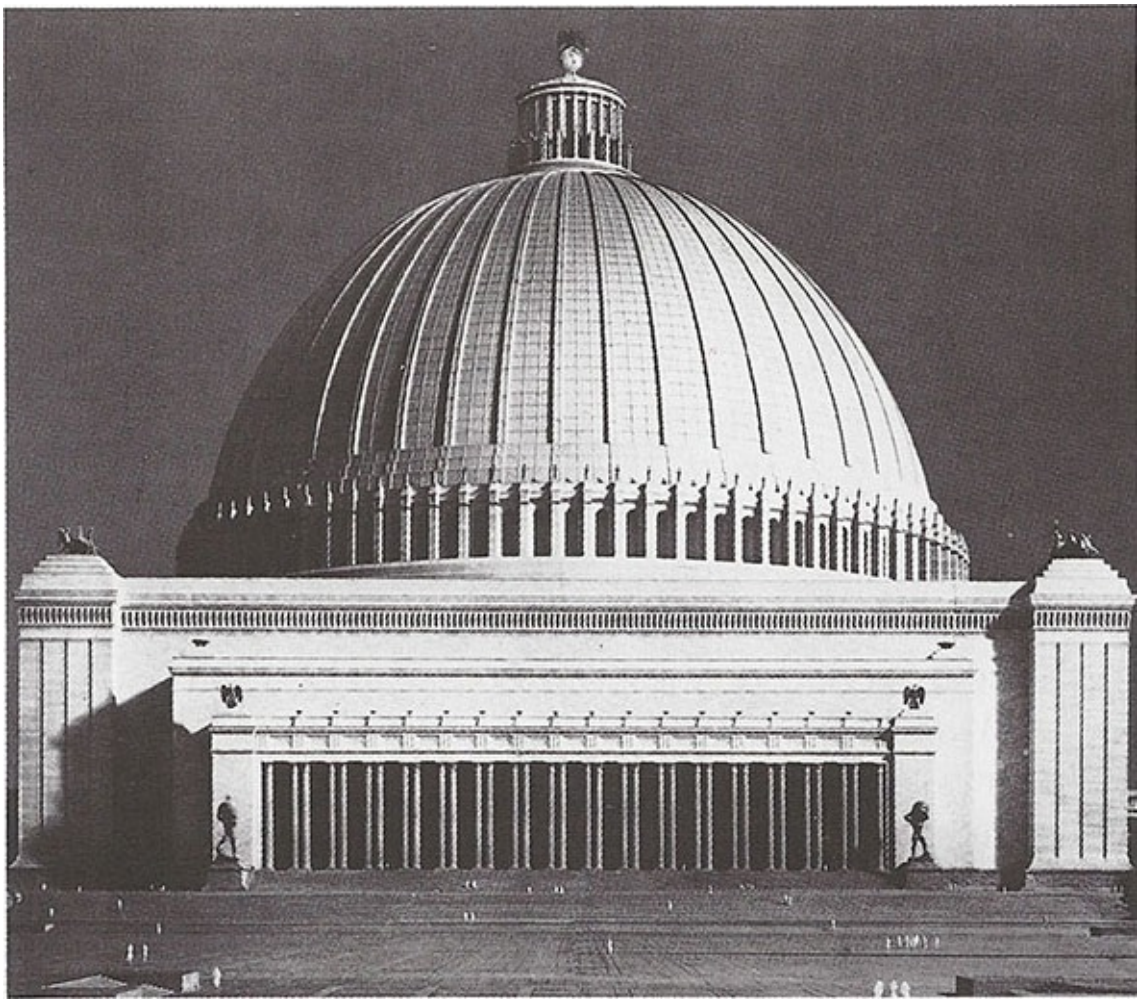
El estadio de Nuremberg tenía el mismo trazado en forma de herradura que el pequeño anfiteatro romano de Verona, pero estaba previsto que tuviera capacidad

para cuatrocientas cincuenta mil personas. Y nunca se construyó. En realidad, de todos los proyectos que Speer diseñó para Hitler —las cúpulas, arcos, palacios, estadios y tumbas—, hoy sólo existe uno: los restos de la tribuna de Hitler para los desfiles militares en el campo de Zeppelin en Nuremberg. Del mismo modo que la cúpula de Berlín era el equivalente nazi, y todo lo contrario, de la torre de Tatlin, este edificio en ruinas se contraponía a la tribuna de Lenin de El Lissitzky. El volumen contra el aparejo reticular; la centralidad contra la dispersión; una pesada y agobiadora simetría contra el juego de irregulares unidades; la piedra y el bronce contra el hierro y el vidrio; la absorción de la tensión en el conglomerado, en contraste con su visible distribución a través de un armazón. Dos veces más vasta que las termas de Caracalla, la tribuna de los desfiles militares sería el testigo de piedra del comienzo del Tercer Reich y del final de la historia. Y así fue, pero no exactamente del modo que pensaba Speer.

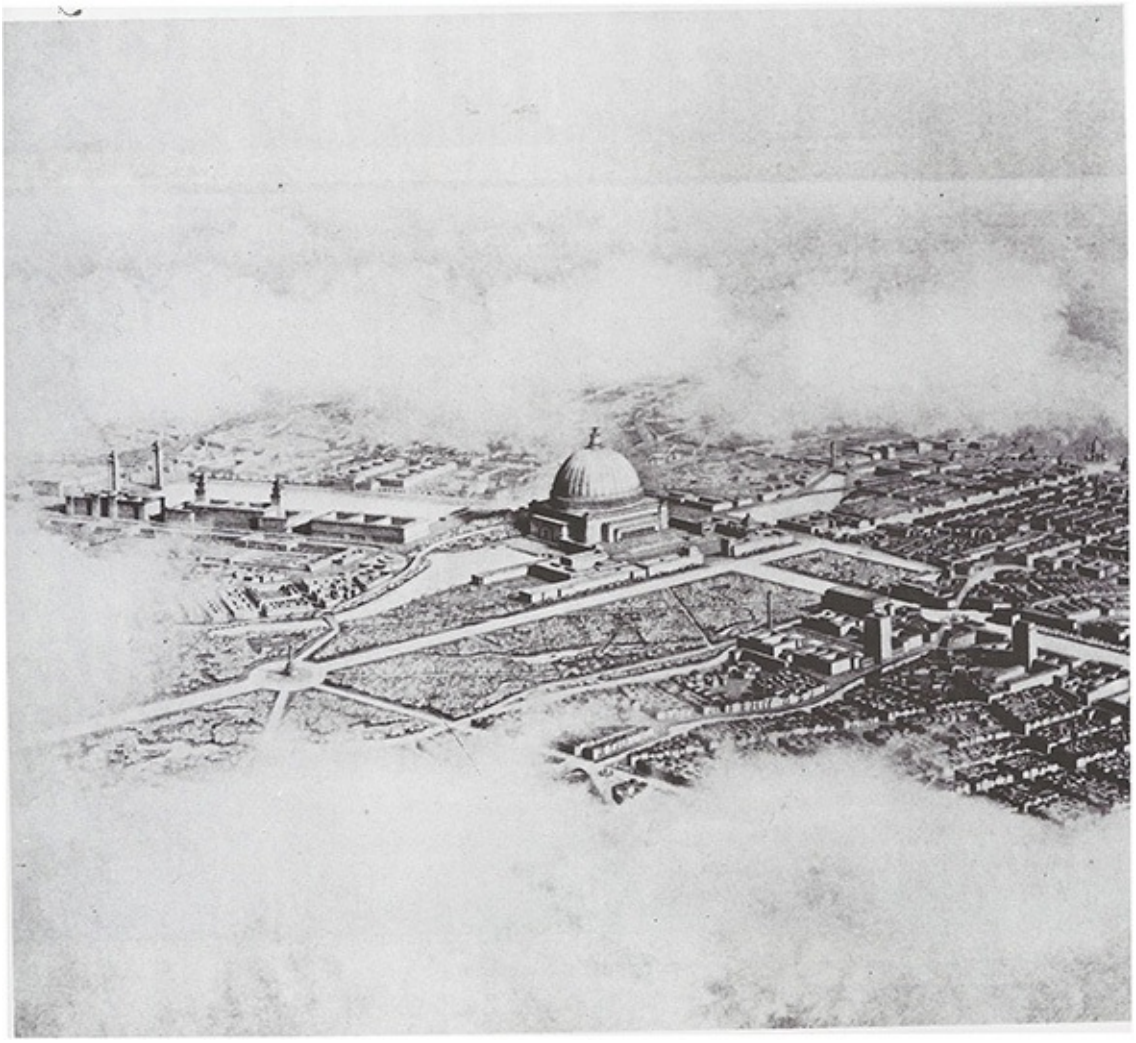
Hoy, sólo quedan sus ruinas. La columnata y el águila fueron demolidas a cañonazos al final de la guerra. Los enormes escalones que sobreviven, con las malas hierbas creciendo en las grietas de la piedra caliza de baja calidad —«Sólo puedo dar gracias a Dios de que yo ya no trabajara para Hitler: estaría furioso conmigo a causa de la pobre calidad de la piedra», bromeaba Speer—, son aún un testimonio directo y espantoso del poder coercitivo de reducirlo todo al mínimo (Ilustraciones 66 y 67). W. H. Auden escribió un epitafio para esta construcción y su cliente cuando la tribuna estaba recién estrenada:

> Buscaba alguna clase de perfección.
> Y la poesía que inventó era fácil de comprender.
> Conocía la locura humana como la palma de su mano,
> y estaba profundamente interesado en ejércitos y flotas.
> Cuando él reía, los respetables senadores se desternillaban,
> y cuando él gritaba, los niños morían en las calles.

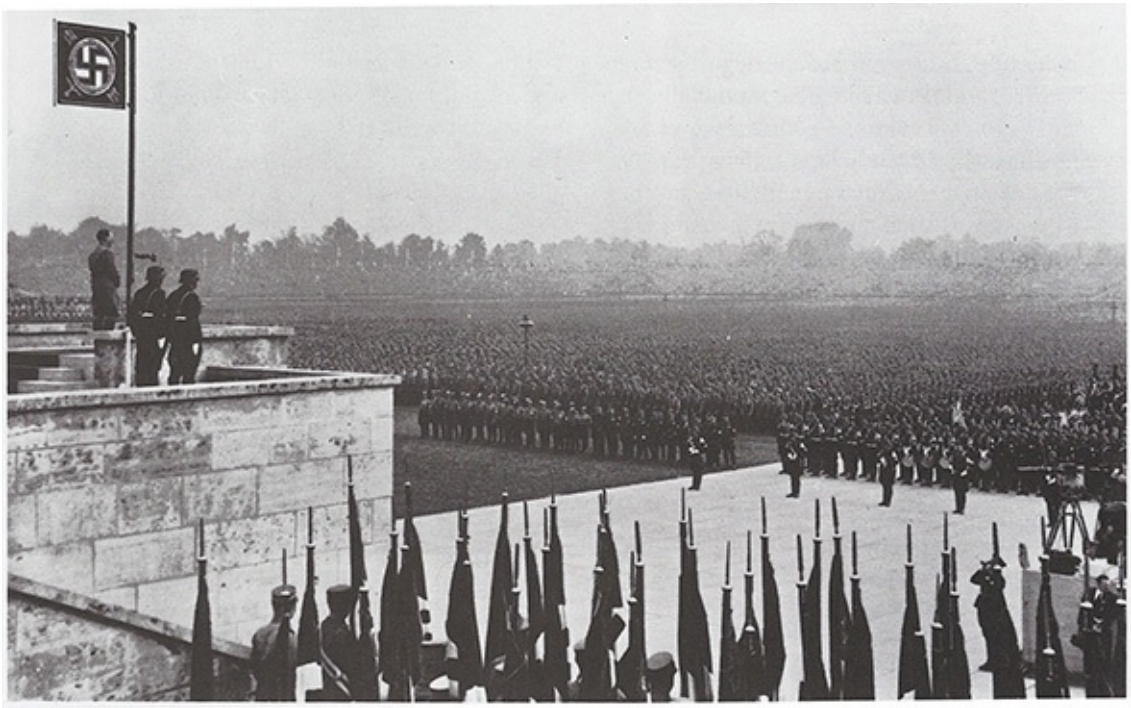
Fue bajo la influencia de Speer que Mussolini, al final de los años treinta, dejó el modernismo para adoptar el estilo clásico en la arquitectura del Estado, e incluso construyó un nuevo Foro Italiano en las afueras de Roma, decorado con heroicos desnudos y remedos de mosaicos antiguos de Prampolini. La metáfora de aquella empresa era, por supuesto, la continuidad: el pasado respaldando al presente. Si Hitler había quedado impresionado con las ruinas de Roma y quería, al igual que muchos otros tiranos, superarlas, Mussolini poseía las ruinas en sí, y consiguió que sus arquitectos las explotaran. Hubo una Roma de los Césares y una Roma de los papas, pero ahora sería la *Terza Roma*, la Roma del fascismo, establecida a medio camino entre la basílica de San Pedro y la desembocadura del Tíber. Mussolini esperaba terminar las obras hacia 1942, su fecha planificada para la EUR o Exposición Universal de Roma. El broche de oro sería un arco de triunfo, una altísima elipse de hormigón armado. A la larga se construyó, pero no de hormigón, sino de acero inoxidable, y tampoco fue en Roma, sino que la hizo Eero Saarinen como el «arco de entrada» a Saint Louis, Missouri.



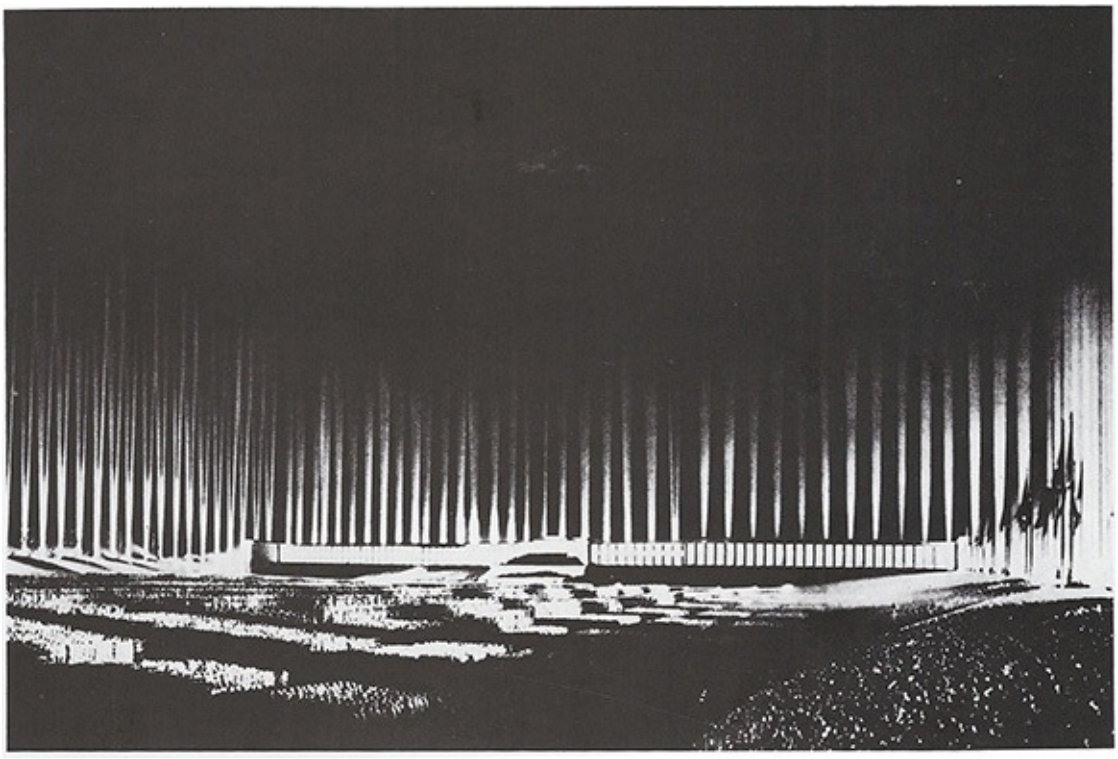
64. Albert Speer, *La cúpula de Berlín, «El imperio de la luz»*. Maqueta.



65. Albert Speer, *La cúpula de Berlín, «El imperio de la luz»*. Dibujo.



66. *Tribuna de Hitler para los desfiles militares*, Nuremberg, 1937 (foto Ullstein).



67. Albert Speer, *Dibujo para la tribuna de los desfiles militares*.

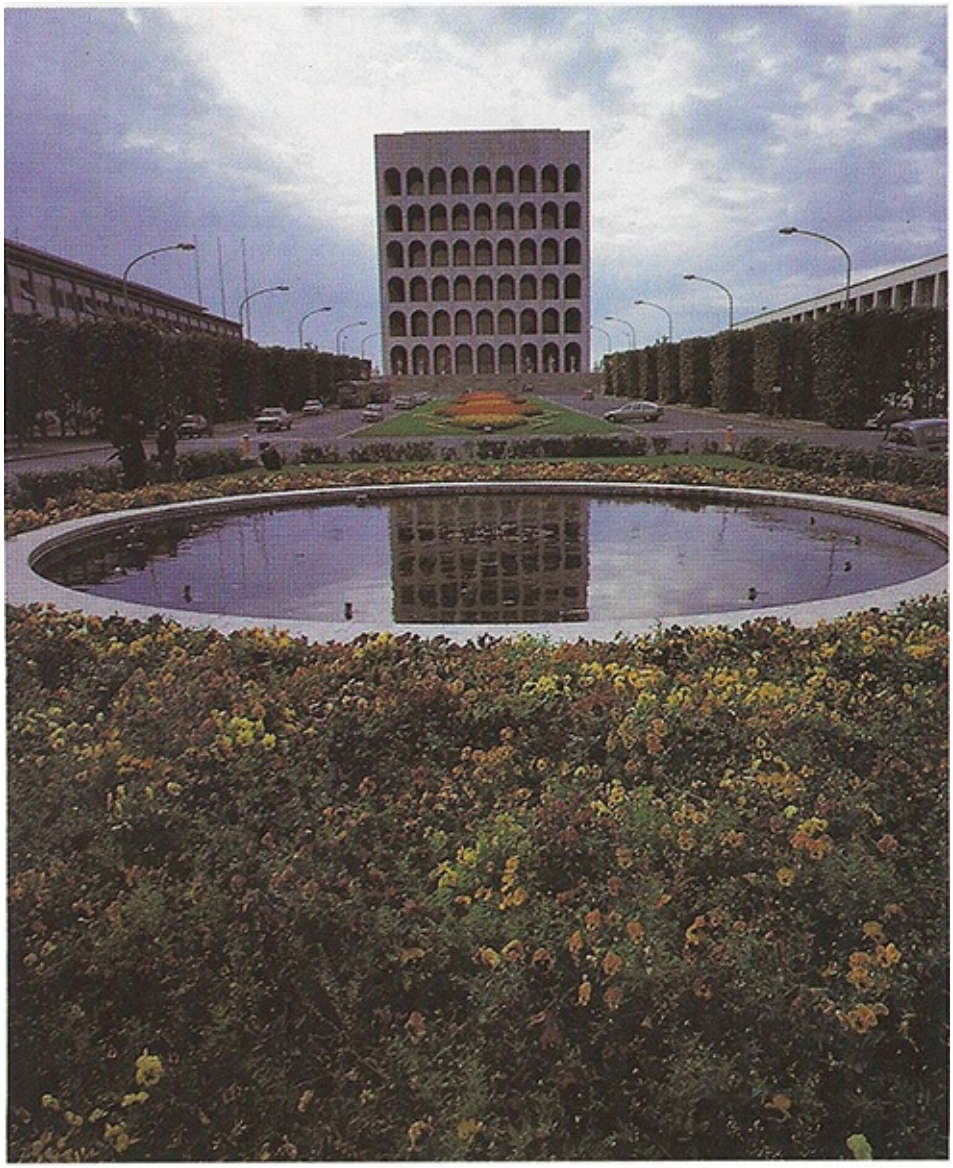
Cuando Hitler hizo su primera visita de Estado a Roma en la década de los treinta, Mussolini alineó a lo largo de la última milla de vía férrea antes de llegar a la Estación Terminal unas serie de falsas manzanas de pisos. Miles de italianos permanecían en ocultos andamios, asomados a las ventanas, vitoreando al *führer*. Eso provocó que un bromista escribiera una pasquinada que dice así:

> Roma de mármol,
> reconstruida en cartón,
> saluda al pintor de brocha gorda
> que será su próximo gobernador.

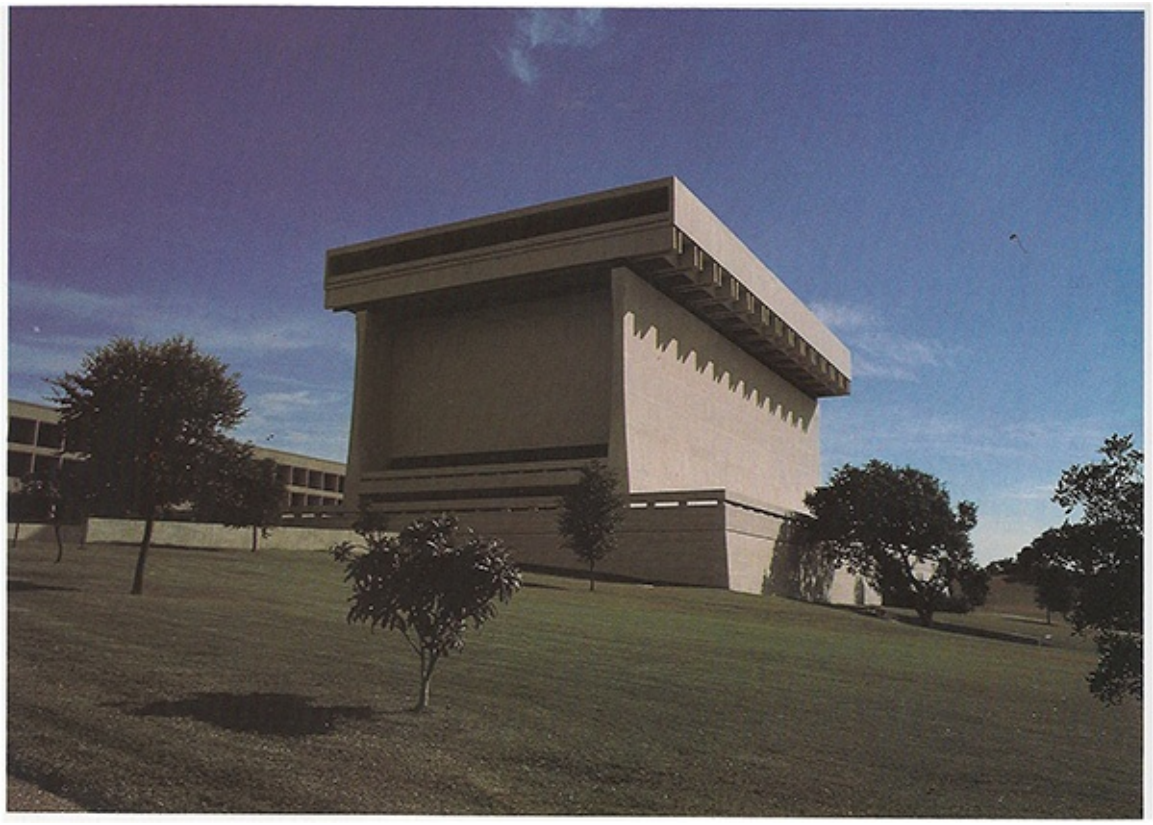
La EUR, como le llaman a la Tercera Roma de Mussolini, es una Roma de cartón: el neoclasicismo en serie, hecho a troquel. No había necesidad de derribarla, ya que estaba suficientemente lejos de la principal ciudad para ser un símbolo molesto. Obedecía al mismo criterio de la obra de Speer, sin las dimensiones ciclópeas: la arquitectura autoritaria debía ser diáfana y regular en el exterior, y no dejar que los que echaban una ojeada al pasar dedujeran nada de lo que sucedía en el interior. Debía tener un semblante impasible hasta la inmovilidad; la máscara no debía caer. Ninguno de los edificios fascistas que han sobrevivido cumple mejor esas reglas que el Palacio de la Civilización Italiana en la EUR (Ilustración 68). Veinticinco años después, las ciudades universitarias americanas más nuevas, en particular al sur de California, tendrían por lo menos un edificio parecido a aquél. Como por osmosis, aquél se convirtió en el estilo imperante de los centros culturales y otros edificios emblemáticos de elevadas intenciones cívicas: los ingredientes principales de la arquitectura del poder estatal, tal como la imaginaban los escritorzuelos totalitarios de

nuestro siglo, llegaron a conocerse como la arquitectura de la democracia cuando cruzaron el Atlántico en los años cincuenta. En esencia, esa grandiosidad era una resucitación histórica sin adornos: no una nostalgia a secas, y ciertamente tampoco una irónica parodia, sino una solemne e inconsciente parodia. Sus ejemplos forman legión: se extienden desde el Lincoln Center en Nueva York, esa vulgar parodia de Campidoglio, hasta la brutal suavidad del Kennedy Center para las Artes Escénicas, en Washington, pasando por el supremo *Mussolinismo* de la entrada a la Biblioteca Conmemorativa Lyndon Johnson, en Texas (Ilustración 69). Fue el estilo internacional influyente de los años cincuenta y los sesenta, como lo había sido el *art déco* en los treinta. Sin escala, opaco, las metáforas fuera de control.

El ejemplo más espeluznante lo tenemos en la sede del gobierno para el estado de Nueva York, en el paseo de Albany. Al igual que el monumento de Nelson Rockefeller, ostenta una tosquedad romana y unas dimensiones más que romanas: una meseta de piedra, creada a imitación de los edificios públicos de Brasilia (capítulo 4) e incluso, si cabe, más feo que ellos. Está diseñado para un propósito y lo consigue plenamente: expresa la centralización del poder, y uno se pregunta si alguna vez un simple ciudadano deambulando por su desolada plaza —tan fuera de escala que incluso el revestimiento de mármol parece de fórmica blanca (Ilustración 70)— ha intuido la ligerísima conexión existente entre los procesos burocráticos, los tejemanejes gubernamentales y las torres que están encima de él. Ese lugar hace que los proyectos de Albert Speer parezcan escrupulosos. Su significado es totalmente simple: no hay ambigüedades. Todos los encantos del minimalismo están ahí. Lo que nos dicen esas piedras no es la diferencia entre la libre empresa americana y, pongamos por caso, el socialismo ruso, sino las similitudes entre el estado de ánimo corporativo y el burocrático, sin tener en cuenta el país ni la ideología. Podríamos ver cualquier edificio en el paseo de Albany coronado por un águila, o una cruz gamada, o una hoz y un martillo; y eso no afectaría lo más mínimo al edificio en cuestión. Porque si consideramos lo que realmente se edificó (más que lo que se dijo a propósito de su edificación), no puede caber duda de que la cultura modernista tiene su propio lenguaje de poder político. Y no está relacionado con ninguna ideología en particular. Carece de valores y puede significar cualquier cosa que el patrón quiera. Es, en esencia, una arquitectura coercitiva. Lo que nuestro siglo no nos da, en la esfera de la arquitectura de Estado, es una imagen de libre albedrío.



68. Palacio de la Civilización Italiana, EUR, Roma, John Hillelson Agencia (foto Dan Budnik).



69. Biblioteca Conmemorativa Lyndon Johnson, Austin, Texas. Gremio de fotógrafos independientes, Nueva York.



70. Paseo de Albany, Nueva York. Gremio de fotógrafos independientes, Nueva York.

Por otra parte, ¿qué ha quedado del arte disidente? Muy poco. Diego Rivera (1886-1957), el prodigiosamente fecundo muralista mexicano que cubrió acres de muros con imágenes de producción y revolución, y tal vez el único artista moderno importante fuera de Alemania y de Rusia consagrado a un arte de elocuencia completamente social, no ha dejado sucesores cuya obra pueda compararse a su propia e inmensa energía. El alcance del arte de Rivera y el prestigio nacional de que aún goza en México tienen su origen en unas circunstancias históricas especiales; las masas mexicanas, igual que las de Rusia, eran preelectrónicas, pocos sabían leer y escribir, y estaban acostumbrados a consultar el arte popular religioso como fuente fundamental de instrucción moral. En otra parte, sólo una obra de arte humanitaria y política ha alcanzado una auténtica fama en los últimos cincuenta años: *Guernica*, de

Picasso (1937) (Ilustración 71). Es la última de una serie de formales imágenes de batalla y sufrimiento que van desde *La batalla de San Romano*, de Uccello, pasando por Tintoretto hasta Rubens, hasta el 3 *de mayo de 1808 en Madrid*, de Goya y *Las matanzas de Ríos*, de Delacroix. La obra fue inspirada por un acto de guerra, el bombardeo de una ciudad del País Vasco durante la guerra civil española. La destrucción de Guernica fue llevada a cabo por aviones alemanes, tripulados por pilotos alemanes, a petición de un militar nacionalista español, el general Emilio Mola. Debido a que el gobierno republicano de España había concedido la autonomía a los vascos, Guernica era la capital de una república independiente. Su devastación llenó las páginas de la prensa mundial, empezando por *The Times*, en Londres, como el símbolo supremo de la barbarie fascista. Por eso al lienzo de Picasso le correspondió la ejemplar fama del acontecimiento, transformándose en un monumento conmemorativo de la catástrofe tan bien conocido como *La carga de la brigada ligera,* de Tennyson, lo había sido ochenta años antes.

*Guernica* es la invectiva más poderosa contra la violencia en el arte moderno, pero su inspiración no se debe del todo a la guerra: sus motivos —la mujer llorando, el caballo, el toro— habían estado presentes en la obra de Picasso durante años antes de que se juntaran en *Guernica*. En el lienzo devienen receptáculos de extremas sensaciones: como ha señalado John Berger, Picasso puede imaginar más sufrimiento en la cabeza de un caballo que la que Rubens normalmente ponía en toda una Crucifixión. Las lenguas puntiagudas, los ojos desorbitados, los toscos dedos de los pies y de las manos frenéticamente extendidos, los espasmódicos cuellos arqueados: toda esa tensión sería insoportable si no estuviera apuntalando la quebrada, pero visible, composición del cuadro. Es como un sarcófago ilustrado con batallas, agrietado y rajado, pero aun así reconocible como un mensajero del mundo antiguo: un mundo de cuerpos ideales y articulada energía muscular, trabajado en un liso espacio de piedra cincelada. Como imagen propagandística, *Guernica* no necesita ser una específica declaración política. Los medios de comunicación, de consuno, lo convirtieron en un manifiesto, y Picasso sabía exactamente cómo y dónde insertar su pintura en ese contexto: en el pabellón español de la Exposición Universal de París, donde la obra se expuso en 1937 como una declaración virtualmente oficial del gobierno republicano español. Visto fuera de su contexto social, si es que semejante modo de verlo resulta posible o deseable (en opinión de Picasso no sería posible, pero aún hay formalistas que discrepan), se trata de una meditación general sobre el sufrimiento, y sus símbolos son arcaicos, no históricos: el caballo acorneado y alanceado (la República española), el toro (Franco) cerniéndose sobre la afligida mujer que chilla, la parafernalia de imágenes premodernistas como la espada rota, la flor superviviente y la paloma. Aparte del tardío estilo cubista, los únicos elementos específicamente modernos en *Guernica* son el ojo mitraico de luz eléctrica, y la sugerencia de que el cuerpo del caballo está hecho de renglones paralelos sacados de la página de un diario, como los periódicos que aparecían en los collages de Picasso

un cuarto de siglo antes. Por lo demás, su atrevida abstracción y monumentalizado dolor apenas parecen pertenecer al tiempo de la fotografía y del Heinkel 51S. Sin embargo pertenecen, y la manera más efectiva que tenía Picasso de situar su lienzo en ese tiempo era pintar *Guernica* enteramente en negro, blanco y gris, para que, a pesar de su enorme tamaño, conservara algo de la textura granulada y la efímera apariencia que asociamos con la primera plana de un periódico.



71. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Óleo sobre lienzo, 348,5 x 777,2 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.



72. Detalle del *Guernica*.

*Guernica* fue el último y más importante cuadro histórico. También fue la última pintura moderna de primera magnitud que tomaba su tema de la política con la intención de cambiar la manera de entender y sentir el poder de la mayoría de la gente. Después de 1937, han sido pocas las obras de arte admirables que contienen referencias políticas —algo de la obra de Joseph Beuys (Ilustración 259) o la de Robert Motherwell, *Elegía a la República española* (Ilustración 103)—. Pero la idea de que un artista, pintando o esculpiendo, puede introducir imágenes en la corriente de la opinión pública, cambiando de este modo el discurso político, ha desaparecido, probablemente para bien, junto con el ideal decimonónico del artista como hombre público. Los medios de comunicación le quitaron el discurso político al arte. Cuando Picasso pintó *Guernica*, hacía sólo un año que existía la teledifusión regular en Inglaterra y nadie en Francia, excepto unos cuantos expertos en electrónica, había

visto jamás un televisor. Quizá había quince mil de esos aparatos en la ciudad de Nueva York. La televisión era demasiado vulgar, demasiado nueva, para ser del todo creíble. El día en que la mayoría de la gente en el mundo capitalista basaría su entendimiento de la política en lo que apareciera en la pequeña pantalla estaba todavía a casi una generación de distancia. Pero hacia el final de la segunda guerra mundial, la función del «artista de guerra» se había vuelto insignificante por la actividad de los fotógrafos corresponsales de guerra. ¿En qué creería usted más, en el dibujo de un cadáver demacrado en un hoyo que parece una de las peores representaciones del tardío expresionismo alemán, o en las incontrovertibles fotografías de Belsen, Maidenek y Auschwitz? Parece obvio, mirando hacia atrás, que los artistas de la República de Weimar y de la Rusia leninista vivían en un paisaje de medios de difusión mucho más atenuado que nosotros, y su recompensa era que ellos aún podían creer, de buena fe y sin rimbombancia, que el arte era capaz de influir moralmente en el destino del mundo. Hoy, esa idea ha sido en gran parte desechada, como debe ser en una sociedad dominada por los medios de comunicación donde el principal papel social del arte es ser una inversión de capital, o, de manera más simple: oro en barras. Aún tenemos arte político, pero no tenemos arte político *eficaz*. Un artista tiene que ser famoso para hacerse oír, pero a medida que adquiere fama, su obra se «valoriza» y se torna, *ipso facto*, inofensiva.

Por lo que a la política de hoy se refiere, la mayoría del arte aspira a la condición de hilo musical. Proporciona la arrulladora música de fondo para el poder. Si el Tercer Reich hubiera durado hasta hoy, los militantes más jóvenes y radicales del Partido no estarían interesados en personas de ideas anticuadas como Albert Speer o Arno Breker, escultor monumental de Hitler, sino que estarían haciendo cola para obtener sus retratos serigrafiados por Andy Warhol. Es difícil pensar en alguna obra de arte de la que se pueda decir, *ésta* le salvó la vida a un judío, a un vietnamita, a un camboyano. Tal vez exista algún que otro libro muy específico del que se pueda decir eso; pero, que sepamos, ni cuadros ni esculturas. La diferencia entre nosotros y los artistas de los años veinte es que ellos pensaban que una obra de arte así podía hacerse. Quizá era cierta ingenuidad lo que les hacía pensar así. Pero ciertamente nuestra aflicción consiste en que ya no podemos pensar del mismo modo.

# 3
# EL PAISAJE DEL PLACER

Uno de los proyectos del arte es reconciliarnos con el mundo, no a través de la protesta, la ironía o la metáfora política, sino gracias a la extática contemplación del placer que reside en la naturaleza. Repetidas veces los artistas nos ofrecen atisbos de un universo donde podemos desenvolvernos sin esfuerzo. No es el mundo tal como es, sino como nuestros sedientos sentidos quieren que sea: ni hostil ni indiferente, más lleno de significado: el paraíso terrenal cuya puerta no se nos abre por el simple hecho de nacer.

El siglo XIX no inventó el arte hedonista, lo que hizo fue dilatarlo. Algo de cierto había en la observación de Talleyrand, ministro de Asuntos Exteriores de Napoleón, cuando dijo que quien no había vivido antes de la Revolución francesa no conocía la dulzura de la vida. Para los ricos eso era una verdad absoluta, ya que el principio del placer en el arte del siglo XVIII era virtualmente propiedad de una clase: la aristocracia. La gran imagen pictórica del placer civilizado era la escena arcádica: reuniones galantes de personas disfrutando al aire libre, en el césped verde de un dócil paisaje, junto a una fuente, a la sombra de los árboles formando bóvedas, ni desnudos ni de etiqueta: la cultura pavoneándose en presencia de su opuesto, la naturaleza. Esas idealizadas meriendas campestres empiezan con Giorgione y Tiziano en el siglo XVI veneciano. Evidencian que el miedo al bosque de la cosmovisión medieval había sido, cuando menos, exorcizado: la naturaleza era ahora benevolente, y se podía entrar en ella, simbólicamente al menos, sin experimentar un escalofrío de terror. Es en la Arcadia donde las primigenias imágenes del paraíso como un jardín cercado —amurallado y emparrado, para tener a raya los aspectos demoníacos de la indomada naturaleza— se unen con la imagen secundaria de la naturaleza como propiedad, perteneciente a las figuras para que puedan sentirse cómodas en ella. El *Concierto campestre* de Giorgione es uno de los primeros cuadros en la historia del arte cuyos personajes no hacen nada excepto disfrutar de sí mismos, *siendo* más que *haciendo*. Ese ideal del placer se transmitió a través de Rubens en el siglo XVII a Antoine Watteau en el XVIII como la *fiesta campestre*, y en *Embarque desde la isla de Citerea*, de Watteau, ese género alcanza su exquisita culminación. La estancia en la isla de Venus ha terminado, el grupo regresa a su falúa con popa en forma de concha y, de este modo, a la vida real: los árboles emplumados, los velos de menguante luz en el cielo, y cada arruga y pliegue de seda en el creciente crepúsculo se combinan en un último recuerdo del placer, tanto más conmovedor cuanto que se acerca su próxima desaparición. Si Watteau, con su incomparable sentido de la fragilidad y del compás, era el Mozart de sus temas, había muchos artistas menores que usaban esas

escenas generalmente como decoración cortesana; y aunque la *fiesta campestre* había caído en la trivialidad hacia 1770, podía recombinarse con otras modalidades. Thomas Gainsborough la combinó con el solemne retrato en *El señor y la señora Andrews* (c. 1750): la serena pareja de jóvenes terratenientes contemplando la naturaleza tan condensada y resumida en sus propias tierras. El paisaje y los personajes que están allí, sus ropas y posesiones —todos esos objetos— representan a la clase que también es propietaria de la pintura. Eso siempre había sido normal en el arte; pero a la vuelta de unas décadas de la Revolución francesa surgiría un nueva clase gobernante en Europa, la burguesía. Sus miembros querían ver sus placeres descritos y su existencia documentada, no por encandiladas vislumbres de la marquesa de Pompadour, ni por un columpio, sino en términos de la vida tal como ellos y sus hijos la vivían.

Esa clase media triunfante incluía no sólo a los pintores conservadores sino también a algunos de los artistas más renovadores de finales del siglo XIX: Edouard Manet, Edgar Degas, Auguste Renoir, Claude Monet. La primera exposición impresionista tuvo lugar en 1874, y para muchos en el siglo siguiente, el impresionismo —al principio tan desconcertante que los caricaturistas pronosticaron que ese estilo haría abortar a las mujeres preñadas— fue el más popular de todos los movimientos artísticos. El apetito de cuadros y dibujos impresionistas no parece desaparecer jamás, y al mismo tiempo el impresionismo parece representar un mundo perdido: un mundo premoderno, cuyas imágenes tienen relativamente poco que ver con nuestra propia cultura.

Ambos efectos se relacionan con la misma causa. Alrededor de 1870, la dimensión del placer pintable se dilató dramáticamente. El impresionismo encontró unos motivos placenteros en los que casi todo el mundo por encima de la línea de la pobreza podía participar: esas imágenes de solaz salían directamente de la vida de los mismos pintores y de sus amigos. Renoir y Monet, Sisley y Caillebotte, Degas y Pisarro eran artistas muy distintos y vieron el mundo de maneras totalmente diferentes, no sólo técnicamente sino también moralmente: hay una gran distancia entre las rosadas *muchachas en flor*, de Renoir, por ejemplo, y el frío y realista escrutinio con el cual Degas capta el mundo laboral de las mujeres, ya sea ejercitándose en la barra fija de la Opera o planchando. Sin embargo, todos esos pintores tenían, hablando en términos generales, algo en común. Era el sentimiento de que la vida de la ciudad y de la aldea, los cafés y los bosques, los salones y las alcobas, los bulevares, las costas y las orillas del Sena, podían convertirse en una visión del jardín del Edén: un mundo de madurez y floración, proyectando una despreocupada sensación de totalidad. Podemos mirar a ese mundo con ironía, pero nunca con desesperación.

Sin embargo, hacia mediados de la década de los ochenta del siglo XIX, los artistas jóvenes desafiaron el amor de los impresionistas a la espontaneidad. Una «vista» impresionista era la esencia del realismo: representaba una cosa en un

momento dado en el tiempo, un efecto de luz y color que era fugaz por definición; idealmente, pintar un paisaje impresionista sólo tomaría tanto tiempo como tomaba verlo. El impresionismo no se regía por ningún sistema más allá de la agudeza del ojo del artista y la sensual eficacia de sus pinceladas, entretejiendo su dibujo rápidamente sobre el lienzo. En realidad, esa falta de sistema devino un motivo para su popularidad. Nadie podía sentirse intimidado ni ofendido ante una pintura impresionista. «Il n'est qu'un oeil, mais, mon Dieu, quel oeil!», decía Cézanne de Monet. La reserva de Cézanne era compartida por algunos de los más jóvenes, quienes veían el impresionismo como la dictadura de la retina sobre la mente. Ellos querían dar a sus imágenes la permanencia y la dignidad de los clásicos o del arte oriental: de alguna manera, el caos de la «vista» debía estar hecho para reflejar orden, estructura y sistema. Entre ellos, el mejor pintor era Georges Seurat (1859-1891).

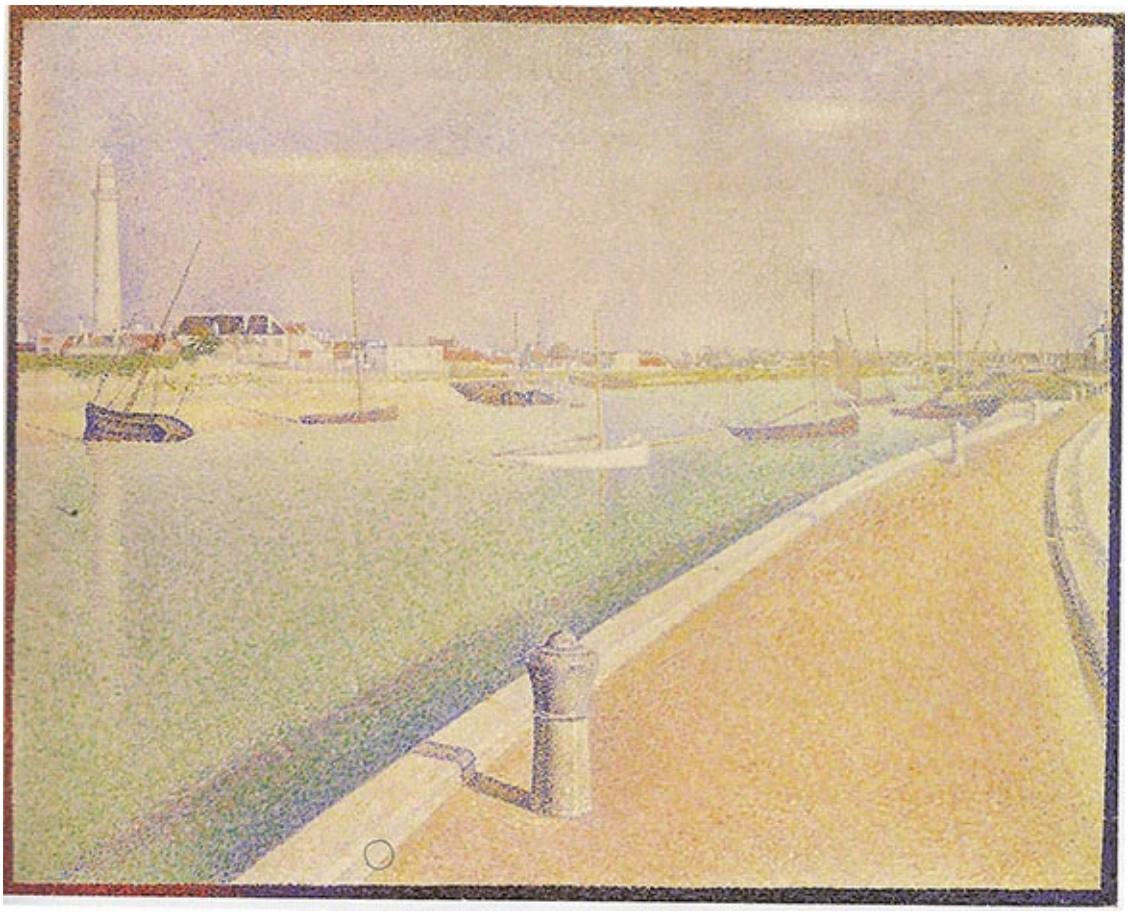
Seurat era un prodigio. Aún no tenía treinta y dos años cuando murió. Pocos artistas hallaron su estilo tan precozmente. Seurat no solamente lo encontró, sino que el suyo era uno de los más lúcidos estilos clásicos desarrollados desde el siglo XV, y se basaba en el punto. La unidad del impresionismo había sido la pincelada, gruesa o delgada, neta o pastosa, entreverada, blanducha o transparente, siempre imprevisible en la forma, aliada con el dibujo en su dirección, e intuitivamente mezclada para ajustarse a la escena representada. Seurat quería algo más estable que eso. Era un hijo del positivismo y del optimismo científico de finales del siglo XIX. Gracias a la tabla periódica de los elementos, parecía que el hombre ahora conocía todas las partes constituyentes de la realidad, los mismos ladrillos de que está hecha la materia. ¿Se podría diseccionar lo visible hasta llegar a sus más diminutas partículas, y así construir una gramática objetiva de la visión? Seurat creía que sí, y su teoría se basaba en estudios científicos del análisis de los colores y en tratados de óptica. De todas esas obras, la que más le influyó fue *La ley del contraste simultáneo de los colores* (1839), de Eugéne Chevreul. El color puro, como había demostrado Chevreul, se mezclaba en el ojo. Un punto de color puro daba la retiniana impresión de estar rodeado por un halo de su complementario: el naranja aparece bordeado de azul, por ejemplo, el rojo con un borde verde, el violeta con uno amarillo. La «interferencia» de esas aureolas significa que cada color cambia a su vecino. Por lo tanto, la percepción del color es una cuestión de interacción, una red de acontecimientos interconectados más que la simple exposición de un matiz tras otro ante el ojo. Seurat decidió explicitar ese fenómeno haciendo que sus toques de color fueran más diminutos, reduciéndolos a puntos: de ahí el nombre de «puntillismo». Aplicando pequeñas pinceladas yuxtapuestas, esos puntos crecían multiplicándose por millones igual que los pólipos del coral, y se unían (al igual que esas pequeñas criaturas coloniales) en un duro cuenco, un sosegado arrecife de formas. Había tantos puntos por centímetro cuadrado, o lienzo, que Seurat podía hacer todos los cambios de color y de valor que necesitaba, pero por supuesto aquél no era un sistema fluido, y se adaptaba mejor a motivos tranquilos, hieráticos y luminosos que a imágenes

agitadas o dramáticas.

Por encima de todo, era una técnica idónea para el paisaje. Seurat visitaba a menudo los puertos del Canal en el norte de Francia. Sus cuadros de despejados paseos marítimos, los lisos horizontes marinos y la calma tocada por la luz, revelan un imponente poder de análisis visual. *Puerto del canal de Gravelines* (1890) (Ilustración 72), parece simple mientras no reparamos hasta qué punto ese paisaje carece de costuras. El más pequeño error en el matiz podía haber provocado un pinchazo en esa tensa, arenosa y cremosa membrana de puntos. Si el acuerdo entre el subyacente sistema de Seurat y las grandes formas que describe se hubiera relajado un solo instante, nos habríamos quedado con un sarampión visual. En cambio, hay un perfecto equilibrio, en el cual la neblina y luminosidad del aire del Canal se han traducido escrupulosamente en formas (no solamente evocadas por el color). La ausencia de episodio en la pintura —cuyos escasos acentos consisten en largos y delgados mástiles, un faro, un noray y el ángulo curvado del muelle, nada más— vuelve a engatusar nuestra mirada para hacernos reflexionar en ese análisis de la luz, como su tema esencial. Sería difícil encontrar otra imagen que se despliegue tan sutilmente a guisa de paisaje para ser pensado.

El tema de Seurat era el del impresionismo, pero no su intención. Para hacerlo más evidente, empezó, seis años antes que el *Puerto del canal de Gravelines*, su obra maestra: *Un domingo por la tarde en la isla de la Grande Jatte* (1884-1886) (Ilustración 73). Su raíz tradicional es obvia. Es la fiesta campestre, siluetas disfrutando en la Arcadia. A diferencia de la Arcadia mitológica, la Grande Jatte era un lugar real: una pequeña isla en el Sena, alfombrada de hierba, adonde los parisinos solían ir de excursión, a pescar y a llevar a pasear a los niños los fines de semana. Por lo tanto invitaba al tratamiento impresionista. Seurat hizo exactamente lo opuesto. Su lienzo proclama, antes que cualquier otra cosa, que no es un simple momento de visión: que no había sido hecho en un día. *La Grande jatte* es enorme, dos por tres metros; el tamaño de una de las grandes pinturas de índole cívica de David, Gros o Delacroix, mucho más grande que cualquier otra tela impresionista. En esa obra, la clase media entregada al ocio recibe el tratamiento de ceremoniosa nobleza que una vez el arte reservó para dioses y reyes. Resulta evidente por qué algunos críticos cuando vieron ese cuadro en el Salón de los Independientes en 1886 le tomaron el pelo a Seurat por ocultar la realidad bajo un hormiguear de coloreadas pulgas (los puntos) o se burlaron de sus figuras «asirias». Porque quería pintar el aspecto procesional de la vida moderna: algo formal, riguroso e impresionante, parecido al extravagante dandismo que Charles Baudelaire había visto, y descrito, en los bulevares de París unos treinta años antes. «Quiero mostrar a los modernos moviéndose en frisos», declaró, «reducidos a lo esencial, colocados en pinturas organizadas en armonías de colores, en armonías de líneas, líneas y colores encajándose unos en otros». Parte de su inspiración para ese cuadro fue la obra del artista francés Puvis de Chavannes (1824-1898), cuyos frescos aún decoran el

Panteón en París, un pintor de sobrias e idealizadas alegorías *all'antica*. El uso de los perfiles y las poses rígidas y solemnes de Puvis, su luz gredosa y sus analíticas composiciones, impactaron a los artistas más jóvenes de París como algo muy «moderno», y su influencia puede verse en Renoir, Gauguin, Matisse, Maurice Denis, e incluso en el Picasso de la época azul, así como en Seurat. En algunos aspectos, *La Grande jatte* parece derivar de la visión arcádica de Puvis de la fundación de Marsella (Ilustración 74). No es de extrañar que el amigo de Seurat, el crítico Félix Fènéon, describiera *La Grande jatte* en estos términos: «… más o menos unas cuarenta personas aparecen investidas de un estilo hierático y sumario, estrictamente captadas de espalda, de frente o de perfil, sentadas en los ángulos correctos, tumbadas a lo largo o rígidamente erguidas: *como un Puvis modernizado*».



72. Georges Seurat, *Puerto del canal de Gravelines*, 1890. Oleo sobre lienzo, 73,7 x 92,1 cm. Museo de Arte de Lndianápolis, obsequio de Mrs. James W. Fesler.

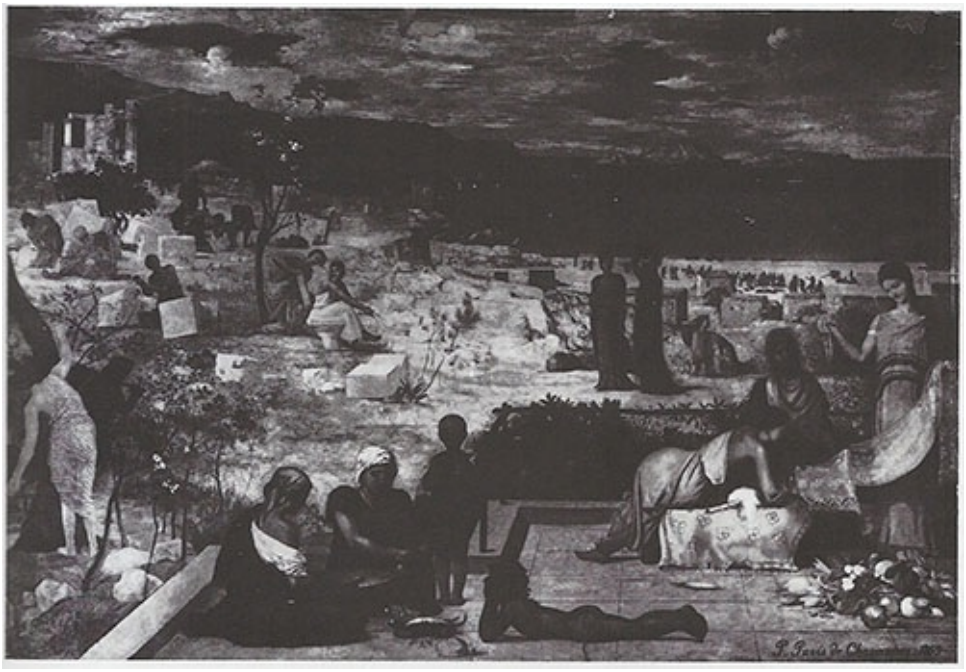
Y de este modo, en *La Grande jatte*, la visión del placer asume la gravedad de la pintura histórica. Al construir ese espacio monumentalmente elaborado, Seurat le confirió a cada detalle el grado de meditación que podríamos esperar de Rafael o de Piero della Francesca. Ese lienzo está conectado a la vez con consonancias acordes de forma, algo que apenas es evidente al principio. La cola del mono emula con la empuñadura curvada del bastón del dandi. La mujer que está pescando en primer plano, a la izquierda, tiene una minúscula gemela en lontananza. El decoro que emana de las posturas y los gestos, las distancias que las personas mantienen entre sí

en el abstracto verdor de ese césped paradisíaco, se convierten en el decoro del arte clásico: modales elevados a la categoría de estética. La cultura y la naturaleza juegan entre sí, como ocurre en el *Concierto campestre* de Giorgione cuando el ceremonioso sombrero del joven petimetre se hace eco de las líneas del chalet que está detrás de él, mientras la pelambrera a guisa de fregona de su rústico compañero se parece a los hirsutos árboles sin podar. Seurat tenía una actitud ligeramente irónica respecto de su clase media moderna. Sus personajes se deslizan en la hierba como juguetes de hojalata sobre ruedas, y parecen pronosticar la seria y mecanizada absurdidad que, cuarenta años después, la mímica de Charlie Chaplin llevaría a su máxima expresión artística. La ironía forma parte de la modernidad de Seurat. Precisamente por tratarse de una distanciada pintura, una superficie y no una ventana, produce una pausa y permite reflexionar en su semántica. El espectáculo del arte como lenguaje fascinaba a Seurat. Fascinaba a todos los artistas; pero antes de 1880, no era frecuente que constituyera el tema de la obra. Seurat comprendió que había algo atomizado, dividido y analítico en la conciencia modernista, y su obra prefigura el afán del arte de referirse cada vez más a sí mismo. Construir un sentido unificador, en ese estado de extrema autoconciencia, significaba que la escena debía descomponerse en moléculas para luego reensamblarse bajo la tutela del orden formal. La realidad devenía permanente cuando se desplegaba como una red de diminutas y diversas quietudes. A fin de cuentas, ése era el tema de *La Grande Jatte*: la infinita división, las infinitas relaciones y el esfuerzo para hacerlas visibles, incluso a costa de la «vida real».



73. Georges Seurat, *Un domingo por la tarde en la isla de la Grande Jatte* 1884-1886. Óleo sobre lienzo, 205,7

x 325,1 cm. Instituto de Arte de Chicago, Colección conmemorativa Helen Birch Bartlett.



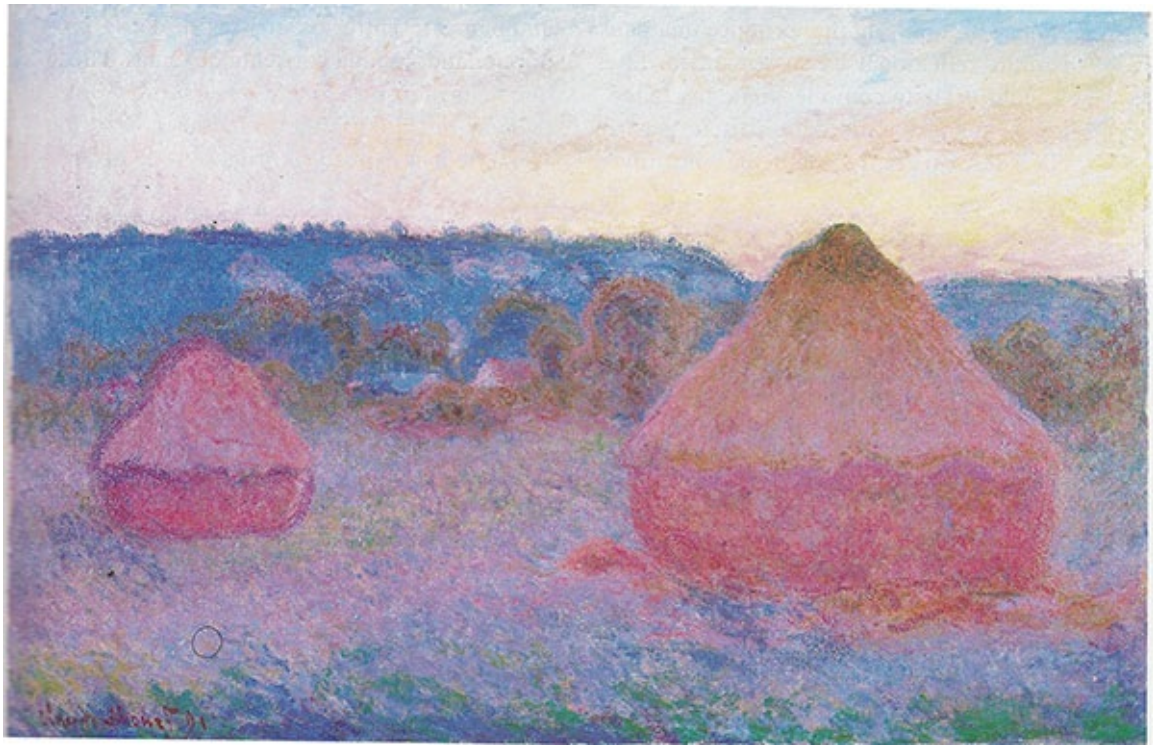
74. Puvis de Chavannes, *Massilia, colonia griega*, 1869. Óleo sobre lienzo montado en una pared, 422,1 x 564,4 cm. Musées des Beaux-Arts, Marsella (foto Giraudon).

Poco tiempo después, Claude Monet llegaría al mismo punto por un camino diferente. Si Monet hubiera muerto el mismo año que Seurat (1891), seguiría siendo recordado como el impresionista esencial; pero su importancia para el arte moderno no hubiera sido crucial. Ninguno de los impresionistas había enaltecido la superficie del paisaje tan elocuentemente. Él era a los árboles, al mar y al cielo lo que Renoir era al cutis de las mujeres. Sin embargo, no muchas de las obras que pintó antes de cumplir los cincuenta años tenían la reflexiva permanencia, la analítica quietud dentro de la matriz de placer, que señala la presencia de la grandeza. Hacia 1880, Monet empezó a expresar sus escrúpulos sobre el impresionismo como movimiento, porque qué fácil era para los artistas de segunda hacer carrera con todo ese tinglado impresionista. Él quería ahondar en el juego, mostrar las profundas conexiones entre el ojo y la mente.

Eso fue lo que Monet decidió hacer, y empezó en 1888 pintando el mismo motivo una y otra vez, en series. Probablemente sacó esa idea de los grabados japoneses que circulaban ampliamente entre los artistas de París proporcionándoles una corriente de temas. Puede que se haya inspirado en *Cien vistas del monte Fuji*, de Hokusai. En cualquier caso, en 1891, Monet expuso su primera serie de cuadros: quince vistas de un grupo de almiares. Los circulares montones de heno aparecían más próximos a la deformidad de lo que podía estarlo cualquier otro objeto artificial. La elección de Monet recordaba la decisión de Courbet de pintar un distante haz de palos que realmente no podía identificar. Los almiares eran neutrales receptáculos de luz (Ilustración 75). Pero precisamente se trataba de eso, ése era su propósito, ya que Monet quería mostrar quince de las infinitas variantes de efectos luminosos que

podían representarse, partiendo de un mismo motivo, a diferentes horas del día, en las distintas estaciones del año. Lo que se pretendía era que cada almiar se viera como una muestra de algo que es a la vez trivial e interminable, susceptible de absorber toda la capacidad de examen y de discriminación de que el ojo humano es capaz. «La eternidad en un grano de arena, y el cielo en una flor».

Tras teñir los almiares con esos tonos mágicos, como si fueran vidrieras de colores, Monet continuó con la descripción de una catedral gótica como si fuera un almiar. En 1892, alquiló una habitación frente a la fachada occidental de la catedral de Ruán. Entonces pintó unos veinte cuadros de esa misma fachada, bajo diferentes condiciones de luz. Ciertamente, sus motivaciones para pintar el edificio no eran religiosas. Monet no era un francés devoto. Nunca una estructura tan venerablemente histórica había sido pintada tan resueltamente en su día, ni jamás un objeto religioso tan famoso había sido tratado de manera tan laica. De hecho, había algo un poco inquietante en la decisión de Monet de tomar como modelo el templo de Ruán igual que si fuera un álamo, un almiar o una parcela de césped, lo cual implicaba que la conciencia es más importante que cualquier religión. Las catedrales se revelaban pastosas y diluidas, desbaratándose entre colores arenosos, como helados derritiéndose (Ilustración 76). Su densa atmósfera se muestra desvanecida: la fachada ya no está bañada en aire, sino incrustada de pintura. Al trabajar en series, Monet declaraba que su tema no era una vista, sino el acto de ver esa vista: un proceso mental, desplegándose subjetivamente, nunca cristalizado, siempre formándose. Ese análisis no podía llevarse a cabo con un contenido hostil o desagradable; la distracción hubiera sido demasiado grande. El motivo debía ser *poseído*. La meditación debía empezar con placer, no con dolor; en el centro del ser, no en sus perturbados contornos. «El arte es un artículo de lujo», señaló una vez Gustave Flaubert. «Necesita blancas, serenas manos». Uno de los emblemas de ese estado de ánimo entre los pintores es el jardín que Claude Monet construyó cerca del pueblo de Giverny, a ochenta kilómetros de París. Él vivió allí desde 1883 hasta su fallecimiento en 1926, y pintó todo lo que allí poseía.



75. Claude Monet, *Dos almiares*, 1891. Óleo sobre lienzo, 64 x 99,3 cm. Instituto de Arte de Chicago.



76. Claude Monet, *Catedral de Ruán, por la manaría*, 1894. Óleo sobre lienzo, 104,6 x 71,6 cm. Louvre, París (foto Giraudon).

El jardín de Monet se despliega en dos escenarios. Primero estaba el jardín de flores frente a la casa. En 1893, cuando tenía más de cincuenta años, empezó a trabajar en la segunda parte, un jardín con estanque al otro lado del camino, regado por un pequeño tributario del Sena, el río Ru. Las autoridades locales casi le prohibieron que lo hiciera, ya que el estanque de Monet sólo podía beneficiarse desviando el curso del Ru, y temían que eso acarreara escasez de agua a los granjeros que vivían aguas abajo. Afortunadamente para la historia del arte, al final obtuvo el permiso. El Ru entró en su propiedad, y gradualmente el jardín fue tomando forma, con sus nenúfares, los macizos de lirios, los sauces llorones y las verdes glicinias enroscándose en el puente japonés. Eso le proporcionó a Monet la fuente de inspiración para los cuadros más importantes de su obra.

Max Ernst contaba que de pequeño solía observar a su padre pintando en el jardín trasero. Un día el padre estaba bloqueado por un árbol que no conseguía pintar satisfactoriamente, de modo que, para escándalo de su hijo, el surrealista en ciernes, su progenitor fue a buscar un hacha y lo derribó, cortándolo al mismo tiempo de la vida y del arte. Ésa era la libertad que Monet disfrutaba en su propio jardín. Era una obra de arte que provocaba una continua procesión de otras; y mientras pasaba el tiempo haciendo allí pequeños trabajos, con la ayuda de aproximadamente una docena de jardineros, controlaba no sólo sus cuadros sino sus modelos. Giverny, como dijo elegantemente el historiador del arte Kirk Varnedoe, era el «harén natural» de Monet. Hacia 1891, su obra estaba alejándose del profundo campo de visión de sus primeros lienzos impresionistas: una serie de *Alamos*, pintados cerca de Giverny, reducen la escena a tres franjas planas de color —el cielo, la orilla del río y los reflejos del agua— interrumpidas por la sutil verticalidad ondulante de los troncos de los árboles (Ilustración 77). En las series de los *Nenúfares*, llevó ese aplanamiento de la visión todavía más lejos. Los *Nenúfares* son un prolongado examen de un anegado mundo reflexivo, en el cual el cielo no es visible salvo por reflejo; las aguas llenan todo el marco. Los *Nenúfares* de Monet guardan relación con las ideas de su contemporáneo, el poeta Stéphane Mallarmé, en poesía. En esos cuadros, el vacío importa tanto como la plenitud, y los reflejos tienen el mismo peso de las cosas. Mallarmé concebía la poesía como una estructura de palabras y ausencias: «La armadura intelectual del poema se oculta a sí misma, está presente —y actúa— en los espacios en blanco que separan las estrofas y en la hoja de papel en blanco: un silencio elocuente, significativo, no menos maravilloso de componer que el verso mismo». Y añadía: «Evocar el objeto anulado, con ayuda de alusivas palabras siempre indirectas, las cuales constantemente se borran a sí mismas en un silencio complementario, supone una tarea semejante al acto de la creación». El «objeto anulado» de Mallarmé, el sentido simbolista de la realidad que está al acecho detrás de su semántico velo, es también el mundo tal como lo vislumbramos en el estanque de los nenúfares de Monet (Ilustración 78).



77. Claude Monet, *Álamos*, 1891. Óleo sobre lienzo, 79 x 81,3 cm. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, legado de Mrs. H. O. Havermeyer.



78. Claude Monet, *Nenúfares* (sin fecha). Óleo sobre lienzo, 200,7 x 426,7 cm. National Gallery, Londres.

El estanque era tan artificial como si hubiera sido pintado. Liso, como un lienzo. Lo que mostraba en su superficie, las nubes y las hojas de los nenúfares y un viento suave como pisadas felinas, las oscuras manchas del follaje reflejado, los abismos de azul oscuro y los trémulos y opalinos reflejos de la luz del cielo, todo eso aparece comprimido a la vez en un espacio poco profundo, una piel, como el espacio donde se pinta. Los sauces llorones acarician esa superficie como pinceles. No hay primer plano, ni fondo; en vez de eso, una red de conexiones. La visión de la energía de Monet manifestándose en un continuo campo de matices sería de gran importancia para la pintura abstracta treinta años después de su muerte. Una obra como *Neblina lavanda* (1950), de Jackson Pollock, con su palpitación de enmarañadas madejas entretejiéndose a través de todo el lienzo, es una prolongación americana de esa línea simbolista que discurre por el jardín de Monet. Pero aunque esa obra no hubiera tenido eco en la pintura futura, algo de los *Nenúfares* seguiría estando entre los momentos de suprema visión del arte occidental. El estanque era una rebanada de infinito. Asir lo indefinido para fijar lo que es inestable, para dar forma y ubicación a unas visiones tan evanescentes y complejas que apenas podían nombrarse, eran ambiciones básicas del modernismo, y se oponían a la presumida concepción de determinar la realidad que el materialismo y el positivismo nos legaron. El tercer explorador de esa búsqueda en aquel final del siglo XIX, después de Seurat y de Monet, fue Paul Cézanne, a cuya obra ya nos hemos referido brevemente.

Desde 1880 hasta el año de su muerte, 1906, Cézanne pasó la mayor parte de su tiempo trabajando en el sur de Francia, en un estudio adosado a su casa familiar, en Les Lauves, en la colina que domina Aix-en-Provence. Esa pequeña casa, que se conserva —a diferencia de su vista del monte Sainte-Victoire desde la terraza, ahora oculta por bloques de pisos—, es uno de los lugares sagrados del espíritu moderno, un relicario. Pero el irritable fantasma diabético que ronda ese estudio aún nos desconcierta, en parte debido a que se pasó ese cuarto de siglo en reclusión, sin querer teorizar sobre su obra, y reacio a escribir cartas; y en parte porque son numerosas las obras posteriores que reivindican a Cézanne como su ancestro, seguimos viendo su herencia a través de una alcoba repleta de herederos compitiendo entre sí. En ese sentido hay casi tantos Cézanne como Michelangelos. Él era uno de esos raros artistas que influyen en casi todo el mundo. Los simbolistas admiraban las propiedades decorativas de su obra; otros lo veían como un impresionista tardío; mientras que los cubistas se centraron en su noción de la relatividad de la estructura; y después de ellos, fue reverenciado como el padre fundador del arte abstracto. Todo lo cual es verdad, en el sentido de que expresa lo que otros pensaron de Cézanne. Pero ¿cómo se veía él a sí mismo? En el capítulo 1, he citado una carta de Cézanne a su hijo describiendo su exaltación y la sensación de incapacidad ante la infinitud de formas y relaciones que la simple percepción de up río le revelaba. La carta continuaba así: «La misma escena vista desde un ángulo diferente me revela un motivo sumamente interesante, y es tan variado que creo que podría estar atareado

durante meses sin cambiar de posición, simplemente inclinándome un poco más hacia la derecha o la izquierda». Solamente la naturaleza podía liberar a un pintor de la tiranía de la historia; Cézanne describe a su joven admirador, el pintor Emile Bernard, como «un intelectual atiborrado por la memoria de los museos, quien no contempla la naturaleza suficientemente, que es lo mejor para librarnos de la academia y, en realidad, de todas las escuelas». «El verdadero e inmenso estudio», le escribió a Bernard dos años antes de su muerte, «al que debemos dedicarnos es la multiplicidad de imágenes de la naturaleza». Cézanne aborrecía la estilización de Gauguin, sus sinuosos contornos y el decorativismo de sus formas planas, porque eso era demasiado simple, y él estaba tratando de sacar a Bernard de la imitación de ese estilo; pero pocos pintores jóvenes sabían lo bastante para ver la inmensa escrupulosidad de Cézanne ante el tema como cualquier cosa menos otro estilo, y de este modo la lección se perdió en Bernard, como necesariamente se perdió en generaciones enteras de estudiantes de artes plásticas que desde entonces pasan su tiempo pintando manzanas facetadas.

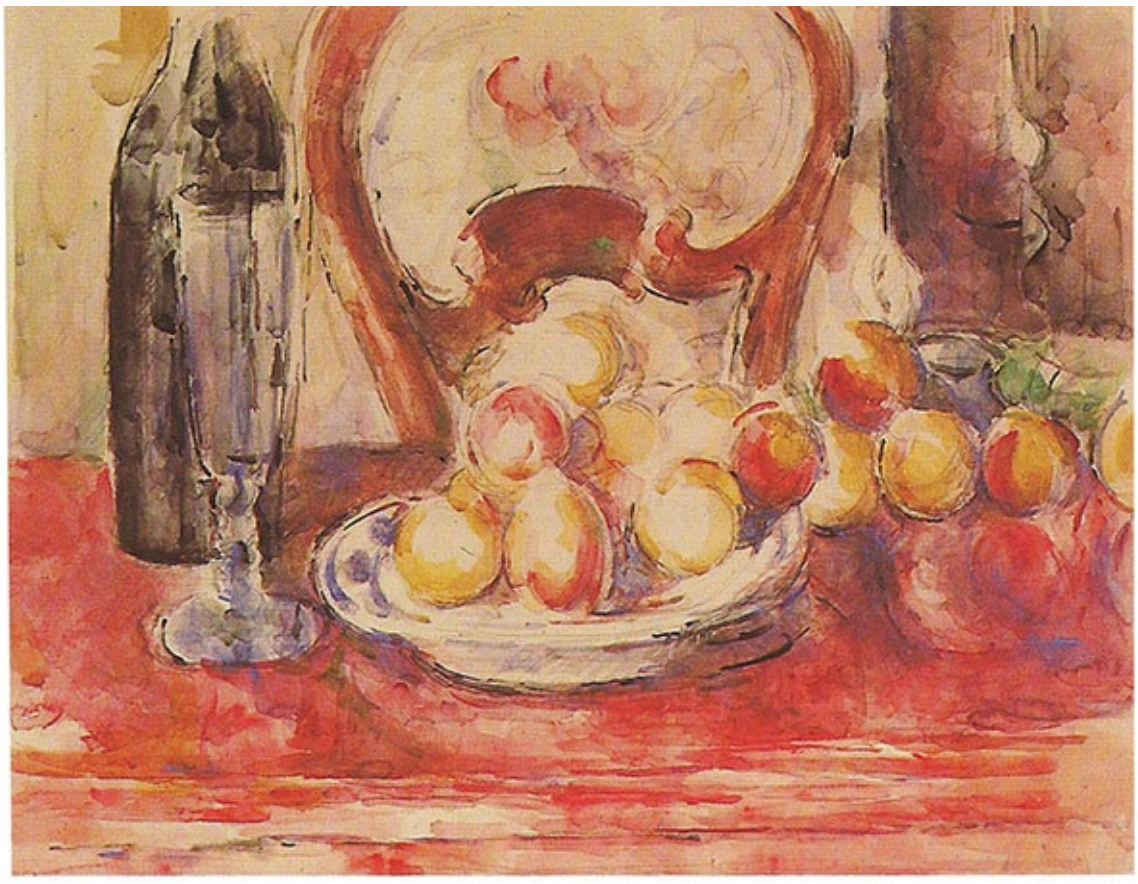
El paisaje con eLque Cézanne forcejeaba y al que se sometía iWera una Arcadia generalizada. Era el lugar donde había nacido, Aix-en-Provence. Hasta el día de hoy, incluso los temas de sus bodegones conservados en el estudio parecen formar parte del mobiliario de ese paisaje: el Cupido de yeso, el jarro azul de jengibre, las sencillas cerámicas provenzales, la mesa torneada de la cocina, el tapete estampado con flores, las calaveras, las cebollas y los melocotones. Pero, ahora, ¡salgamos al aire libre un momento! Ningún artista moderno, excepto Van Gogh, nos ha obligado tanto a reconocer sus cuadros en su paisaje; sólo caminando por la Provenza, entre las esparcidas laderas rojas que huelen a resina de pino, y mirando a través de la turbulenta nitidez de la atmósfera donde los salientes grises de los macizos de piedra caliza aparecen insinuándose y tambaleándose en la luz, sólo allí podemos captar el significado de sus pinturas —y entonces uno advierte la sensación. El paisaje estaba en la sangre de Cézanne, diáfano, descarnado y arcaico, y tan inmediatamente reconocible como el sabor de las aceitunas o del agua fría. Ante todo está el monte Sainte-Victoire, destinado a convertirse, gracias al obsesivo escrutinio del pintor, en la montaña más analizada de la historia del arte. Se ve cuán absolutamente desdeñaba Cézanne la repetición, y cómo trabajar *en serie* era su estrategia para evitarla. Él nunca pintaba la misma montaña dos veces. Cada cuadro aborda la montaña y su distancia del ojo como un nuevo problema. La mole de la montaña va desde una mera vibración de acuarela en el horizonte —su traslúcido perfil serpenteante reflejando el verde pálido y la gesticulación lavanda de los árboles del primer plano— hasta la abrumadora solidez de la versión del monte Sainte-Victoire que está en el museo de arte de Filadelfia (1904-1906) (Ilustración 2). Ahí, todo es desplazamiento. En vez de un objeto encerrado en un recuadro imaginario, rodeado de transparencias impresionistas, todas y cada una de las porciones de la superficie constituyen un continuo, un campo de resistente forma. Las manchas grises, azules y lavanda

dándose empellones en el cielo están tan minuciosamente articuladas como las que constituyen la falda de la montaña. No hay nada vacío en el Cézanne de la última época, ni siquiera los pedacitos de lienzo virgen. Esa organizada dialéctica de la forma y del color es la esencia de su famosa observación de que «Pintar la naturaleza no es copiar el objeto; es darnos cuenta de nuestras propias sensaciones». Darse cuenta de una sensación significa darle una sintaxis, y cuanto menos legibles como ilusión se vuelven los sombreados y angulosos planos del Cézanne de la última época tanto más ordenada se torna la fuerza de su lenguaje pictórico. Su objetivo era la presencia, no la ilusión, y él la persiguió con una constante gravedad. Las frutas de las principales naturalezas muertas del Cézanne de los últimos años, como *Manzanas y naranjas* (1895-1900) (Ilustración 79), están tan colmadas de decisión pictórica —sus sonrosadas superficies henchidas de esmero, por así decirlo— que parecen dos veces más sólidas que las frutas de verdad. Como ha apuntado Meyer Schapiro, era la autonomía de las cosas —su existencia independiente de la vida humana— lo que inclinaba a Cézanne hacia sus temas: las piedras de la montaña, la desierta cantera en Bibèmus, las manzanas más bien vistas como seres separados que como artículos de placer gastronómico, el silencio interrumpido por el canto de los grillos entre los pinos arqueados. Cosas todas que perduran; reprendiendo y poniendo en evidencia los conflictos de su carácter apasionado e inhibido.

Las últimas acuarelas de Cézanne configuran la zona más alegre del trabajo de toda su vida (Ilustración 80). No tienen (y, de hecho, no pueden tener) ese sentimiento de maciza composición y de lenta construcción que emana de sus óleos. La técnica era rápida, y Cézanne la usó para registrar sus primeros encuentros con el tema; casi se pueden ver las veloces aplicaciones de transparentes rojos, amarillos y azules secándose en el libro de dibujos bajo el calor provenzal, fijados por el sol de modo que pudieran retocarse rápidamente. Las acuarelas de Cézanne registran aspectos del paisaje que la pintura al óleo no podía fijar tan rápidamente: la nebulosidad y la iridiscencia de la luz, los primeros destellos del amanecer a lo lejos, las argentadas caricias de un olivar cuando las hojas se vuelven para mostrar primero su haz oscuro, y luego su envés empolvado de plata.



79. Paul Cézanne, *Manzanas y naranjas*, 1895-1900. Óleo sobre lienzo, 73,7 x 91,9 cm. Museo de Orsay, París (foto Giraudon).



80. Paul Cézanne, *Manzanas, botella y el respaldo de una silla*, 1902-1906. Dibujo a lápiz y acuarela, 43,7 x 58,7 cm. Courtauld Institute Galleries, Londres.

Esos bosquejos también eran emblemáticos de un impulso generalizado entre los pintores franceses más jóvenes. A partir de mediados de los ochenta, hubo una extraordinaria eclosión de color en el arte moderno francés. El color siempre había estado vinculado a la naturaleza, pero había alcanzado una intensidad que no estaba presente en las imágenes habituales. Se estaba produciendo un movimiento al sur, lejos de París, en la Provenza y la Costa Azul. Lo que había sucedido, en esencia, era que los pintores buscaban un paisaje que les proporcionara la clase de sensaciones que les permitiera realzarlo. La desaparición de Yincent van Gogh cuando se trasladó a Arlés en 1888 formaba parte de ese movimiento, «porque», como le escribió a su hermano Théo, «no solamente en África sino a partir de Arlés uno puede estar seguro de encontrar bellos contrastes de rojos y verdes, de azules y naranjas, de azufres y lilas. Y todo verdadero colorista debe venir aquí, debe reconocer que aquí hay otra clase de colores, distintos de los del norte». Paul Signac, el más talentoso de los seguidores de Seurat, se instaló en el entonces virgen puerto pesquero de Saint-Tropez en 1829, y acogió allí, en su casa, a Henri Matisse, en 1904; en 1905, Matisse y André Derain fueron a pintar a Collioure, en la costa, más cerca de España. Todos estaban buscando una mayor pureza en la sensación natural; su propósito era descubrir en la naturaleza una clase de especial energía cromática, unos colores que hablan al conjunto de la psique y pueden concentrarse en un lienzo. Pero aparte de Van Gogh (véase el capítulo 6), el hombre que más hizo al principio para introducir la noción del color simbólico e independiente, y para liberarlo de su papel en el arte, fue un histriónico y genial fugitivo llamado Paul Gauguin (1848-1903).

¡Ay del artista en quien Hollywood pone sus ojos! Gracias a Anthony Quinn, todos saben algo de Paul Gauguin: el arquetípico marginado, el hombre que renuncia a una carrera de banquero para pintar, que se volvió loco con su amigo Vincent, el que se cortó la oreja, abofeteado por el mistral en la Casa Amarilla de Arlés, y que dejó a su esposa (por cierto, una mujer muy bonita y sufrida, y en modo alguno la pálida antimusa represiva de la ficción popular) por los líquidos abrazos de las tahitianas. Gauguin fue el primer artista francés (si descontamos los viajes a Africa de los románticos del siglo XIX) que trató de encontrar el paraíso terrenal muy lejos de Francia, pero en modo alguno fue el primer pintor europeo en ir a Tahití. El paraíso en los mares del Sur había sido un elemento esencial del arte occidental durante más de un siglo antes de Gauguin. Casi desde el momento de su descubrimiento por el capitán Wallis, en 1767, Tahití fue descrita por los exploradores (y aquellos que leían sus libros) como un Elíseo anterior a la caída del hombre, «el jardín del Edén […] digno del pincel de un Boucher», como anotó el navegante francés Bougainville mientras paseaba en barco por la bahía Matavai un año después, con las bronceadas ninfas polinesias surgiendo aquí y allá, «como si cada una de ellas fuera la mismísima Venus apareciéndose ante el pastor frigio, todas con las celestiales formas de esa

diosa». Aquello era el embarque a la isla de Citerea en la vida real; sin duda agudizado por seis meses en el océano, lejos de las mujeres.

El primer artista que pintó Tahití fue un escocés, William Hodges, quien fue allí con el capitán Cook en 1769. (A diferencia de Gauguin, renunció prudentemente a la pintura cuando regresó a Inglaterra y se volvió banquero). Pero hacia finales del siglo XIX la idea del buen salvaje, viviendo feliz en la inocencia, en el seno de la naturaleza repleta de frutas, era una de las grandes fantasías del pensamiento europeo, y Tahití seguía siendo imaginada como la prueba de su existencia. Además, el paraíso era una colonia francesa, con servicio postal y otras ventajas; si la dieta de frutos del árbol del pan y de pescado resultaba monótona, uno siempre podía variarla —como hizo Gauguin, a un ruinoso precio— recurriendo a las sardinas enlatadas e importando botellas de Beaujolais.

Durante toda la década de 1880, mientras Gauguin frecuentaba los círculos de la moderna poesía francesa y pintaba convirtiéndose en un loco entusiasta de los simbolistas, con un séquito de jóvenes artistas como Maurice Denis y Entile Bernard, su odio a la cultura burguesa de la ciudad se incrementaba hasta llegar a la sofocación. Él creía que era de estirpe «primitiva»; su abuela era una bastarda medio peruana, una mujer de abrumadora energía militante, que se consumió difundiendo propaganda socialista en las provincias francesas; más atrás en su árbol genealógico, a Gauguin le gustaba insinuar que había indicios de esclavos de Martinica entre sus antepasados. Se veía a sí mismo como un romántico superviviente, un héroe instintivo desplazado entre los cafés y los salones, y anhelaba romper con Francia. Lo que provocó su fuga fue la Exposición de París de 1889, la cual no solamente incluía una momia peruana entre los numerosos objetos expuestos (Ilustración 193) —de inmediato Gauguin la identificó con algún marchito pariente original, incorporando su silueta fetalmente acurrucada en varios cuadros y xilografías como una imagen de siniestra senectud—, sino que también ostentaba una serie de pequeñas aldeas «nativas» trasplantadas de diversos territorios del imperio francés; Cochinchina, Marruecos y Tahití. Esta última región de ultramar cautivó a Gauguin, quien se tomó demasiado en serio el folleto distribuido en la Exposición, que decía: «Los afortunados habitantes de Tahití conocen solamente el lado alegre de la vida». En 1891, zarpó desde Marsella hacia los mares del Sur, vitoreado por amigos y admiradores como el crítico simbolista Octave Mirbeau. Se convertiría en un nativo en nombre de todos ellos. Su equipaje incluía una escopeta, para cazar las bestias salvajes del paraíso, y dos mandolinas y una guitarra, con las cuales daría serenatas a las ninfas a la sombra de las palmeras.

El resto de su equipaje eran estereotipos. Gauguin sabía lo que quería ver: parte del guión había sido escrito, antes de que él partiera, por Stéphane Mallarmé. El primer verso de la égloga de Mallarmé *La siesta de un fauno* (1876), que inspiró el preludio homónimo de Debussy, decía: «Ces nymphes, je les veux perpétuer». Gauguin se hacía eco de ese verso en una carta desde Tahití: «Esas ninfas, yo las

quiero perpetuar, con sus pieles doradas, sus penetrantes olores animales, sus sabores tropicales». El instrumento para perpetuarlas, su arte, ya había madurado. La fantasía popular de que Gauguin «se descubre a sí mismo» como pintor en Tahití es absolutamente falsa.

Todos los componentes de su estilo —sus composiciones de amplias zonas planas de color, los contornos densos y sinuosos, el deseo de hacer simbólicas afirmaciones sobre el destino humano y la emoción, el interés por el arte «primitivo», así como la idea de que el color podía funcionar como un lenguaje— ya estaban presentes en Francia antes de 1891 (Ilustración 81). El tiempo que pasó pintando en la Bretaña, que era el centro de una de las muchas colonias de artistas y campamentos de pintores que salpicaban el litoral (ya que la vida bretona, en su austeridad, pintoresquismo y religioso primitivismo, era un tema favorito para muchos artistas aparte de Gauguin y su círculo de Pont-Aven), fue, de alguna manera, un ensayo para su experiencia tahitiana.

La isla ya no era ni remotamente lo que había sido. Su declive había empezado en el momento en que llegó el capitán Wallis, y había seguido decayendo sin interrupción ni ayuda durante ciento veinticinco años. En vez del paraíso, Gauguin encontró una colonia; en vez de buenos salvajes, prostitutas; en vez de los niños puros de Arcadia, apáticos mestizos: una cultura arruinada por los misioneros, las borracheras, la explotación y la gonorrea, con sus rituales muertos, su memoria perdida, su población diezmada, reducida de cuarenta mil almas en la época de Cook a seis mil en tiempos de Gauguin. «Los nativos», se lamentaba, «no tienen nada, nada en absoluto que hacer, solamente piensan en una cosa: la bebida. Una vez hubo aquí extrañas y pintorescas cosas, pero hoy no queda ni rastro de eso; todo ha desaparecido».

Así que el paraíso que Gauguin pintaba era engañoso, un jardín del Edén violado, poblado de fantasmas culturales; y sus tahitianas eran como supervivientes de una Edad de Oro que ellas mismas no podían recordar. De una peculiar manera, eso se ajustaba al aspecto formal, clásico, de la obra de Gaugum. Pensamos que era un pintor moderno, pero no lo era, o no del todo: zonas enteras de su imaginación pertenecen más al Tercer Imperio que al siglo XX, y una de ellas era su afición a la alegoría. Quería que sus cuadros fueran fábulas morales, y, por más señas, portentosas; se concebía a sí mismo como un maestro moral, no exactamente un ingeniero de sensaciones visuales. Ese afán de predicarle a una vasta audiencia sobre asuntos religiosos o éticos era precisamente lo que gran parte del arte iba a dejar atrás entre el siglo XIX y el XX. Ese deseo sería la primera baja de la nueva intimidad. Pero Gauguin pensaba que él podía encontrar alguna pista general para el destino del género humano en el arruinado mito del buen salvaje. En 1897, pintó un inmenso lienzo titulado *¿De dónde venimos, qué somos, adónde vamos?* (Ilustración 82). Desde la Eva tahitiana en el centro, cogiendo el fruto del tropical árbol del paraíso, hasta las figuras que cuchichean y la sibilina vieja agachada en la postura de la

momia peruana, esa tela está cargada de simbolismo: «una obra filosófica», le escribió Gauguin a un amigo en Francia, «sobre un tema comparable al del Evangelio».

No eran los temas de Gauguin, sino sus colores, lo que apuntaba al futuro. Los colores de Tahití eran billantes, y aunque él nunca había sido un colorista inhibido, ahora era capaz de darle a su paleta una aún más violenta y resonante intensidad. Al igual que todos los simbolistas, creía que el color podía actuar como las palabras; que entrañaba una exacta contrapartida para cada emoción, cada matiz del sentimiento. Era el equivalente visual del sentido de «musicalidad» de la poesía de Mallarmé, mediante la cual las palabras formaban constelaciones a través de latentes afinidades, magnéticas cargas que se atraían simultánea y mutuamente, como limaduras de hierro alrededor de los polos de un magneto, en una estructura de significados. Si un poema estaba hecho de manchas (palabras) distribuidas en una hoja en blanco, entonces la pintura también —como sostenía Maurice Denis— sería vista en primer lugar como una composición de manchas de color en un lisa superficie en blanco. Su tarea no era describir, sino expresar. De esta forma, el color podía reivindicar su propia libertad de pensamiento.



81. Paul Gauguin, *Cosecha en Bretaña*, 1889. Óleo sobre lienzo, 91,7 x 71,9 cm. Courtauld Institute Galleries, Londres.



82. Paul Gauguin, *¿De dónde venimos, qué somos, adónde vamos*?, 1897. Óleo sobre lienzo, 145,5 x 373,9 cm. Museo de Bellas Artes, Boston.

Para los artistas más jóvenes, se trataba de una licencia trascendental. Pero ellos

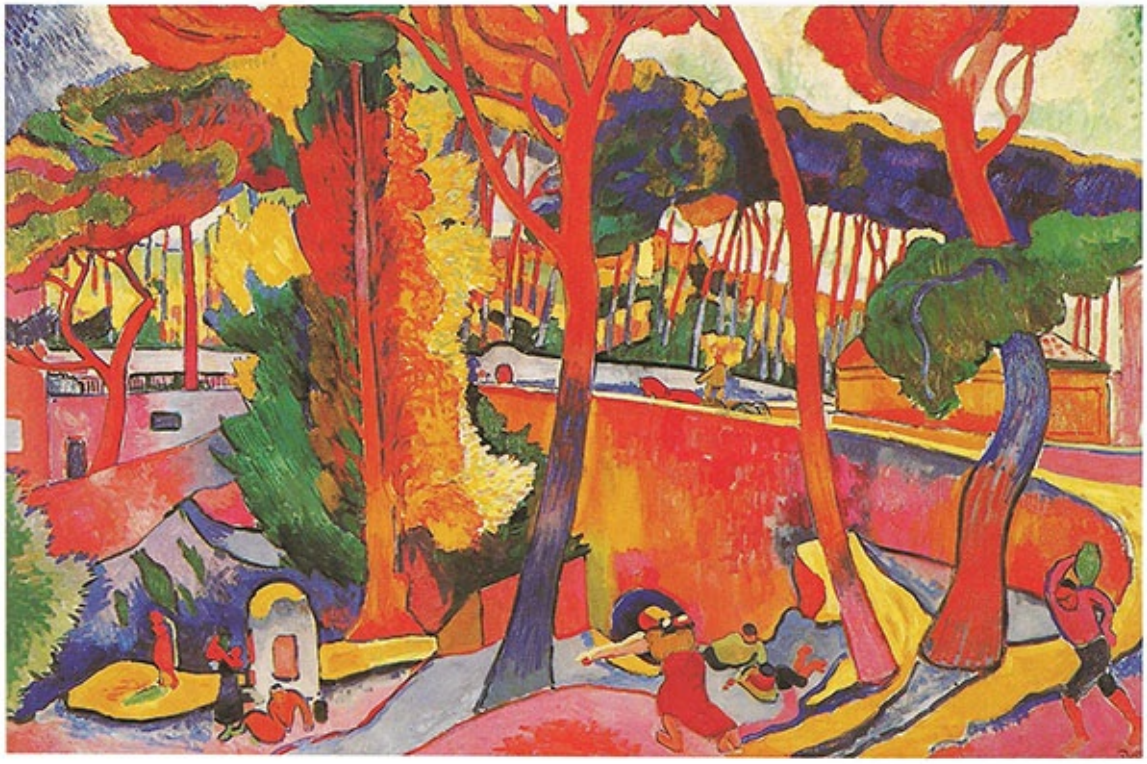
querían ejercitarse dentro de Francia, y su teatro natural era el sur. El color era un signo de vitalidad, el emblema del bienestar, y no necesitaba espesos tonos simbólicos en íntima armonía. Bastaba con que el color asumiera su posición de autenticidad sentimental; que canalizara y agudizara el sentimiento de energía del artista y del espectador, su compartida alegría de vivir. Sólo entonces el color sería más un don que una compulsión.

Lo que salió de esa aspiración fue un movimiento llamado fauvismo. ¿Qué importa un nombre? No mucho, está obligado a responder el historiador del arte. El cubismo no trataba sobre cubos, tampoco el fauvismo trataba sobre fieras salvajes. Cuando en 1905 un afable crítico echó una mirada alrededor en una galería del Salón de Otoño de París, donde había un busto italianizante rodeado de obras de Henri Matisse y de sus colegas, hizo una broma sobre «Donatello chez les fauves», dándole de este modo a un movimiento de escasa duración, una duradera y más bien engañosa denominación. El fauvismo fue desarrollado por un pequeño grupo de artistas en un lapso de tres años; hacia 1907, el año de *Las señoritas de Aviñón* de Picasso, ya se había extinguido. Ese estilo podía definirse aproximadamente, no en términos de una teoría unificadora —ya que a diferencia del simbolismo no tenía, ni quería adquirir, ninguna—, sino simplemente a través de una lista de pintores que, durante un corto espacio de tiempo, recibieron la decisiva influencia de las visiones de Henri Matisse y los paisajes del sur: Maurice de Vlaminck y André Derain, Raoul Dufy y Georges Braque, Kess van Dongen y Henri Manguin. Se puede hablar de características ^generales en los pintores fauvistas: sus vivos y estridentes colores, la abrupta urgencia de la superficie, el dibujo distorsionado y el apego a una sensación enérgica de un aspecto más en bruto. Pero no era un «movimiento» en el sentido de que tuvieran una fuerte práctica común. «Sobre la escuela impresionista se puede hablar», señaló más tarde Van Dongen, «porque ellos sostenían ciertos principios. Por nuestra parte, no teníamos nada parecido a eso; nosotros simplemente creíamos que sus colores estaban desteñidos».

Y así, aunque sólo fuera por comparación, allí estaban. Si colgáramos un Pissarro al lado de una de las obras claves fauvistas, *El recodo del camino, L'Estaque* (1906) (Ilustración 83), de André Derain, el primero ardería en llamas. Es fácil ver lo que Derain tomó de Gauguin —el contorno azul del árbol rojo a la derecha y su serpentino trazo de contorno son puro esmalte *cloisonné*—, pero subiendo la tesitura a todo volumen, por decirlo de alguna manera. Hoy estamos preparados para ver una pintura así como una espléndida decoración: con su pesado dibujo y la audacia cromática, con sus troncos de un estridente bermellón, los complejos azules en las sombras, y su alegre pirotecnia de verdes y amarillos en el follaje. Hace setenta y cinco años era una agresión total para los sentidos, una afrenta al orden y a la mesura que tanto, y durante tanto tiempo, los franceses apreciaron en materia de arte.

Al cabo de unos años el expresionismo alemán (véase el capítulo 6) adoptaría la agresividad del colorido fauvista. Lo que no viajó al norte tan fácilmente fue el

optimismo, ese ideal de sensualidad integral que se expresaba a través del color como un espíritu a través de un médium. Todo en el fauvismo era placer festejado: los tricolores parasoles a rayas en las escenas callejeras de Raoul Dufy, el rosado vigor teatral de las escenas de los bajos fondos de Van Dongen, la descuidada pero contagiosa ebullición de los paisajes de Chatou, de Vlaminck. Sin embargo, de todas esas visiones, las mejores eran las de Henri Matisse inventando el Mediterráneo. Aún nos asombra comprobar cuán profundamente las imágenes y las expectativas de esa costa ahora desvanecida fueron marcadas por los cielos y los toldos de Matisse, sus promontorios de color leonado y vislumbres de aguas rosadas y rojos mástiles al otro lado de un balcón. La obra de Matisse era el eje del fauvismo. La liberación del color que tuvo lugar en aquellos pocos años fue en gran parte obra suya, y el empalago ante la exuberancia *fauve* también fue su necesidad. «Uno no puede permanecer todo el tiempo en un estado de paroxismo», señaló sabiamente Georges Braque a propósito de sus años fauvistas. «El primer año suscitó el puro entusiasmo de los parisinos que descubrían el Mediterráneo. Al siguiente año, eso ya había cambiado. Yo hubiera tenido que seguir bajando hasta Senegal para obtener el mismo resultado…». El hartazgo de Braque del colorido *fauve* fue una de las raíces del cubismo; el esfuerzo de Matisse en pos de la disciplina, podando y sublimando las crudezas del movimiento que en gran medida él había creado constituiría la base de la madurez de su actividad creadora. Y así, a partir de 1908, mientras Derain evolucionaba hacia obras más compactas, entrelazando las composiciones y los efectos tonales de los pintores clásicos, mientras el ignorante Vlaminck caía a plomo en una burda parodia de sí mismo, Dufy empezaba a producir bonitas imágenes de pequeño formato para decorar casas y Van Dongen simplemente fracasaba, Matisse empezaba a vivir hasta el fin la existencia artística más augusta y productiva, aparte de la de Picasso, que conocería el siglo XX.



83. André Derain, *El recodo del camino, L'Estaque*, 1906. Óleo sobre lienzo, 127,5 x 193,5 cm. Museo de Bellas Artes, Houston, Colección John A. y Audrey Jones Beck.

Henri Matisse había nacido en 1869, el año de la ceremonia de botadura del *Cutty Sark*. Y murió en 1954, el año en que la primera bomba de hidrógeno explotó en el atolón Bikini. No solamente sobrevivió a eso, literalmente, pasando de un mundo a otro; sino que vivió de principio a fin algunos de los acontecimientos políticos más traumáticos que registra la historia, las peores guerras, las mayores matanzas, las más demenciales rivalidades ideológicas sin inmutarse, al parecer. Matisse nunca hizo un pintura didáctica ni firmó ningún manifiesto, y apenas hay referencias a un acontecimiento político —y no digamos ya una *opinión* política expresada— en ninguno de sus escritos. Tal vez Matisse padeció el miedo y el hastío, igual que todos nosotros, pero no hay huellas de ello en su obra. Su estudio era un mundo dentro del mundo: un lugar de equilibrio que, durante sesenta años seguidos, produjo imágenes de bienestar, refugio y armoniosa satisfacción. En ningún momento de la obra de Matisse sentimos el menor indicio de la alienación y del conflicto que el modernismo, ese espejo de nuestro siglo, ha reflejado con tanta frecuencia. Sus cuadros son el equivalente de ese lugar ideal, herméticamente sellado, lejos de los asaltos y las erosiones de la historia, que Baudelaire, imaginaba en su poema *La invitación al viaje*:

> Los muebles relucientes con la pátina de los años adornarán nuestra alcoba; las rarísimas flores, mezclando sus olores con vagas bocanadas de ámbar, los cielos rasos pintados, los insondables espejos, el esplendor del Oriente… todo eso hablará, en secreto, con nuestras almas, en su dulce lenguaje. Allí, todo es orden y belleza, esplendor, calma y voluptuosidad.

En su seriedad, firme desarrollo, benigna lucidez y en el vasto alcance de sus fuentes

históricas, la obra de Matisse refuta totalmente la noción de que los grandes hallazgos del modernismo se hicieron rechazando violentamente el pasado. Su obra estaba enraizada en la tradición, una tradición a la que se acercó de manera mucho menos inquieta e irónica que Picasso. De joven, cuando era discípulo de Odilon Redon, había estudiado con atención la obra de Manet y de Cézanne; unas *Bañistas* de pequeño formato de Cézanne, que compró en 1899, se convirtió en su talismán. Más tarde, hacia 1904, se interesó en los puntos de pigmento puro del divisionismo de Seurat.

Seurat ya estaba muerto por entonces, pero Matisse trabó amistad con su epígono más cercano, Paul Signac. Los paisajes de la bahía de Saint-Tropez de Signac constituyeron una importante influencia en la obra de Matisse. Quizá también lo fue el cuadro que Signac consideraba su obra maestra y que se expuso en el Salón de los Independientes en 1895, En *tiempos de armonía*, una gran composición alegórica que exhibía sus convicciones anarquistas. La pintura mostraba una utópica Arcadia de recreo y de labranzas cerca del mar, y muy bien pudo haberse fusionado en la imaginación de Matisse con la tradicional *féte champétre* produciendo su desmañada, aunque importante, tarjeta de presentación artística: *Esplendor, calma y voluptuosidad* (1904-1905) (Ilustración 84). En esa tela, el interés literario de Matisse en Baudelaire se mezcla con sus arcádicas fantasías, tal vez bajo la influencia de las conversaciones de sobremesa de Signac sobre la futura Edad de Oro. Vemos una merienda campestre a orillas del mar en Saint-Tropez, con una barca con la vela latina aparejada y un grupo de bulbosos desnudos cubiertos de manchas. Desde luego, no se puede decir que se trate de una obra de un gran *esplendor*, pero fue el primer intento de Matisse de formular una imagen del Mediterráneo como un estado de ánimo.

En 1905 Matisse fue al sur de nuevo, para trabajar con André Derain en la pequeña ciudad costera de Collioure. En ese momento se produjo su liberación en el uso del color. Hasta qué punto se liberó su paleta puede verse con exactitud en *La ventana abierta, Collioure* (1905) (Ilustración 85). Se trata del primero de los paisajes a través de una ventana que se repetiría como un tema favorito de Matisse. Todos los colores han experimentado la misma distorsión y emoción. Los tiestos con flores y el rojo herrumbroso de los mástiles y las velas aferradas se vuelven un rojo ardiente otoñal: los reflejos de las barcas, borneando en la embriaguez de la luz en el agua, son rosados; el verde de la pared de la izquierda, reflejado en los cristales de la abierta puerta vidriera de la derecha, se intensifica más allá de lo esperado hasta teñir con sus matices el cielo. Y la pincelada tiene un ímpetu optimista, una especie de «lo tomas o lo dejas», que parecía negar la destreza del oficio más aún que la manera comparativamente serena de pintar de su compañero Derain.

En realidad, los nuevos Matisse dados a conocer en el otoño de 1905 eran muy escandalosos. Incluso su puñado de defensores se mostraban indecisos ante aquellos cuadros, mientras que sus detractores opinaban que eran barbáricos. Particularmente

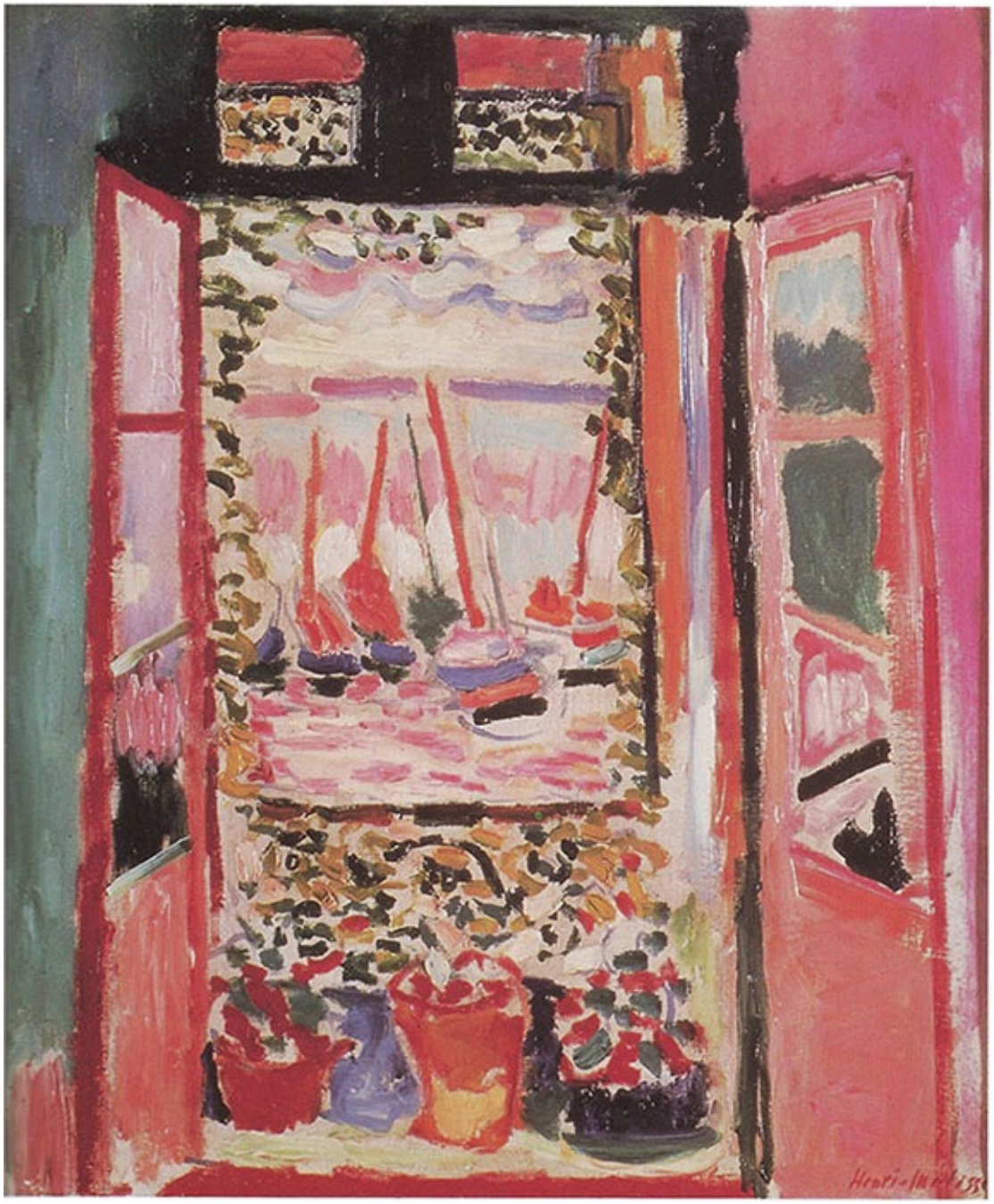
ofensiva resultó esa disonante raya de color que introdujo Matisse en el conocido género del retrato de salón —aún cuando la «víctima» fuera su esposa, posando con su mejor sombrero eduardino—.

Alguna justificación había, aunque muy limitada, para aquellas quejas de barbarismo. Repetidas veces Matisse había pintado una imagen de un mundo precivilizado, el jardín del Edén antes del pecado original habitado por hombres y mujeres sin historia, lánguidos como plantas o enérgicos como animales. Entonces, como ahora, esa imagen contenía un gran atractivo para los hipercivilizados, uno de los cuales era el mejor mecenas de Matisse, el industrial moscovita Serguéi Shchukin, quien a intervalos regulares viajaba a París y se lo compraba todo dejándole vacío el estudio. La relación entre Shchukin y Matisse, así como las visitas de Diághilev y el *Ballet* Ruso a Francia, era uno de los componentes de un eje París-Moscú que sería destruido para siempre por la Revolución. Shchukin le encargó a Matisse dos pinturas murales para decorar la gran escalinata de su casa en Moscú, el palacio Trubetskoy. Sus temas eran la «danza» y la «música» (Ilustraciones 86 y 87).

Sesenta años después, incluso vistas en el ambiente neutral de un museo, el aspecto primitivo de esas enormes pinturas sigue siendo perturbador. En la escalinata del palacio Trubetskoy, debieron de lucir excesivamente extrañas, ajenas. Además, para imaginar su impacto, debemos recordar la relación existente entre la estructura social y el concepto «música» al final de la Rusia zarista. La música impregnaba la cultura a todos los niveles, pero en Moscú y en San Petersburgo era el arte social *por excelencia*. La imagen de Matisse se situaba a contracorriente de esa atmósfera de ritual social, reluciente y adulatorio, aludiendo a la música en sus orígenes, no ejecutada por virtuosos con representantes artísticos y gemelos de diamantes en los puños de las camisas, sino por cinco cavernícolas desnudos, prehistóricos, casi presociales. Un caramillo, un tosco violín, la palmadas en la piel: eso está a años luz del mundo de las noches de estreno, de los boas y los manguitos de marta cebellina, y de los carruajes de lujo. Con todo, el poder de síntesis de Matisse es extraordinario; asignando a cada uno de los elementos —tierra, cielo y cuerpos— su propio color puro y nada más, le confiere a la escena una presencia fascinante. Dentro de esa sencillez, se revela una ilimitada energía. *La danza* es una de las pocas imágenes totalmente convincentes del éxtasis físico realizada en el siglo XX. Matisse dijo que la idea de ese cuadro se le ocurrió en Collioure en 1905, mientras contemplaba a unos pescadores y campesinos en la playa que ejecutaban una danza circular llamada sardana. Pero la sardana implica un majestuoso compás, y *La danza* es más intensa. Ese corro de ménades contorsionándose y golpeando el suelo con los pies nos hace retroceder en la historia hasta las vasijas de figuras rojas de la antigüedad mediterránea y, aún más allá, hasta las cavernas. Ese lienzo trata de representar unos movimientos tan arcaicos como la danza misma.



84. Henri Matisse, *Esplendor, calma y voluptuosidad*, 1904-1905. Óleo sobre lienzo, 94 x 116,8 cm. Colección privada, Nueva York.



85. Henri Matisse, *La ventana abierta, Collioure*, 1905. Óleo sobre lienzo, 54,1 x 46 cm. Colección privada, Nueva York.



86. Henri Matisse, *La danza*, 1910. Panel decorativo, óleo sobre lienzo, 259,3 x 318 cm. Museo del Ermitage, San Petersburgo (foto ZIOLA).



87. Henri Matisse, *La música*, 1910. Panel decorativo, óleo sobre lienzo, 259,3 x 388,6 cm. Museo del Ermitage, San Petersburgo (foto ZIOLA).

La otra cara de esa moneda era un intenso interés en la artesanía y los oficios civilizados. A Matisse le encantaba el diseño, y el diseño dentro del diseño: no solamente las suaves formas decorativas de sus propias composiciones, sino también

los estampados de los tapices, los bordados, las sedas, los toldos a rayas, las florituras, los jaspeados, los puntos abigarrados y las manchas, las atestadas habitaciones amuebladas con vivos colores que poblaban sus cuadros. En particular amaba el arte islámico, del cual vio una gran muestra en Munich en su viaje de regreso desde Moscú en 1911. Los dibujos islámicos ofrecen la ilusión de un mundo completamente lleno, donde todas las cosas, hasta el último rincón, se apretujan con la misma urgencia ante la mirada. Matisse admiraba esa sensación, y quería transponerla en términos de puro color. Uno de los resultados fue *El estudio rojo* (1911) (Ilustración 88).

Por otra parte, quería meternos dentro del cuadro: hacer que cayéramos allí dentro, como si pasáramos a través de un espejo. Por eso la caja de lápices de color está puesta, como un cebo, justo al alcance de nuestra mano, de la misma manera que estaba al alcance de la suya. Pero no estamos ante un espacio real, y por esa razón todo está saturado de un rojo liso, sutilmente modulado, un rojo que está más allá de la experiencia ordinaria, tiñendo toda la habitación, describiéndose a sí mismo agresivamente como ficción. Todo es un diseño taraceado, colmado de posibles «ventanas», pero esas aberturas son también superficies lisas. Son los cuadros del propio Matisse. Todos los objetos que vemos en ese espacio son obras de arte o de artesanía: los muebles, el aparador, el reloj y las esculturas, las cuales también son reconocibles Matisse. La única referencia a la naturaleza es la planta de interior cuyos tallos guiados emulan obedientemente con la curva del sillón de mimbre de la derecha y el cuerpo de un desnudo a la izquierda. *El estudio rojo* es un poema sobre cómo la pintura se relaciona consigo misma: cómo el arte se nutre de otras artes y cómo, con la suficiente convicción, el arte puede formar su propia república del placer, un paréntesis dentro del mundo real: un paraíso.



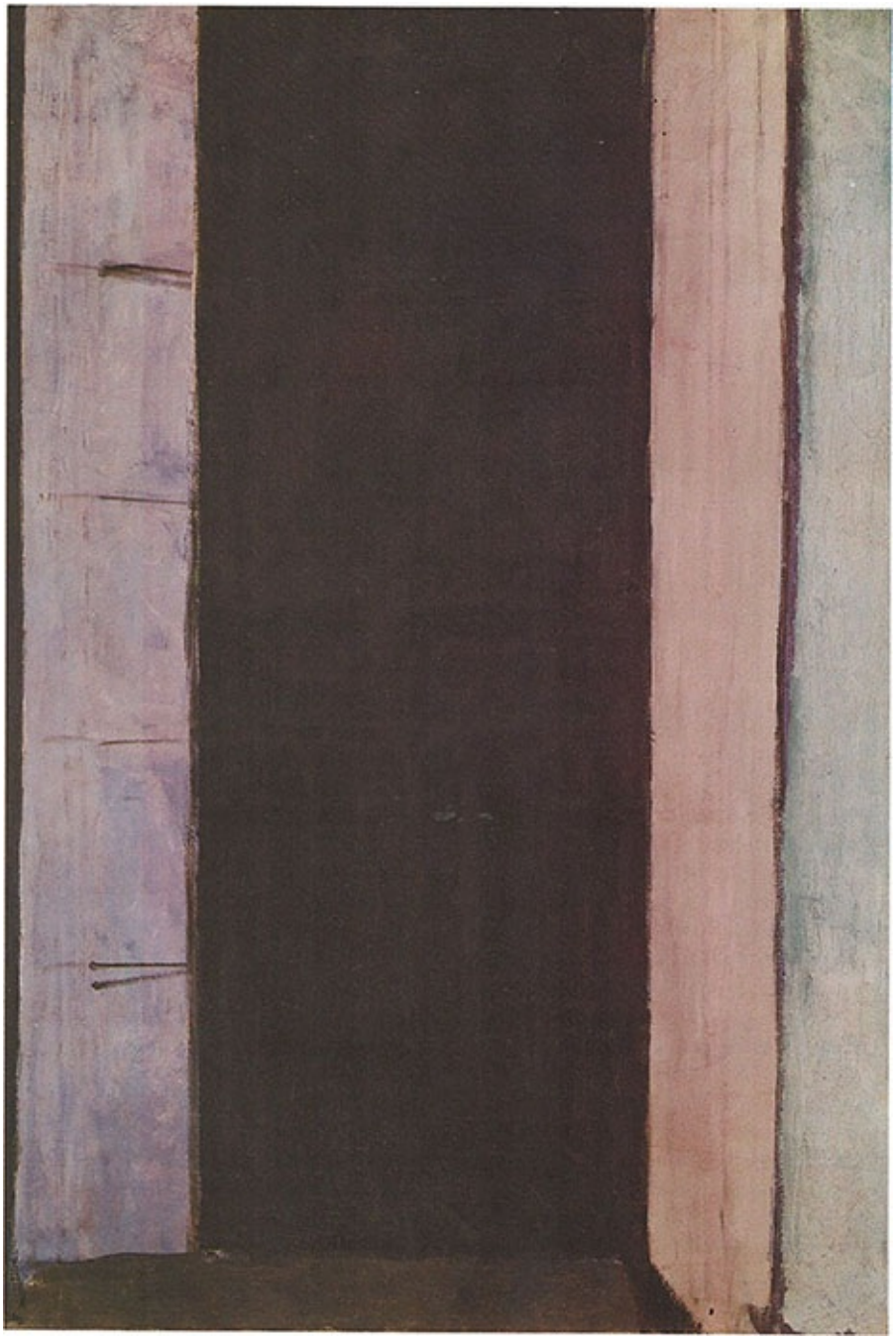
88. Henri Matisse, *El estudio rojo*, Issy-les-Moulineaux, 1911. Óleo sobre lienzo, 180,6 x 218,7 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, Fondo Mrs. Simón Guggenheim.

Esa creencia en la absoluta autosuficiencia de la pintura explica que Matisse pudiera ignorar a los cuatro jinetes del Apocalipsis. Cuando la guerra estalló en 1914, él tenía cuarenta y cinco años, demasiado viejo para combatir, demasiado sabio para imaginar que su arte podía interponerse entre la historia y sus víctimas, y demasiado seguro de su designio como artista para cambiarlo. Durante los años de guerra, estimulado por un viaje al norte de África, su arte creció en amplitud y se volvió más abstracto, como en Los *marroquíes* (1916). En 1917 se mudó, más o menos de modo permanente, al sur de Francia. «Para pintar mis cuadros», señaló, «necesito permanecer varios días en el mismo estado de ánimo, y eso no lo encuentro en ninguna atmósfera que no sea la de la Costa Azul». Consiguió un enorme apartamento en un edificio blanco como un pastel de boda eduardino desde el que se domina Niza, el Hotel Regina. Ahí nacieron los grandes interiores, cuyos elementos aparecían lienzo tras lienzo: el balcón de hierro colado, las franjas de cielo azul mediterráneo, las palmas, las contraventanas. Una vez Matisse dijo que quería que su arte causara el mismo efecto que un buen sillón en un cansado hombre de negocios. En los años sesenta, cuando todos creíamos que el arte aún podía cambiar el mundo, eso parecía un propósito limitado, pero de hecho no nos queda más remedio que admirar el sentido común de Matisse. Al menos, no se hacía ilusiones con respecto a su público. Sabía que una

educada burguesía era la única audiencia que podía demandar el arte innovador, y la historia ha demostrado que tenía razón. Por eso el escenario apropiado para tantos de sus mayores cuadros sería la habitación del hotel o del apartamento: el parque infantil del espíritu adulto. La temática común de los interiores de Matisse es el acto de contemplar un mundo benevolente desde una posición de total seguridad. El filtro entre lo interno y lo externo es la ventana. Abertura que a veces se abstrae hasta quedar reducida a unos pocos trazos, como ocurre en la asombrosamente rigurosa y audaz composición titulada *Contraventana en Collioure* (1914) (Ilustración 89). «Mi propósito», declaraba Matisse, haciéndose eco de Cézanne, «es representar mi emoción. Ese estado del alma me lo transmiten los objetos que me rodean y ante los cuales reacciono: desde el horizonte hasta mí mismo, incluido yo mismo, ya que con frecuencia suelo ponerme en mis cuadros, y me doy cuenta de lo que existe detrás de mí. Expreso el espacio y los objetos que lo pueblan de manera tan natural como si solamente tuviera el mar y el cielo frente a mí: es decir, las cosas más simples del mundo».

Otros grandes pintores creían que su temperatura emocional era siempre la idónea cuando estaban en el Mediterráneo: sobre todo, Pierre Bonnard (1867-1947), uno de los primeros devotos de Gauguin y del arte japonés, quien, tras años de viajar al sur para pintar, finalmente se mudó a una casa en Le Cannet, cerca de Cannes, en 1925. A mediados de la década de los veinte, la obra de Bonnard —una forma refinada e intensificada de impresionismo que desarrollaba fuertes y relucientes campos de tonalidades cromáticas— ofrecía un aspecto de lo más anticuado para algunos artistas. Picasso, por ejemplo, pensaba que era decadente, «un popurrí de indecisión», carente del choque y del decisivo contraste de las formas que él apreciaba en la pintura. La cuestión de la «modernidad» de Bonnard, sin embargo, no es importante cuando se compara con la profunda y reflexiva visión de su obra, una visión tan íntima y de tan molecular intensidad que resiste la comparación con el Monet de la última época. En cierta forma Bonnard era el opuesto de Matisse, el pequeño burgués contra el gran burgués. Las composiciones de Matisse, aun cuando eran rebanadas de vida privada, comportan un aire de formal grandiosidad; de declamación, en la alta tradición del arte francés. Bonnard, en cambio, al igual que su compañero de estudio, el pintor Édouard Vuillard (1868-1940), era un «intimista»: le conmovían las escenas pequeñas y naturales de la vida doméstica, donde los personajes eran captados en un momento de descuido y los objetos se volvían actores de un drama —pero no necesariamente una comedia— hecho de insignificantes acontecimientos. En las naturalezas muertas, Bonnard representa las cosas como las encuentra, o al menos las pinta para que sean vistas de esa manera. La disposición de la jarra, los tazones y los platos en la mesa de *La habitación del desayuno* (1930-1931) (Ilustración 90) puede parecer frágil y arriesgada, como si vagaran extraviados en la escena, igual que la mujer que vemos a medias a la izquierda. Tranquilamente sentado, como un viejo gato atigrado, Bonnard sorprende constantemente los objetos de la vida cotidiana en

su campo de visión, enfocándolos de extrañas maneras, captándolos desde ángulos inesperados, y volatilizándolos en súbitas refulgencias rosadas, doradas, moradas, verdosas, de amarillos de cromo y verdes salpicaduras de sol. Las pinceladas aplicadas con soltura, entretejidas e impresionistas, hacen que la sustancia de esos cuadros parezca formada a medias y lista para esfumarse de nuevo en la luz de que está hecha. Todo cae bajo la mirada del ojo de la intimidad, no el ojo público: los alimentos y las flores que hay por la casa, y la mujer.



89. Henri Matisse, *Contraventana en Collioure*, 1914. Óleo sobre lienzo, 116,8 x 89,4 cm. Colección privada, París (foto ZIOLA).

Ella era casi siempre la misma mujer, Marie Boursin, conocida como Marthe. Bonnard la conoció en 1894, y cinco años le sirvió de modelo para una de las

imágenes sexuales más intensas jamás pintada: la chica tumbada en un sueño postcoito, toda animalidad en la creciente oscuridad azul del dormitorio, *Desnudo azul* (1899) (Ilustración 91). Tras un concubinato que duró más de treinta años, finalmente se casó con ella, y vivieron juntos hasta 1942, año en que ella murió. En realidad, él le era completamente, y masoquistamente, fiel: y lejos de ser la *femme d'artiste* sacada de un libro de cuentos, regando alegremente los geranios en una cabaña de la Costa Azul, Marthe era una marimandona, una arpía neurótica que le hacía la vida imposible a Bonnard y a sus amigos, que no sabía nada de pintura, y ni siquiera era capaz de cocinar. Pero Bonnard estaba obsesionado por el misterio de la vida casera y el recuerdo del placer sexual: la intimidad y las escenas entrevistas, la manera en que las parejas que se conocen desde hace años se familiarizan uno con el cuerpo del otro, la sensación de que el ojo participa de todos esos secretos. En algún momento, alrededor de 1920, Bonnard decidió que ella nunca envejecería. Cuando Marthe tenía sesenta años, él seguía pintándola como si tuviera un cuerpo de treinta. Siempre, hasta el último momento, ella permaneció apartada, distante, ensimismada, espiada: la perpetua Susana en su baño, con Bonnard como el incesante mirón, el ansioso anciano, disolviéndola en la luz, reconstituyéndola en el color, poseyéndola una y otra vez a distancia. Ninguna sesentona puede tener el aspecto de la náyade que flota en la tremenda imagen de Bonnard del soleado cuarto de baño, en *Desnudo en la bañera* (1941-1946) (Ilustración 92). La luz que llena la habitación, sesgando su ajedrezado espacio, tiñendo de nácar y de ópalo sus baldosines, no es de este mundo. A Bonnard, el mirón, le ha sido dado un poco de lo que Dante vio cuando contempló con fijeza a su amada:

> … me fijé en Beatriz, pero ésta lanzó tales resplandores sobre mi mirada que al principio no los pude soportar.
>
> *Paraíso*, III, 127-129.

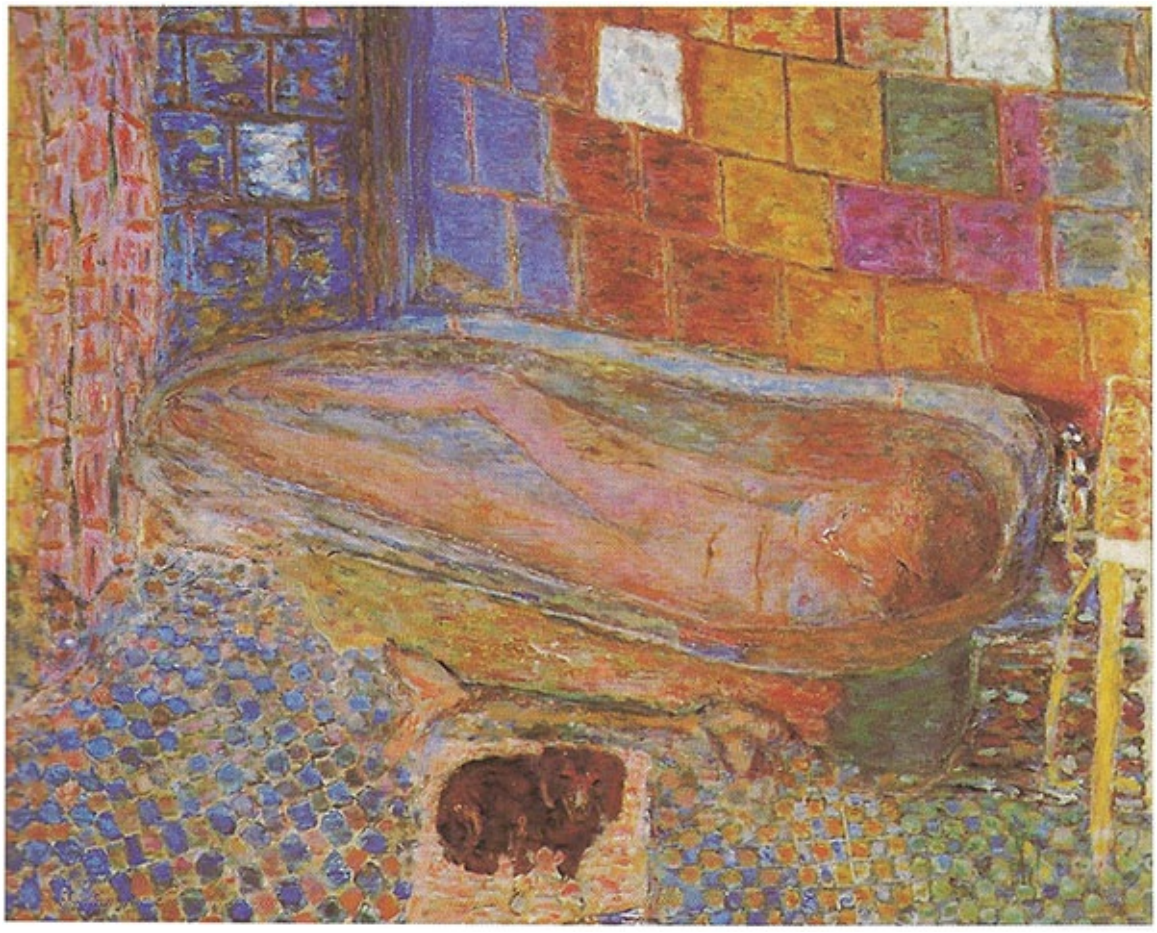
En el período de entreguerras, otro importante pintor del disciplinado placer era Georges Braque (1882-1963). (La obra de Matisse declinó temporalmente en los años veinte y treinta; no hay mucha diferencia entre sus odaliscas de salón de aquella época, exhibiéndose como tardías refugiadas de Delacroix, y el convencional decorado mediterráneo de artistas como Dufy). Braque muy bien pudo haber tomado su lema de Pascal: *Le moi est haíssable* ('El ego es odioso'), pues era uno de los archiclasicistas de la pintura moderna, y a lo largo de su vida creativa se autodenominaba *artiste-peintre*, una definición que hace pensar más en el oficio que en el temperamento. No es posible imaginar a una gran alimaña como Picasso autocalificándose así.



90. Pierre Bonnard, *La habitación del desayuno* (1930-1931). Óleo sobre lienzo, 158,4 x 112,6 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, donación anónima.



91. Pierre Bonnard, *Desnudo azul*, 1899. Óleo sobre lienzo, 28,7 x 38,6 cm. (foto Musées Nationaux).



92. Pierre Bonnard, *Desnudo en la bañera*, 1941-1946. Óleo sobre lienzo, 121,9 x 150,4 cm. Museo de Arte, Carnegie Institute, Pittsburgh.

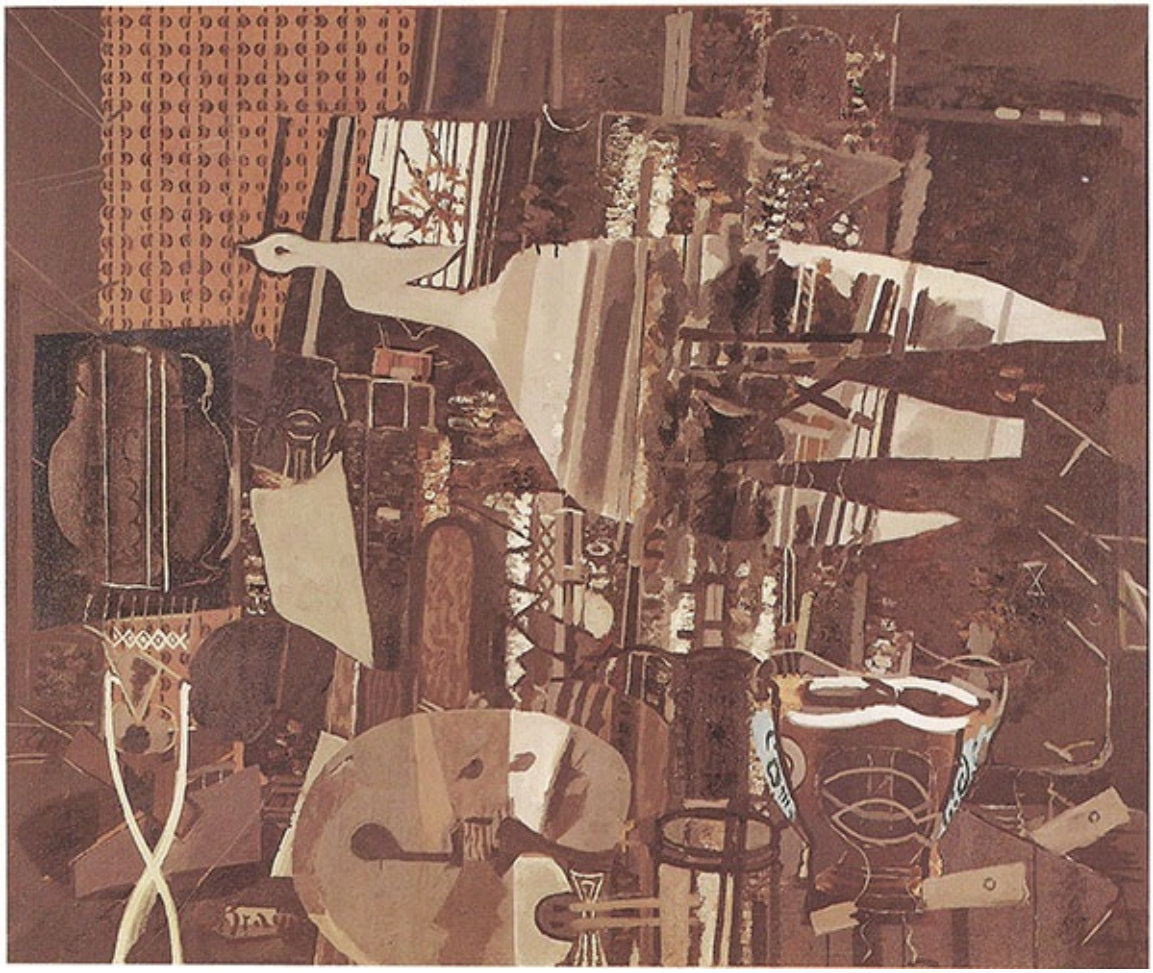
Braque se alistó en el ejército francés y participó en la primera guerra mundial, y en 1915 recibió un disparo en la cabeza y tuvo que someterse a una trepanación. El cerebro no sufrió daños, pero la larga convalecencia lo sacó del estudio separándolo del mundo del arte durante varios años. Eso le alejó de la vanguardia y de sus febriles proyectos y debates. En vez de pintar, reflexionó, escribió y llevó un diario. Cuando volvió al caballete en 1918, finalmente decidió que no podía seguir avanzando hacia la abstracción: era necesario reponer un poco de carne en los ambiguos huesos del cubismo. «Hay en la naturaleza», señaló, «un táctil y, casi diría, "manual" espacio». Es lo que exploró en sus bodegones de los años veinte y treinta. Esa búsqueda le ayudó a desviar su estilo de la incertidumbre del cubismo sintético hacia las estructuras de serenos planos superpuestos y transparencias que aparecen en la obra de Juan Gris y de Henri Laurens. Si alguna vez un conjunto de cuadros materializó el afán de mesura, la sublimación, la atención y la serenidad, fue en ese momento (Ilustración 93). Los objetos de estos lienzos son ordinarios: una guitarra, un racimo de uvas verdes, periódicos, botellas, las vetas del mármol; los temas rutinarios del cubismo. Pero cada uno recibe su peso específico; Braque no escatima nada en su búsqueda de una textura conceptual perfectamente clara. Quería que la atención del espectador se distribuyera tan uniformemente como fuera posible a través del cuadro, y el resultado es más sólido y menos hipotético que el cubismo. Incluso mezcló arena con el óleo para darle más cuerpo, logrando así una superficie más resistente, como en un fresco. La idea era que el ojo resbalara más lentamente, para insistir en un examen gradual, semejante a la inmensa reflexión que para él entrañaba el acto de pintar. Hay mucho en común entre las texturas de esos cuadros y la misteriosa, silenciosa, granulada pintura de las naturalezas muertas de Chardin; un depósito de pensamiento, cubriendo tranquilamente los objetos. Braque estaba recogiendo y reordenando los fragmentos de la tradición francesa del bodegón que él, en cuanto cubista, había contribuido a hacer añicos.

Junto con Matisse y Picasso, Braque fue el último gran artista europeo que usó su propio estudio como tema. Rara vez pintaba paisajes; su asunto esencial era la habitación, una caja cerrada, perforada con ventanas y atestada de cosas. Para él era natural pintar su propio lugar de trabajo enalteciéndolo, como una especie de capilla laica, un condensador de refinados sentimientos. En el pasado, como sucede en la obra de Vermeer o en la de Velázquez, ese tema siempre llevaba implícita la dignidad de las ideas y del trabajo del artista; y así ocurría con Braque. Además, para los profanos, el estudio del artista tendía a parecer un lugar misterioso, menos explicable que un laboratorio o una fábrica, aunque tenía algo en común con ambos: allí se pensaba, se hacían cosas, se llevaban a cabo «investigaciones», «experimentos», pero no por medio de la lógica científica ni del proceso fabril. El estudio es un lugar sagrado, la caverna de la imaginación, y su aglomeración de botellas, cacharros,

utensilios y rarezas sugiere la celda del alquimista, con sus alambiques y sus cocodrilos disecados. Tal era, al menos, la imagen que se tenía del taller del artista en Francia hace cincuenta años. La imagen del estudio como un lugar privilegiado de transmutación, memoria y contemplación es la clave para interpretar los cuadros que Braque pintó en su vejez, los *Talleres*, ejecutados entre 1949 y 1954, con su serena transparencia y las deslumbradoras cascadas de imágenes, con ese espacio que permanece abriéndose y cerrándose como un acordeón o un biombo en zigzag, y el misterioso pájaro recortado —acaso un emblema de la imaginación— liberado en medio de la habitación (Ilustración 94).



93. Georges Braque, *El velador*, 1921-1922. Óleo sobre lienzo, 190,5 x 69,3 cm. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, obsequio de Mrs. Bertram Smith.



94. Georges Braque, *El taller III*, 1949. Óleo sobre lienzo, 144,8 x 173,5 cm. Colección privada, Basilea (foto HIAZ).

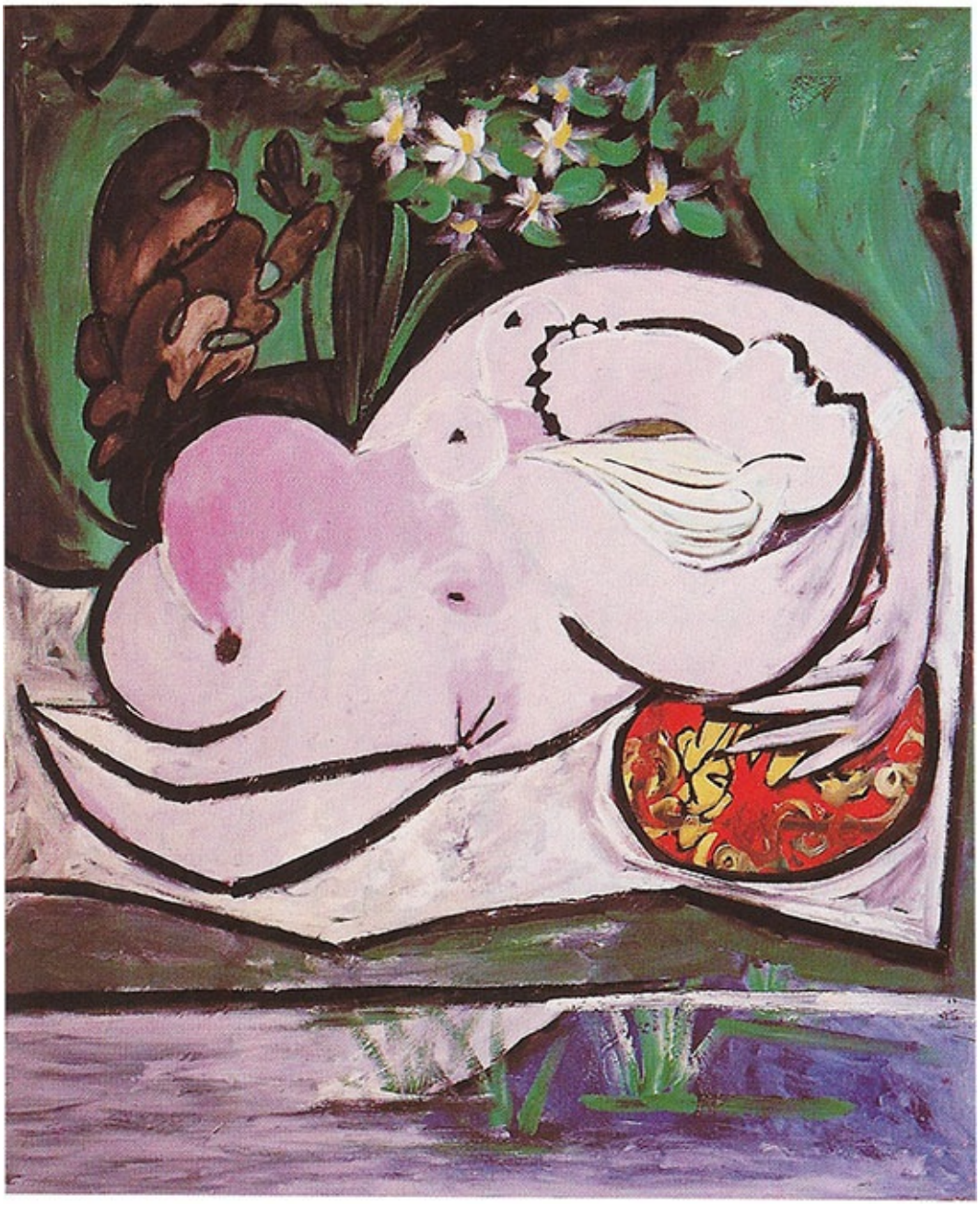
No hay mucho en la obra de Picasso durante ese mismo período —los años treinta— que pueda compararse con esa especie de música congelada. Pero, atención, Picasso no tenía talento para la serenidad. Su manera de entrar en contacto con el mundo era siempre más ávida que la de Braque. Él quería apoderarse, penetrar y sumergirse en los objetos que despertaban su atención. Le gustaban los sentimientos poderosos y concretos. Y donde más poderosamente se cruzaban los sentimientos, para él, era en el sexo. Picasso nunca trató de ocultar lo que sentía al respecto, y ningún artista —ni siquiera Renoir ni Rubens— nos ha dejado una autobiografía sexual tan vivida. Hay zonas de su obra donde uno puede seguirlo casi día a día, a través de una sucesión de accesos de lujuria, arranques de cólera, ansias, temor a la castración, fantasías de dominación e impotencia, burlas de sí mismo, ternuras y alegrías fúlicas; y lo que sentía por la mujer que estuviera con él en ese momento rara vez dejaba de afectar su obra, cuando esa obra concernía a la figura humana. Parte del éxito de Picasso consistió en crear las más penetrantes imágenes de placer sexual de todo el arte moderno. Imágenes inspiradas en su relación amorosa con una muchacha rubia que encontró a la salida de las Galerías Lafayette de París, en 1927. Su nombre era Marie-Thérése Walter, tenía diecisiete años y él, a los cuarenta y seis, sobrellevaba un matrimonio que iba cuesta abajo con una exbailarina quejica y esnob llamada Olga

Koklova. Abordó a esa nueva chica (y ella a él) con total franqueza y vehemencia. Durante los primeros meses de una relación, suele suceder que una nueva amante nos llena toda la pantalla, y todas las sensaciones físicas quedan moduladas por medio de ese amor, o corren parejas con él, y el sentimiento de hacerle el amor, la convierte en una imagen del mundo —«¡Oh, América mía, mi tierra recién encontrada!», como exclamaba Donne. Y si vamos un paso más allá, puede parecer que la diferencia absoluta entre nuestro cuerpo y el de la amante, mientras hacen el amor, vacila, y durante un momento, desaparece. Una equivalencia de eso era lo que Picasso, en algunos de sus cuadros de Marie-Thérése Walter, estaba intentado encontrar. En los lienzos su cuerpo resulta reformado, no tanto como estructura de carne y hueso sino como una serie de orificios, enlazados por esa línea sinuosa: tierna, sosegada, hinchada, húmeda y desenfadada (Ilustración 95). No se trata de que Picasso lograra entrar a voluntad en los pensamientos de esa mujer; no estaba interesado en tal cosa. En vez de eso, lo que representa es su propio estado de excitación, proyectándolo en el cuerpo de su amante como una imagen en una pantalla. El cuerpo de ella se recompone en la configuración del deseo de él, y los cuadros que resultan describen un estado de oceánico placer.

A lo largo de su carrera (véase el capítulo 5), los instintos eróticos de Picasso estaban siempre mezclándose con su apetito de fantásticas distorsiones y metamorfosis. La total disponibilidad del cuerpo de su amante significaba que podía alterar esa anatomía a su antojo. «Desplazar», diría más tarde. «Poner los ojos entre las piernas, o el órgano sexual en la cara. Contradecir… ¡La naturaleza hace muchas cosas tal como yo las hago, pero las oculta! Mi pintura es una serie de camelos…».

Fue más o menos por esa época cuando Picasso empezó a mitologizarse a sí mismo como el artista mediterráneo, con una serie de aguafuertes titulada *Suite Vollard*. Un aspecto de ese ciclo es autobiográfico, o cuando menos autodescriptivo: el tema del escultor y su modelo, ella la pasiva y obsequiosa ninfa, él, el *genius loci*, recostado en un lecho como un clásico dios fluvial (Ilustración 96). En esos grabados Picasso invocaba el pasado clásico que, según imaginaba, aún era visible en el Mediterráneo. Esas estampas le permitían instalarse en la Arcadia. Entonces era un hombre de mediana edad, no hacía mucho había cumplido cincuenta años; y evidentemente no vio ninguna Arcadia, ni tuvo capacidad para llenarla eternamente. La *Suite Vollard* está saturado de una nostalgia, que, al igual que el resto de las emociones en la obra de Picasso, se expresa con total candor. En realidad esa serie fue la última gran obra de arte, tanto de Picasso como de cualquier otro artista, directamente inspirada en la Antigüedad mediterránea: el final de un inmensa tradición que murió en la disyuntiva histórica, en medio de la ironía, el sufrimiento y la ruina física que trajeron la guerra y la paz durante el siglo XX. Cincuenta años después de terminada la *Suite Vollard*, los funcionarios en Atenas debatían seriamente si quitaban o no las erosionadas cariátides del Erecteion de la Acrópolis para reemplazarlas con copias de fibra de vidrio, y los caballos griegos desaparecían para

siempre de la fachada de la basílica de San Marcos, en Venecia. Mientras más se desvanece la Antigüedad, más se convierte en un fetiche cultural de Picasso, el último hombre mediterráneo. Pero ninguna de sus últimas imágenes arcádicas, después de la segunda guerra mundial, podía entrañar la misma convicción de la *Suite Vollard*, porque esa guerra había asesinado al Mediterráneo como estado de ánimo de la misma manera que la guerra anterior había asesinado la *Belle Époque*. Después de Hiroshima y de Auschwitz, la idea de un complicado arte basado en un placer sin complicaciones, inmaculado, generalmente parecía o gratuita o estúpida. (Naturalmente, ese período también vio el «desarrollo» de la Costa Azul debido al turismo masivo, una parodia colosal de la experiencia que Matisse y Picasso habían intentado describir). Sólo habían transcurrido setenta años entre *La siesta de un fauno*, de Mallarmé, y *Alegría de vivir*, de Picasso (1946). *Ces nymphes, je les veux perpétuer*, pero no podían ser perpetuadas, excepto como puro decorado, haciendo pantomimas de inocencia en una especie de hesiódico país de Nunca Jamás en el que nadie, tal vez ni siquiera Picasso, creía ya.



95. Pablo Picasso, *Desnudo en el jardín*, 1934. Óleo sobre lienzo, 160,7 x 129,5 cm. Museo Picasso, París (foto Musées Nationaux).



96. Pablo Picasso, *Escultor y modelo recostada,* 1933. Aguafuentes, 18,3 x 25,9 cm. Lámina de la *Suite Vollard*.

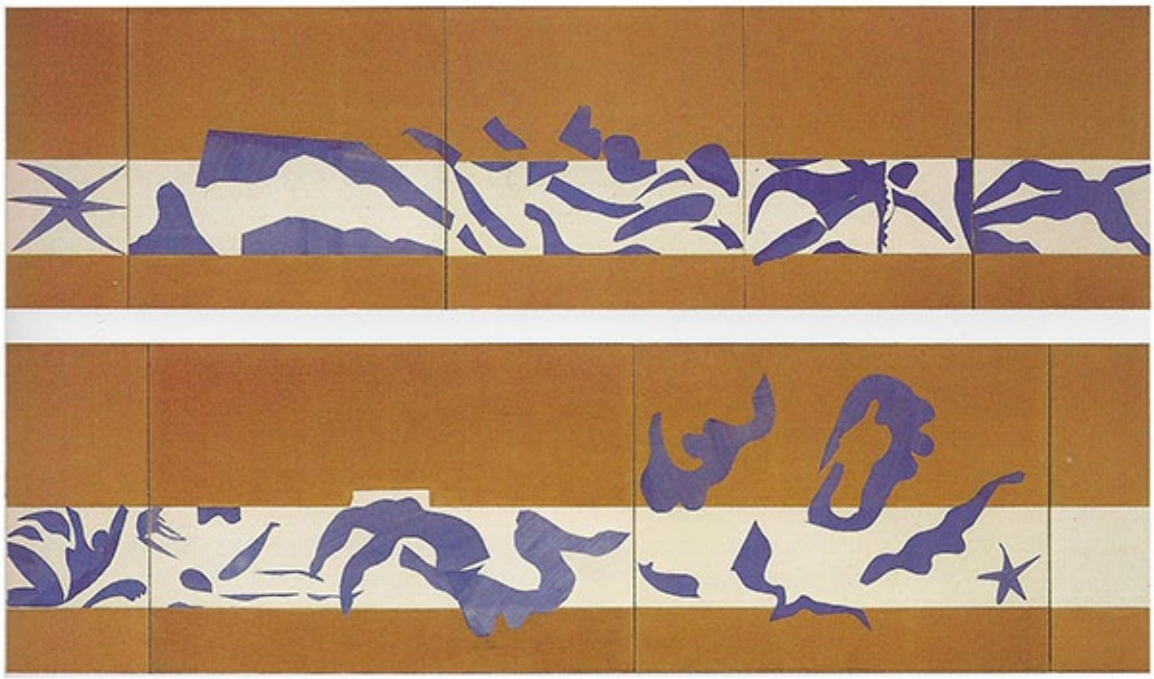
Pero si los intentos de Picasso, en su vejez, de preservar un arte de placer arcádico fracasaron, los de Matisse no. En una ocasión el poeta y ensayista inglés Samuel Johnson dijo que la perspectiva de ser ahorcado hace que la mente de un hombre se concentre a las mil maravillas. Eso hizo Matisse. En 1941, ahora entrado en los setenta, estuvo a punto de morir de una obstrucción intestinal, lo que le dejó postrado en cama durante mucho tiempo. Pero sentía que renacía —«mi terrible operación», anunció, «me ha rejuvenecido por completo y ha hecho de mí un filósofo»— y cambió su método de trabajo. En vez de pintar, tenía a sus ayudantes cubriendo hojas de papel con guaches de brillantes colores planos, esos colores diluidos en agua que él llamaba *découpages* o «papeles pintados a la aguada y recortados». «Recortar colores», comentó Matisse en 1947, «me recuerda el arte de tallar de un escultor». De esos papeles guacheados y recortados emanaba un generoso sentimiento de optimismo. Le gustaba hablar sobre la «beneficiosa radiación» de su colorido, de sus poderes curativos, y hubiera sido capaz de rodear la cama de un amigo enfermo con sus cuadros como lámparas solares. En los *découpages*, la radiación es tan grande que casi basta para darle al espectador un bronceado. Un cuarto de siglo después de la muerte de Matisse, la audacia de su colorido sigue asombrándonos. ¿Acaso había otro artista capaz de manejar esos profundos y resonantes azules cobalto, esos fucsias y naranjas, esos aterciopelados negros y subidos amarillos, sin producir un efecto parecido a un surtido de caramelos de regaliz? El control era la esencia, pues Matisse quería fijar «una especie de jerarquía de todas mis sensaciones», poseer y articular

minuciosamente los matices del sentimiento. No hay nada más decisivo que el proceso real de recortar las figuras, las tijeras deslizándose a través del papel pintado, separando la forma final de lo que sobra. Mientras la mayoría de los artistas estaban ya muertos, ya repitiéndose a sí mismos, Matisse había vuelto a entrar en la vanguardia redefiniéndola. Sus siluetas recortadas eran la pintura más innovadora, y la más augusta, que se estaba haciendo en Europa: un correctivo a la estúpida autoindulgencia del *tachismo*. Sus *découpages* tenían la integridad gestual a la que aspiraban la mayoría de las telas abstractas sin poderla alcanzar: un rápida coordinación de la mente, la mano, el ojo y la memoria, similar en su elegante rectitud (aunque no en su forma, ni en su propósito) a las líneas goteadas y las salpicaduras de Jackson Pollock, al otro lado del Atlántico.

Eran también la definición de Matisse de las dos visiones de la naturaleza que él, en su calidad de artista tan cabalmente cultivado, había heredado de las tradiciones simbólicas del islam y de la cristiandad. Una era el paraíso-jardín artificial, cuyo ejemplo supremo (para Matisse) era la Alhambra de Granada: la naturaleza domesticada, formalizada y diseñada al más alto nivel de artificio y bienestar. Por eso *Gran composición con máscaras* (1953) (Ilustración 98), con su reiterado entramado de hojas, pétalos y clavos de especia, alude directamente a la azulejería árabe. El otro prototipo era el paraíso natural, ejemplificado no solamente por la Costa Azul sino por Tahití: Matisse había estado allí en 1930, y encontró aquello «soberbio y aburrido a la vez […] una felicidad tan inmutable, cansa». Se zambulló entre los arrecifes de coral y nunca olvidó aquellos colores y el verde ajenjo del agua. Esas tonalidades colmaron sus últimos *découpages*, como *Polinesia, el mar* (1946). Recortando y pegando, redescubrió la incisiva libertad de sus años de fauvista. Uno de sus grandes conjuntos de formas recortadas ahora parecía como una recapitulación de Matisse, dos años antes de su muerte, del tema de *La danza* (1909): *La piscina* (1952) (Ilustración 97). Ningún artista, aparte de Picasso, podía haber saturado una imagen con semejante economía de medios y una memoria tan intensa de la sensación física: el brillo del sol en el agua, el éxtasis de la zambullida, los cuerpos sumergiéndose. Era su adiós a un tema que había sido una de las pruebas de fuego del virtuosismo de un artista desde el siglo XV: los animales humanos en enérgico movimiento, el cuerpo despojado de su culpabilidad, convertido en un fin en sí mismo.

Entre 1947 y 1951, Matisse, aunque a menudo en estado de postración, se enfrascó en lo que llamaba «la última etapa de toda una vida de trabajo, y la cumbre de un enorme, sincero y difícil esfuerzo». Era la decoración de una capilla administrada por una orden de monjas dominicas, cerca de Cannes, al otro lado de la calle frente a su casa. En el resurgimiento del «moderno» catolicismo francés que siguió a la segunda guerra mundial, se había especulado mucho sobre la posibilidad de que la Iglesia usara los mejores recursos del arte moderno para recuperar el contacto con un clima intelectual muy cambiado en Francia. La mayoría de los resultados fueron mediocres —un montón de vidrieras de colores al estilo de la

pintura abstracta— menos dos monumentos: la iglesia de la Ronchamp, de Le Corbusier, y la capilla de Matisse en Vence. «Quizá después de todo creo, sin darme cuenta de ello, en una segunda vida», le dijo Matisse a Louis Aragón a raíz de su operación, «algún paraíso donde pintaré frescos…». No hay frescos en la capilla de Santa María del Rosario en Vence (estaba demasiado enfermo para trabajar con esa técnica), pero todo allí está diseñado por Matisse: los crucifijos y el altar, las vidrieras de colores, el *vía crucis*, las vestiduras, todo. Las casullas de Matisse con sus refulgentes y sonoras armonías cromáticas y las inesperadas relaciones con el movimiento del cuerpo del celebrante, siguen siendo los más bellos atuendos eclesiásticos hechos en Francia desde el siglo XVI; mientras que en la principal pared de las vidrieras, concebidas de acuerdo con sus bocetos de siluetas recortadas, la luz entra a través de las hojas del tema del Árbol de la Vida que trepan hacia arriba —azules, amarillas, verdes— bañando el sencillo espacio blanco de la capilla en un sedante resplandor. La generosidad de los dibujos de Matisse convierte ese edificio, que de otra manera no sería interesante, en uno de los pocos recintos de contemplación que resultan eficaces dentro del arte moderno.



97. Henri Matisse, *La piscina*, Niza (verano 1952-principios 1953). Nueve paneles murales en dos partes, aguada sobre papeles recortados y pegados, montados en arpillera; a-e: 228,9 x 845,4 cm; f-i: 228,9 x 795 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, Fondo Mrs. Bernard F. Cimbel.



98. Henri Matisse, *Gran composición con máscaras*, 1953. Papeles pintados a pincel y con tinta, recortados y pegados, 353,3 x 996,2 cm. Galería Nacional de Arte, Washington D. C., Fondo Ailsa Mellon Bruce.

Aquélla era una obra difícil de seguir. En términos seculares, todo tenía que aprenderse de Matisse: él fue el pintor más influyente del tercer cuarto del siglo XX, como Picasso lo había sido en el segundo cuarto, y Cézanne en el primero. Pero había algo en su obra que no podía transplantarse al otro lado del Atlántico, a una sociedad diferente y más puritana que al mismo tiempo era menos mesurada y razonable. Era la «mediterraneidad», la ligereza y la sensual integridad que estaba enraizada en la propia experiencia de Matisse, en su educación y en su herencia como francés. No era una cuestión de estilo artístico, sino algo que emanaba de una actitud total hacia la vida y la manera de vivirla, una actitud que floreció en el siglo XIX y finalmente fue aplastada por la guerra entre 1939 y 1945. Después de eso, se pueden pintar Matisse, pero no se puede ser Matisse; ese paraíso particular estaba cerrado, sobre todo si da la casualidad de que se vive en un lugar sumamente utilitario, alimentado por el pragmatismo y el sentimiento de culpabilidad, como el Nueva York postfreudiano.

Después de 1950, no hay duda de que Norteamérica estaba preparada para un arte del puro placer. No se puede, como uno de sus amigos decía de lord Byron, vivir bajo una catarata todo el tiempo; y había algo no solamente exagerado, sino opresivo, en el moralizante *fortissimo* de los expresionistas abstractos (véase el capítulo *6)* como Mark Rothko, Clyfford Still y Barnett Newman. Al principio, la reacción adoptó la forma de superficies ligeras, salpicadas, líricamente coloreadas e iluminadas en unos cuadros abstractos cuyo punto de partida eran los lienzos «completamente cubiertos» de 1949 de Jackson Pollock. En esas obras, la línea ya no describía un perfil. No marcaba contornos ni bordes definidos; no era tocable, como las líneas cruzadas a lo largo de la silueta de una granada de Matisse; sino que cumplía casi una función de atmósfera (Ilustración 212). La artista que hizo más por asimilar y desarrollar ese aspecto de la obra de Pollock fue Helen Frankenthaler (n. 1928), y ella lo hizo con una tela exquisita: *Montañas y mar* (1952) (Ilustración 99). Es un lienzo grande, casi dos metros por tres, pero su efecto es el de un acuarela: rápidas manchas y empapadas veladuras de rosados, azules y diluidos verdes malaquita, raudamente esbozadas como si el lienzo fuera la página de un cuaderno para colorear. La afinidad

más obvia de esa obra se establece con el luminoso paisaje de formas quebradas que se levanta en las últimas acuarelas de Cézanne, y el lienzo sin preparar se empapa con los pigmentos diluidos igual que el papel de fibra de trapos absorbe una aguada dejándose empapar. El paisaje, imaginado como Arcadia, sigue siendo la imagen dominante en la obra de Frankenthaler, y sus títulos a menudo evocan la idea del paraíso o del jardín del Edén. A veces el paisaje es real, como en *Cabo (Provincetown)* (1964), donde la vista desde el terreno ribereño se traduce en una penetrante franja de playa, color amarillo limón, y un horizonte verde, con diáfanos velos azules amontonándose en el cielo.

Otros artistas, que aprendieron la técnica de las manchas y del teñido del lienzo con las obras tempranas de Frankenthaler, no permiten que tales imágenes aparezcan en sus obras. Esas composiciones estaban herméticamente cerradas para todo lo que no fuera la acción del color. Uno de los propósitos de Morris Louis (1912-1962) y de Kenneth Noland (n. 1924) era producir una superficie que fuera a la vez impersonal y totalmente decorativa, en el sentido matisseano de la palabra: es decir, augusta y «potenciadora de la vida», pero sin comentarios sobre las contingencias de la vida. Por lo tanto quedaba excluida cualquier cosa que oliera a «carácter», cualquier pincelada direccional, un cambio de textura, un golpe de muñeca o un dibujo hecho a pulso. Las configuraciones de Louis (Ilustración 100) estaban concebidas para plisar el lienzo e inundar sus pliegues con pintura acrílica vertida directamente, o para restregar y emborronar —cualquier cosa menos pintar con pincel—. Igualmente, su espacio pictórico estaba como planchado, casi reducido a la nada: en vez del estrujado espacio del cubismo, poco profundo pero aun así agitado por pequeños parpadeos de profundidad, aquí no había nada salvo los colores tiñendo el tejido del lienzo: una figura perfectamente plana en una superficie perfectamente plana, liberada (o privada) de toda ambigüedad.



99. Helen Frankenthaler, *Montañas y mar*, 1952. Oleo sobre lienzo, 218,4 x 297,2 cm. Colección de la artista, en préstamo a la Galería Nacional de Arte, Washington D. C.

Kenneth Noland redujo las opciones más aún, pasando del dibujo al estarcido. Sus cuadros se basaban en los diseños más simples —círculos concéntricos, galones y listas paralelas— sugiriendo, en realidad, que no había nada inherentemente interesante en las formas excepto el refinamiento de sus proporciones y armonías, y que sólo servían para ser vistas como estanterías de color, nada más. «Mi propósito es que el color sea el origen del cuadro», dijo Noland en 1969, «y trato de neutralizar el trazado, la forma, la composición, para obtener el colorido. Pollock indicó que había que huir del dibujo. Lo que yo busco es convertir el color en la fuerza generadora». En los años sesenta, el talento de Noland como colorista era innegable. En el mejor de sus cuadros de dianas, *Canción* (1958) (Ilustración 101), fue capaz de colocar una mancha gris en forma de aro girando alrededor de los círculos concéntricos rojos, negros y azules, con una diáfana energía que pocos pintores norteamericanos (y, en aquel entonces, tampoco europeos) podían igualar. Como gigantescas acuarelas, pues eso son, las dianas y los galones de Noland florecen y laten con la luz, constituyendo un hedonismo puro y ordenado para la retina.

Pero eso es todo cuanto ofrecen. Los cuadros que Frankenthaler, Noland, Louis y Jules Olitski pintaron en los años sesenta eran, como un conjunto, los lienzos más abiertamente decorativos, exentos de ansiedad y socialmente indiferentes de la historia del arte norteamericano. Sin embargo, lo que sobre ellos se escribió figura entre los juicios más estrechos y prescriptivos de la crítica autoritaria en la historia de

las letras americanas: el formalismo de los sesenta de Nueva York, como se dio a conocer al mundo en parte gracias a Clement Greenberg, pero principalmente debido a sus seguidores de la revista *Artforum*. Arte alejandrino, escritura romana. En realidad, el puritanismo norteamericano del cual huían los artistas regresaba para actuar como argumentos que reforzaban su obra. Que tal escándalo se montara a propósito de unas pinturas tan deleitables e inofensivas nos parece extraño hoy, y sin duda resultará apenas creíble a finales de los ochenta. Aquel arte se convirtió en el arte del museo moderno americano *por excelencia*; se dedicaron más tiempo y espacio en los museos para propagarlo que el que mereció cualquier otro movimiento o grupo modernista en Norteamérica. Sin embargo, los recursos del colorismo en la pintura norteamericana (excepto en las manos de Frankenthaler) muy pronto se agotaron. Aquello continuó como un estilo mandarín menor, reprendiendo malhumoradamente las novedades e irónicas vulgaridades del pop, pero ya no se sentía el corazón matisseano.

Donde ese órgano informado continuaba latiendo era en la obra de dos pintores nacidos en California, Robert Motherwell y Richard Diebenkorn. A lo largo de este capítulo he tratado de sugerir que la principal tradición dentro de la cual se ha realizado un arte modernista de gratas sensaciones —un arte que más que la mera evocación de sentimientos agradables, es riguroso e inteligente— es la del simbolismo: una tradición de *equivalencias*, mediante las cuales la palabra (en poesía) o la mancha de color y los bordes lineales (en pintura) alcanzan, sin tener que describirla necesariamente, una armonía y exactitud paralelas a las satisfacciones del mundo. Dentro de algún privilegiado espacio que demanda el simbolismo, las infinitas sutilezas son posibles, pero el conflicto no desaparece. El artista es libre de investigar los dominios de los sentimientos no como un derroche expresionista —el imperioso «yo» inundando cuanto toca—, sino como una estructura de arduos matices y dudas que tonifican. Esos cuadros no pueden, por su naturaleza, constituir un «movimiento» artístico. Ante un Diebenkorn como *Ocean Park N.° 66* (Ilustración 102), no se oye ni el canto de una oleada de millones de personas ni tampoco los coros de un «movimiento», sino una voz mesurada, tranquila, que nos explica concisamente por qué esa luz, ese color, esa invasión de un ángulo de treinta grados en un campo vidriado y modulado pueden ser valiosos en la vida espiritual y sentimental. Indudablemente, lo que imprimió un giro en la obra de Diebenkorn fue la *Contraventana en Collioure*, de Matisse (Ilustración 89), lienzo que vio en 1966: aquel año lo exponían por primera vez públicamente en Estados Unidos, en una muestra en California, y su total osadía —la manera en que mezcla alusiones a la realidad con el escasísimo dibujo casi geométrico— lo abrumó. Lo que finalmente salió de esa experiencia fue la serie de Diebenkorn titulada *Ocean Park*. Vistos en conjunto, y teniendo en cuenta una cierta desigualdad cualitativa, los *Ocean Park* son seguramente una de las meditaciones más eminentes dentro de la pintura paisajística después de los *Nenúfares* de Monet. El paisaje en cuestión es el de la costa del sur de

California que da al Pacífico, vista a través del travesaño de la gran ventana del estudio de Diebenkorn. El aire en lo alto, planos de mar y líneas de calle, una cerca, un paseo marítimo, y el marco de la ventana, la luz cristalina, en un azul envolvente. Ciertamente estos cuadros hablan del placer sensual, pero modificados y tensados por un agudo sentido de inestabilidad: una falla de San Andrés, por decirlo así, recorriendo el paraíso de la pintura. La sintaxis en la obra de Diebenkorn es siempre explícita, y su capacidad para dejar que los primeros impulsos del intelecto dejen sus huellas en la obra terminada, convierte al espectador en testigo del proceso pictórico: cómo se reduce ese amarillo demasiado obstructor, dejando su fantasma junto a una línea de carboncillo; cómo esa cuchillada de cuarenta y cinco grados se agudiza, primero dejando que su trazo se vuelva confuso, y quedando luego ocultada por velos de capas de pintura. Examinar la superficie de un gran *Ocean Park* es observar cómo esas adiciones se transforman en una especie de transparencia, bañando el tema en una sosegada y elevada reflexión.



100. Morris Louis, *Alfa-Pi*, 1960. Pintura acrílica sobre lienzo, 259,6 x 449,6 cm. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Fondo Arther H. Hern.



101. Kenneth Noland, *Canción*, 1958. Polímero sintético, 165,1 x 165,1 cm. Museo de Arte Americano Whitney, Nueva York.

Ese es también el tono de la obra de Robert Motherwell, pero de una forma más abreviada y abrupta. (Hay mucha violencia en Motherwell, incluso en sus momentos más elegantes; en Diebenkorn, ninguna). Motherwell fue uno de los fundadores del movimiento del expresionismo abstracto en Nueva York, y esa parte de su obra, que tiene que ver más con las preocupaciones compartidas con el expresionismo abstracto —mito, simbolismo atávico, surrealismo y un sentimiento trágico de la historia, resumidas en la serie de lienzos englobados bajo el título *Elegía a la República española* (Ilustración 103), cuyo motivo descubrió en 1948, será tratada en los capítulos 5 y 6. Pero hay también un Motherwell «mediterráneo», cuyas fuentes adicionales residen en los collages cubistas y en Matisse. Esos dos Motherwell no suponen una dicotomía del talento: ambos son los extremos de una amplia gama de sentimientos, sin costuras. La razón de ser de la pintura, señaló una vez Motherwell, es «la piel del mundo»; y su arte, lejos de ser abstracto en un sentido utopista, se propone ser un arte de contenidos. (Vale la pena recordar que, en 1948, Motherwell,

William Baziotes, David Haré y Mark Rothko crearon una escuela de arte informal llamada Los Temas del Artista). La pregunta ¿cómo debo pintar?, no es fácil de contestar, pero su solución es en gran parte técnica. La pregunta más difícil es: ¿qué voy a pintar?, y Motherwell —a diferencia de algunos de sus colegas más culturalmente aislados— fue capaz de encontrar al menos una respuesta parcial en la tradición de la poesía francesa moderna, desde Baudelaire hasta Éluard. «Un punto débil de la pintura moderna hoy en día», escribió Motherwell en 1950, «especialmente extendido en la tradición "constructivista", es su inherencia a encargarse de, o a inventar, formas "abstractas" insuficientemente enraizadas en lo concreto, en el mundo de sentimientos donde se origina el arte, y del cual la poesía francesa moderna es una expresión. La pintura modernista no se desarrolla solamente en relación con la estructura interna del cuadro…». El ideal simbolista de las directas correspondencias entre sonidos, colores, sensaciones y memoria inventada, impresionó a Motherwell como uno de los logros supremos de la cultura —la contraseña para entrar en la experiencia modernista—. Eso se manifiesta en cada nivel de su obra, no de memoria, sino casi instintivamente aunque el «instinto» brotaba de una cultivación diligente y asidua. Como un «protestante hogareño» (para citar el título de uno de sus primeros cuadros), un norteamericano que imaginó Estados Unidos como un lugar de restricciones, la morada del superego, él descubrió en la razonada sensualidad de los maestros franceses modernos una libertad realmente embriagadora.



102. Richard Diebenkorn, *Ocean Park N.º 66*, 1973. Óleo sobre lienzo, 236,2 x 205,7 cm. Galería Albright-Knox, Buffalo, obsequio de Seymour H. Knox.

¿Cuáles son los temas de este artista, en su manera lírica? Los paisajes, por ejemplo: las paredes en la blanca luz, las paredes de tabla blancas como la sal de Provincetown, a orillas de su bahía azul, las paredes más granuladas y gruesas de Cadaqués o de Niza, con sus oscuras anfractuosidades y las caligrafías de las sombras del mediodía, y las ventanas matisseanas enmarcando una perspectiva. Las contraventanas anaranjadas cerradas y el mar abierto. El color, en sí mismo, es parte del tema, ya que Motherwell tenía una arraigada preferencia por los colores «naturales», esos que parecen como si hubieran sido directamente catados y sacados de la superficie del mundo: ocres, negros, blancos, amarillos, y una exquisita gama de azules, el «azul Motherwell», tan fácilmente identificable como el color pardo de Braque o el rosado de Matisse. «Si hay un azul que puedo llamar mío, es

simplemente un azul cálido, efusivo, algo que no se puede explicar químicamente, ni técnicamente, sino sólo como un estado de ánimo». Ese azul tenía sus prototipos literarios: el *azur* de Mallarmé, color de oceánica satisfacción, y el mar de Baudelaire, color de evasión. Es una de las rúbricas del bienestar.

También están los paisajes interiores del estudio, tal como se insinúan en los collages de Motherwell. Ante todo, el collage es un juego. Las reglas del juego incluyen lo que está disponible: el papel de cartas, las cajas de cerillas, los paquetes de cigarrillos, las envolturas de chocolate, las pegatinas y otras cosas inmersas en el inestable flujo de mensajes y señales que pasa a través del estudio del pintor. Disponer esas cosas, aquí y allá, en los papeles es pura improvisación, un juego de acertijos cultos que se sigue jugando hasta que el dibujo alcanza repentinamente su forma final. En sus mejores momentos, los collages de Motherwell tienen una augusta elegancia apenas vista en esa técnica desde los *papiers collés* cubistas de Braque, a cuya tradición (más que a las aglomeraciones de materiales de desecho de Kurt Schwitters) pertenecen. Su interés en el automatismo surrealista, la aceptación del azar y del gesto espontáneo, se verifica en el hecho de que las formas, cuando están alteradas, están invariablemente rasgadas en vez de cortadas. No se puede predecir la forma final de un borde rasgado. Es una casualidad manual. (Una de las obras de Motherwell de finales de la década de los cincuenta lo enfatiza con su título joyceano, *El desgarramiento del colagear*). Ese margen de violencia, más que la violencia en sí, está implícito a lo largo de los bordes del papel, y esa sensación de inestabilidad dentro de la aparente serenidad resulta, especialmente en sus grandes collages de los setenta, esencial para que surtan efecto.



103. Robert Motherwell, *Elegía a la República española 34*, 1953-1954. Óleo sobre lienzo, 203,2 x 254 cm. Galería Albright-Knox, Buffalo, obsequio de Seymour H. Knox.

Así pues, es absolutamente desacertado ver los objetos de los collages de Motherwell, como algunos críticos insisten en hacer, como una forma de *decorado de lujo* modernista —emblemas de la rica vida a lo Dick Diverish—. ¿Por qué no paquetes de Camel en vez de importados Gauloises? ¿Por qué la cubierta de la carterita de cerillas ha de venir de La Crémaillére en Greenwich, y por qué la envoltura de chocolate tiene que ser de Suchard en vez de, digamos, una chocolatina Eiershey? Tales preguntas proceden de un esnobismo invertido. Un artista trabaja con lo que tiene, y una cosa que Motherwell nunca ha buscado en sus collages es la fidelidad al *arte pop* que inevitablemente sugerirían los Camel y las barras de chocolate Hershey: eso sería una ruptura con la piel conceptual de su obra. En ese sentido, sus collages son menos pop que los *papiers collés* cubistas, los cuales gustan de recurrir a los objetos comunes de la calle. Pero sus referencias al lujo están sustentadas, por así decirlo, entre comillas: son las últimas reliquias del mundo del moderado deleite burgués, una vez propiedad común, ahora distante, que hizo su aparición con el impresionismo. Dan fe de los atractivos de ese mundo, mientras que su dislocación formal sugiere, tal vez más intensamente de lo que el artista quisiera, que se trata de un mundo perdido, como en realidad es. Eso lo sabemos debido a que una vez ese mundo no solamente fue alcanzable, sino alcanzado, y luego aplastado por la índole de la cultura de masas. En cambio, la utopía (de cuyos emblemas

hablaremos enseguida) nunca tuvo lugar, de modo que su muerte fue mucho más dura.

# 4
# PROBLEMAS EN LA UTOPÍA

La cultura del siglo XX está llena de planes utópicos. Damos por sentado que ninguno ha triunfado; en realidad, estamos tan acostumbrados a aceptar el fracaso de la utopía que nos resulta difícil entender a nuestros abuelos culturales, la mayoría de los cuales creía apasionadamente que el destino histórico de la utopía era triunfar. Más que la pintura o la escultura, el hogar del impulso utópico fue la arquitectura. La pintura nos puede alegrar, pero los edificios son el arte dentro del cual vivimos; es el arte social por excelencia, el caparazón de la fantasía política, el exoesqueleto de nuestros sueños económicos. También es el arte del que nadie puede escapar. Uno puede vivir muy bien (en un sentido material) sin la pintura, sin la música o el cine, pero la vida de los que no tienen techo es asquerosa, brutal y húmeda.

¿Cuál es la ciudad que representa la modernidad? La mayoría de la gente diría Manhattan: y a pesar de todos sus defectos, puede que tengan razón, no porque Nueva York contenga una mayor proporción de edificios canónicos del movimiento moderno comparada con otras grandes ciudades, sino por su verticalidad prometeica, su severidad de metal y vidrio, y su increíble poder como transformadora de la información y del deseo. Pero uno de los arquitectos modernos más grandes, Le Corbusier, pensaba de otra manera. Calificó Nueva York de erizo trágico. Odiaba sus contrastes, las distancias morales y sociales entre la calle y los chapiteles; detestaba su suciedad medieval, el insuperable caos semejante al de un zoco que tiene lugar dentro de su cuadrícula teórica de calles, y sus diferencias casi feudales entre clases. Por supuesto, cuando la iluminación es la apropiada, resulta fácil idealizar Nueva York: hay una vista, cuando uno entra en la ciudad desde el aeropuerto Kennedy, que hace que la larga orilla del East River se parezca a las torres de San Gimignano, si no a las de la Nueva Jerusalén. Pero para Le Corbusier, tales fantasías eran totalmente repugnantes. Manhattan, para él, era el plano arruinado de una gran idea, y especuló extensamente sobre cómo la ciudad podría convertirse en la utopía: de hecho, la causa secreta de su guerra intelectual contra Nueva York fue, como veremos después, que su propia idea de una ciudad radiante hecha de manzanas de torres era un plagio de Manhattan. La idea de una Nueva York *mor alisé* es, desde luego, un chiste para los habitantes de Manhattan; se negaron a tomar a Le Corbusier en serio, y tenían razón. El hecho es que si Manhattan fuera tan racional, limpia y perfecta como sus mejores edificios, sería mucho menos tolerable. Una de las lecciones de nuestro siglo, lenta y arduamente aprendida, ha sido que cuando los urbanistas intentan convertir las ciudades vivas en utopías, lo que hacen es empeorarlas. La famosa frase del oficial

norteamericano en Yietnam, «Tuvimos que destruir la aldea para salvarla», deviene su epitafio. Pero algunas de las mentes más lúcidas del siglo XX pensaron de otra manera, y entre 1880 y 1930, cuando el lenguaje de la arquitectura cambió más radicalmente de lo que lo había hecho durante los cuatro siglos anteriores, el ideal de la transformación social a través de la arquitectura y el diseño fue uno de los motores de la cultura modernista. El diseño racional crearía sociedades racionales. «Era una de esas ilusiones de los años veinte», recuerda Philip Johnson, quien, junto con el historiador Henry Russell Hitchcock, bautizó este nuevo movimiento como el *International style*. «Estábamos absolutamente convencidos de que si tuvieran buena arquitectura, la vida de las personas mejoraría; que la arquitectura mejoraría a la gente, y la gente mejoraría la arquitectura, hasta que la perfectibilidad descendiera sobre nosotros como el Espíritu Santo, haciéndonos felices por siempre jamás. Al final, ése no fue el caso».

La utopía era la tumba del «ello». Dentro de ella, habría más agresión, y los conflictos de lo «mío» y de lo «tuyo» se resolverían. Vale la pena recordar que uno de los aforismos de Le Corbusier al principio de los años veinte, cuando Europa estaba dividida por el malestar social, fue «la arquitectura o la revolución», como si todos los impulsos hacia la violencia social fueran producto de errores en las viviendas. (No obstante, los mecenas de Le Corbusier, entre ellos uno o dos de los capitalistas más grandes de Francia, prefirieron en general arriesgarse con la revolución; la metralla costaba menos que un realojamiento general). Con su creencia de que el animal humano era moralmente perfectible, y que el medio para lograr este mejoramiento eran cuatro paredes y un techo, los europeos que crearon el movimiento moderno —Walter Gropius, Mies van der Rohe, Bruno Taut, Antonio Sant'Elia, Adolf Loos y Le Corbusier, para nombrar sólo a los más conocidos— formaron una concentración de talento idealista nada común en la historia de la arquitectura. Se expresaban más a través de hipótesis que de edificios terminados. La arquitectura más influyente del siglo XX, en más de un sentido, fue una arquitectura de papel que nunca salió de la mesa de dibujo. Y sólo en el siglo XX adquirieron los planes idealistas anteriores tanta importancia retrospectiva.

Porque la utopía había existido sobre el papel durante varios centenares de años. Su primera versión arquitectónica —aparte de imágenes puramente ilustrativas como las iluminaciones de los manuscritos medievales de la ciudad celestial— surgió en el siglo XV, cuando los florentinos León Battista Alberti y Leonardo da Vinci especularon sobre cómo edificar la urbe ideal, y el discípulo de Alberti, Antonio Filarete (otro florentino, que trabajó en Milán para el duque Francesco Sforza), diseñó una ciudad, llamada Sforzinda en homenaje a su patrón, cuyas grandes plazas junto con su planificación racional y articulada había concebido para abolir el caos y la suciedad del laberinto que formaban las tortuosas calles medievales. Un lugar para cada trabajo y categoría social, y cada trabajo y categoría social en su lugar.

Según los criterios modernos, no había nada fantástico en aquellos diseños

urbanísticos. El impulso idealista se elevó hasta la fantasía en Francia, alrededor del año 1800, después de la Revolución francesa. Como hemos visto en el capítulo 2, las revoluciones políticas tienen una tendencia a sobreoxigenar la imaginación produciendo todo tipo de imágenes didácticas, irrealizables en la práctica, pero teóricamente magníficas, cuya megalomanía queda disimulada bajo el manto del pragmatismo; y así ocurrió con los proyectos de Etienne-Louise Boullée. Este quiso crear una arquitectura faraónica que manifestara la voluntad colectiva del pueblo francés. Superaría los palacios de la realeza en sus dimensiones, aunque no en su minuciosidad; la simplicidad neoclásica sería el tono, y el contenido estaría compuesto por tres partes: la muerte, la autoridad y la grandeza inmutable del Estado. Muchos de estos diseños eran para tumbas, ya que los grandes muertos eran los mejores maestros. Los diseños de Boullée se originaron en los principios de la Revolución Industrial, con sus grandes formas industriales «primarias» y la promesa que las acompañaba del poder infinito sobre los materiales. Eran sueños fáusticos, y hubieran necesitado un régimen esclavista para realizarse. Pero treinta años después de su concepción, incluso antes de la ascensión de Victoria al trono inglés, la Revolución Industrial creaba otra clase de esclavitud. Después del nacimiento de Cristo, nunca el bienestar de una clase tan pequeña se había visto tan subrayado por la miseria desarticulada y regimentada como en la Inglaterra victoriana y en las naciones europeas avanzadas. La máquina, desarraigando a las poblaciones rurales y trasplantándolas allí donde la energía —el agua o el carbón— fuera abundante, había creado una nueva clase, el proletariado de Engels, cuya forma de vida dictaba su amo mecánico desde la edad de cinco o seis años. Esta era la realidad social que se ocultaba detrás del enrarecido mito cultural de la máquina como contrapartida del hombre que tanto Picabia como Fritz Lang explorarían dos generaciones después.

A lo largo de casi todo el siglo XIX, la arquitectura no tuvo nada que decir sobre esta miseria, ni tampoco nada que ver con ella. Por la palabra *architecture*, un francés instruido del año 1870 no entendía viviendas públicas, fábricas, ni clubes para obreros. Eso quería decir edificios oficiales que demostraran las funciones públicas importantes de la burocracia burguesa: los bancos, los ministerios, los museos, las estaciones de trenes y los palacios. No por casualidad el apogeo de la Ecole des Beaux-Arts —que rigió toda la práctica arquitectónica francesa y que fue una influencia decisiva en el resto de Europa y en Estados Unidos— coincidió con la época de la expansión colonial, industrial y gubernamental más amplia de Francia. A partir del primer decenio del siglo XIX, lo que ya era más o menos una nueva clase —la burocracia— había empezado a existir. Antes de Napoleón, los burócratas franceses eran relativamente pocos; sus oficios, meras añadiduras al verdadero centro del poder: el trono. Pero con el vasto y detallado edificio del Código de Napoleón, el número de funcionarios necesarios para administrar la ley se multiplicó. Es más, a pesar de que las fronteras del imperio colonial francés nunca crecerían más allá de sus límites en 1870, el impulso hacia la centralización era intenso. París, *caput mundi*,

necesitaba una arquitectura con los atributos de una próspera autoridad, que funcionara como un modelo de pública benevolencia para una burguesía convencida, con razón, de que había heredado la tierra. Tal fue el objeto de las grandes estructuras de la Escuela de Bellas Artes, como el diseño de Charles Garnier para la Opera de París, terminada en 1875. Se trata de manifestaciones de «plusvalía» condensada —acres de mármol, bronce y ornamentaciones doradas, suntuosamente orquestados, combinando la labor de ejércitos de yeseros, picapedreros, pulidores, metalistas y ebanistas—, una arquitectura imposible hoy día, porque las tradiciones artesanales que la hicieron posible se han extinguido o son demasiado caras para emplearlas a escala pública. Comparada con la arquitectura pública de hoy —humilde, sin escala, hortera e intimidante— ese edificio es un acto de generosidad; le asegura al ciudadano de clase media que él es la razón de ser del Estado. Pero no tenía nada bueno que decirle a los pobres en 1875. Los pobres no tenían *architecture*. Tenían barriadas.

En 1900, a los ojos de unos cuantos diseñadores talentosos y predicantes desparramados por Europa, la arquitectura se había transformado en un símbolo de la desigualdad; y más aún la arquitectura ornamental. Desconfiar de lo decorativo al principio del modernismo no fue simplemente una cuestión estética o económica. Era también un sentimiento profundamente arraigado en las actitudes morales. El desdén que los arquitectos con menos posibilidades manifestaban para con las extravagancias de la Escuela de Bellas Artes data de por lo menos la descripción sarcástica que hizo Charles Baudelaire, en *Los ojos de los pobres*, de un nuevo café de lujo:

> Hasta la lámpara de gas brillaba con ardores de neófito […] en el blanco deslumbrante de las paredes, en los espejos de vidrios planos brillantemente pulidos, en las ornamentaciones doradas de las molduras y las cornisas, en los frisos que muestran a los pajes sujetando a los lebreles que tiran de las correas […] en las ninfas y las diosas llevando canastas en la cabeza desbordantes de pasteles, frutas y carnes […] toda la historia y toda la mitología agolpada al servicio de la glotonería.

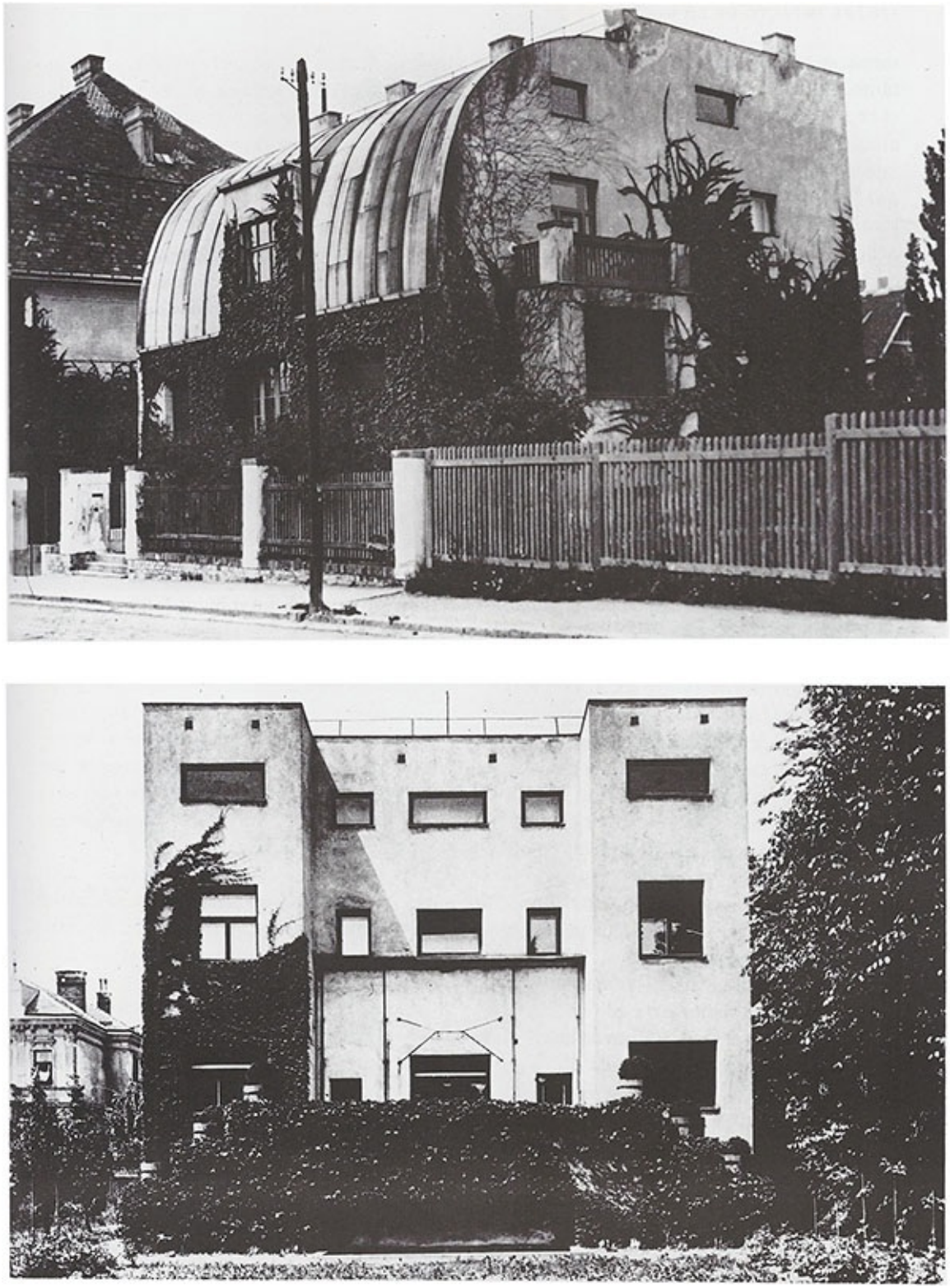
Ese es el paisaje de Manet, visto con ojos aún más fríos. Entre los arquitectos, el argumento en contra de la ornamentación empezó de veras durante el auge popular del penúltimo estilo decorativo universal en los anales del diseño mundial: el *Stile Liberty,* como se conoció en Italia, o el *modernismo* en Barcelona o, como se le llama hoy en día, el *art nouveau*. Los ritmos amanerados y el uso profusamente contradictorio de materiales en el *art nouveau* integran una protesta exquisitamente narcisista de la sensibilidad artesanal contra la generalización de la vida; un último gesto antes de que la mano y el resultado de su trabajo quedaran sepultados bajo los productos de la máquina. Fue el estilo esnob, y el mundo preindustrial libraba su última batalla entre esos vástagos entrelazados, esas líneas ondulantes y los lánguidos lirios de cristales de colores. La contemplación de ese estilo presupone un tiempo de inactividad que lleva aparejada la cantidad de tiempo libre necesaria para seguir, saborear y digerir los ritmos serpenteantes de las frases de Marcel Proust: el ocio, esa propiedad de una clase.

En contraste con esa opulencia clasista, la arquitectura modernista iba a ser la respuesta democrática a una crisis social, o así lo creyeron los fundadores del *International style*. Para ellos, la idea misma de la modernidad significaba una fusión única del romanticismo con la racionalidad, y brotaba de las raíces del marxismo. La utopía, hasta entonces apenas imaginable, estaba latente en la tecnología y en la producción en serie. La tecnología significaba una función precisa, un descartar lo superfluo: en una palabra, la planificación. Y ellos se dieron cuenta de que la fabricación mecanizada no iba a desaparecer, y que el futuro, cualquiera que fuera la forma que adoptara, no residiría en las comunas anarquistas rurales de Francia, ni siquiera en los talleres de William Morris. Pero la máquina, aplicada al diseño, podría derogar la esclavitud que ella misma había creado, a condición de que el arquitecto proporcionara un ámbito ilimitado y asumiera su responsabilidad como el *metteur scéne*. «Llegaremos inevitablemente», escribió Le Corbusier, «a la casa-utensilio, la casa fabricada en serie, disponible para todos, incomparablemente más saludable que el modelo antiguo (y moralmente más saludable también) […] Pero es esencial crear el estado de ánimo adecuado en las casas fabricadas en serie». La gente, al igual que sus refugios, necesitaba una nueva urbanización. Si se revisaba el refugio, eso mejoraría a sus moradores. Si se les enseñaba de nuevo, entenderían la necesidad —la necesidad *moral*— de una nueva forma de refugio. Walter Gropius y Mies van der Rohe en Alemania, y nada menos que Le Corbusier en Francia, creyeron en este espejismo arquitectónico como si fueran un vidente y un sacerdote sociológico. Creyeron que la arquitectura podría reformar la sociedad. Para estar a la altura de una arquitectura ideal de acero y vidrio, basada en la prefabricación y la claridad funcional, nacería un nuevo tipo de individuo, la figura del *modulor* de Le Corbusier, por decirlo así, hecha de carne y hueso: un amante de la velocidad y del socialismo, de las comidas sencillas, la nueva pintura, la higiene, los baños de sol, los techos bajos y el fútbol.

El arquitecto que lanzó el ataque contra la arquitectura ornamental fue Adolf Loos (1870-1933), un joven checo brillante y verboso que vivió en Viena. Entre 1893 y 1896, Loos estuvo en Estados Unidos, trabajando durante un tiempo en el estudio de Louis Sullivan, en Chicago. Sullivan no sólo fue un gran poeta de la estructura reticulada de acero, sino el talentoso inventor de la ornamentación que la revestía; sin embargo especuló sobre un radical grado de sencillez que la construcción (aparte de la arquitectura industrial, que no era *l'architecture* en el sentido de la Escuela de Bellas Artes) no había conocido desde los neoclasicistas prusianos de principios del siglo XIX. «Sería muy provechoso», comentó Sullivan, «que durante un tiempo abandonáramos la ornamentación y nos concentráramos única y exclusivamente en erigir edificios elegantemente formados y encantadores en su sobriedad».

Loos no se contentó con tomar este comentario como lema; lo interpretó con un fervor polémico, y el resultado concreto puede verse en su Casa Steiner del año 1910, en Viena: un edificio asombrosamente conciso, absolutamente puro en sus superficies

y perfiles, la austeridad monástica, despojado de adornos, lo que resulta tanto más asombroso por el hecho de haberse construido en la misma ciudad, y dentro de la misma esfera de ideas, de las suntuosas y atrevidas decoraciones de Gustav Klimt (Ilustraciones 104 y 105). El tono de las objeciones de Loos a cualquier cosa que no declarara su simplicidad total como un artículo de fe se pone de manifiesto en el título de un ensayo que escribió en 1908: *Ornamento y delito*. Como Klimt, o Kokoschka, o Egon Schiele, o incluso el doctor vienés Sigmund Freud, Loos creía que el arte era ante todo libidinoso. «*Todo arte es erótico*», declaró rotundamente, e identificaba los cuerpos pintarrajeados como la raíz del ornamento, una práctica apropiada para los primitivos, pero no para los europeos modernos. «El hombre moderno que se hace tatuajes o bien es un criminal o un degenerado […] Si alguien que lleva tatuajes muere estando libre, quiere decir que ha muerto unos años antes de asesinar». La abolición del ornamento, concluía Loos, era una disciplina social tan necesaria como acostumbrar a un niño a no ensuciarse encima. «La cultura de un país se puede evaluar por el grado de suciedad que exhiben las paredes de sus cuartos de aseo. En el niño las guarradas son un fenómeno natural […] Pero lo que es natural en el papú y en el niño, es un síntoma de degeneración en el adulto moderno. Yo he hecho el siguiente descubrimiento y quiero compartirlo con el mundo: *La evolución de la cultura es sinónimo de quitar ornamentos a los objetos utilitarios*». Evidentemente, la sentencia de Mies van der Rohe de que «menos es más» empezaba con la creencia mesiánica de Loos de que el ornamento era el excremento. A qué angustias en la habitación de los niños, a qué juegos forzados con los cubos de madera (aquellas maravillas de la educación infantil, estandarizadas y popularizadas en Alemania a principios del siglo XIX), se debe el fanatismo de Loos por la higiene, eso es algo que ya no se puede saber; pero uno podría suponer, después de leer sus obras, que la represión anal fue una contribución a los orígenes del *ínternational style* junto con el vidrio cilindrado o el estuco. Sin embargo, Loos también desarrolló su horror al ornamento en una teoría económica más razonable. «La omisión del ornamento», señaló, «significa una reducción en el tiempo de fabricación y un aumento salarial. El tallador chino trabaja dieciséis horas, el obrero norteamericano, ocho. Si yo pago lo mismo por una petaca lisa que por una ornamentada, la diferencia en el tiempo trabajado le corresponde al obrero. Y si no hubiera ningún ornamento en absoluto… el hombre sólo tendría que trabajar cuatro horas en vez de ocho, porque la mitad del trabajo que se hace actualmente se dedica al ornamento. El ornamento es un gasto de energía laboral y, por lo tanto, es salud malgastada». ¿Y cuál debe ser el resultado de esta limpieza? «¡El momento está cerca, la realización nos espera! Pronto las calles brillarán como paredes blancas. Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. ¡Entonces, habrá llegado la realización!».



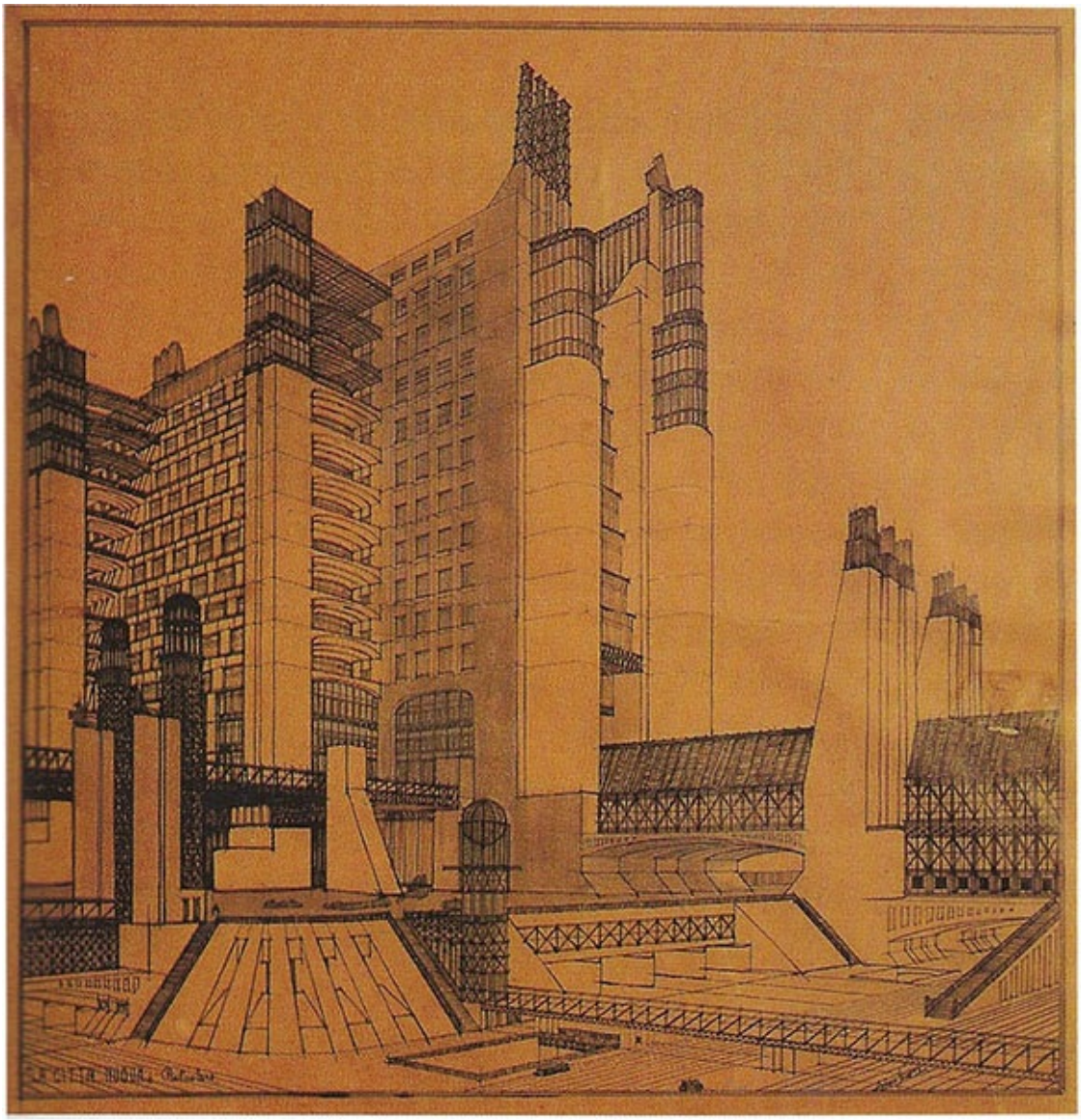
104 Y 105. Adolf Loos, Casa Steiner, Viena, 1910. Vistas de la fachada y de la parte trasera. Österreichischen Nationalbibliothek y Graphische Sammlung Albertina, Viena.

Pero esa realización seguía sin llegar, y cuando llegó —aunque en una forma que Loos no había imaginado— lo hizo por osmosis, desde Norteamérica. Mientras tanto, otros visionarios europeos asumían un enfoque algo distinto del ideal de una nueva arquitectura para una nueva era. Este fue un tema muy importante entre los futuristas, pero ellos no le añadieron el tono de reforma social, ni el pago equitativo por el trabajo, factores que tanto atraían a Loos. Al igual que los pintores futuristas, los dos

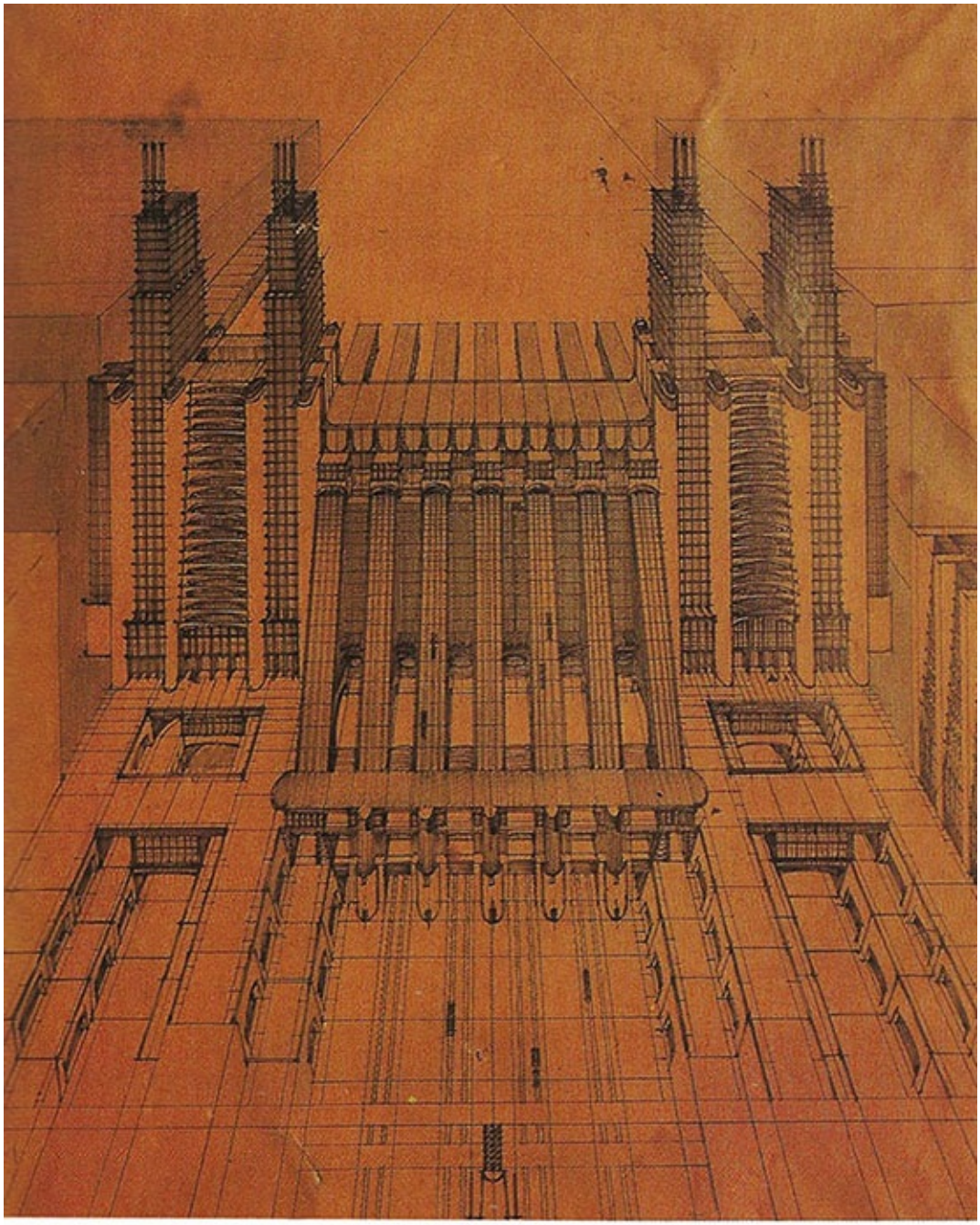
arquitectos relacionados con el movimiento (Antonio Sant'Elia y Mario Chiattone) estaban cautivados por el *glamour* de la máquina, su poder de transformar la vida sin importar qué clase social controlara las palancas. La tecnología reformaría a la cultura, pero de una manera gratuita y socialmente amoral. Su musculatura aboliría la historia. «Ya no somos los hombres de las catedrales, los palacios, los salones de actos», escribieron Sant'Elia y Chiattone en el *Manifiesto futurista de la arquitectura* (1914), «sino los de los grandes hoteles, las estaciones de trenes, las avenidas inmensas, los puertos colosales, los mercados techados, las galerías brillantemente iluminadas, las autopistas, la demolición y los planes para edificar de nuevo. Hemos de inventar y edificar la ciudad futurista, dinámica en todas y cada una de sus partes […] y la casa futurista será como una máquina enorme».

La ciudad futurista —*la cittá nuova*, su nombre italiano, suena más dantesco— tenía una ventaja muy grande para el futurismo. Los edificios viejos podían albergar un número infinito de cuadros y esculturas futuristas, pero no había manera de edificar una nueva ciudad sin primero destruir la vieja: la arquitectura futurista significaba dinamitar el mohoso pasado como deseaba Marinetti. Se levantaría en torres y cornisas de «cemento, vidrio y hierro, sin pintura y sin esculturas, enriquecidas solamente por la belleza innata de sus líneas y proyecciones, extremadamente "fea" en su simplicidad mecánica […] al borde de un abismo tumultuoso». Al diseñar sus componentes, Sant'Elia tuvo la libertad de un dibujante de historietas de ciencia ficción, y aunque sus dibujos de *la cittd nuova* (Ilustraciones 106-109) nombran las funciones de los edificios que allí aparecen, más allá de sus clasificaciones, son obras de la fantasía. De haber sobrevivido a la guerra (a Sant'Elia lo mataron en el frente austríaco a la edad de veintiocho años), es muy posible que se hubiera transformado en el arquitecto oficial de Mussolini; una *Terza Roma* suya, y no de Piacentini, habría sido un espectáculo interesante. Algunos de los dibujos son fascinantes prefiguraciones de los temas constructivistas rusos, y el gusto futurista de Sant'Elia por la movilidad era muy similar al del constructivismo cuando anunció «un nuevo ideal de la belleza, aún embrionario, pero cuya fascinación ya experimentan las masas […] Hemos perdido el sentido de lo monumental, lo pesado, lo estático; hemos enriquecido nuestra sensibilidad con un gusto por lo ligero, lo práctico, lo efímero y lo rápido». Su arquitectura de papel —dibujos que influyeron en otros dibujos— hizo mucho para establecer la imagen de unos acantilados de cemento y unas autopistas de múltiples niveles (estas últimas derivadas de los proyectos urbanos de Leonardo da Vinci de principios del siglo XVI) que modularían las fantasías populares sobre el futuro durante otros cuarenta años. Pero Sant'Elia nunca llegó a construir un edificio de verdad.

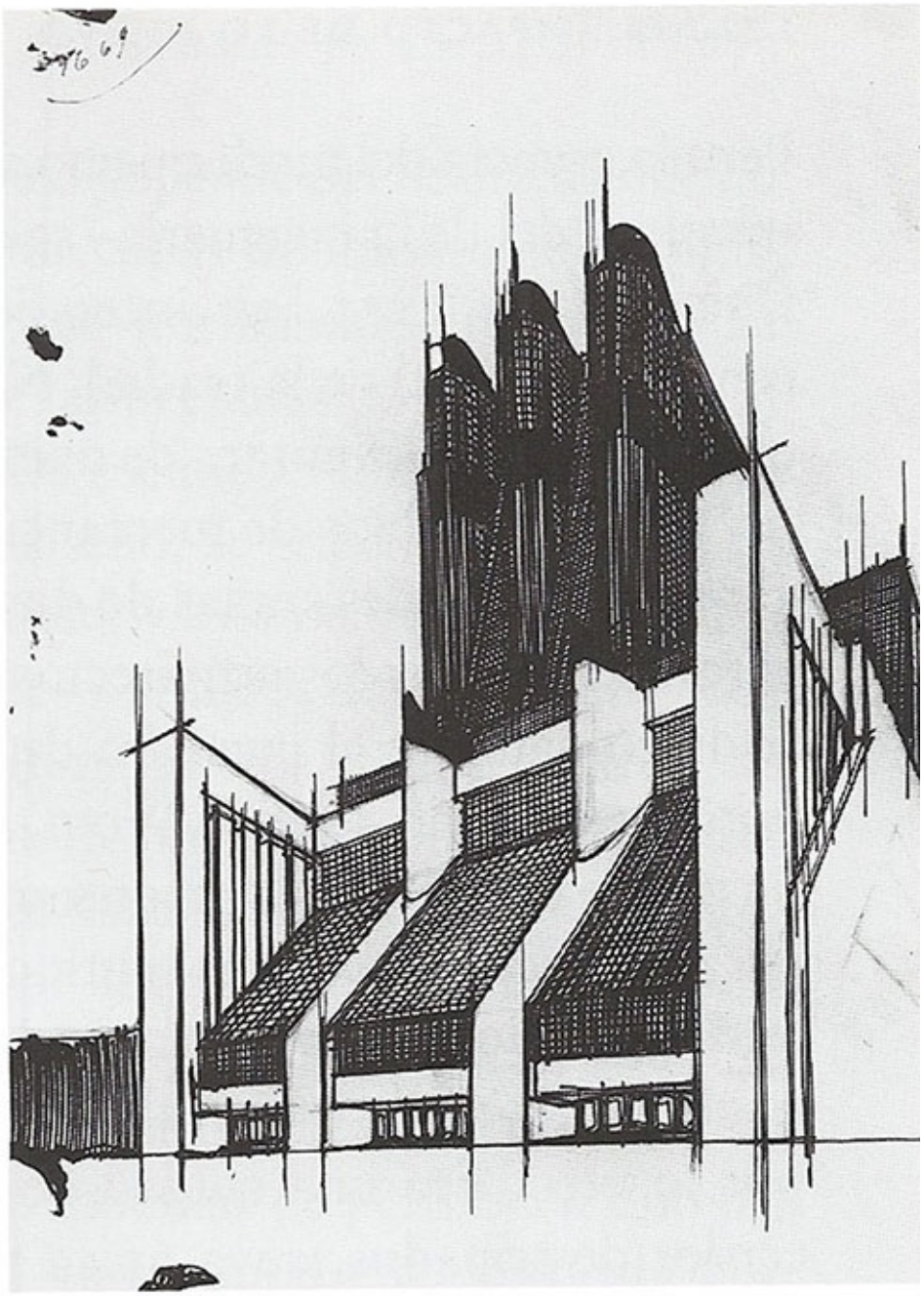
En el mundo real, las formas del futuro se habían estado desarrollando en Estados Unidos. Podían verse en las formas primarias de los edificios industriales: los almacenes, los muelles y los cilíndricos almacenes de granos.



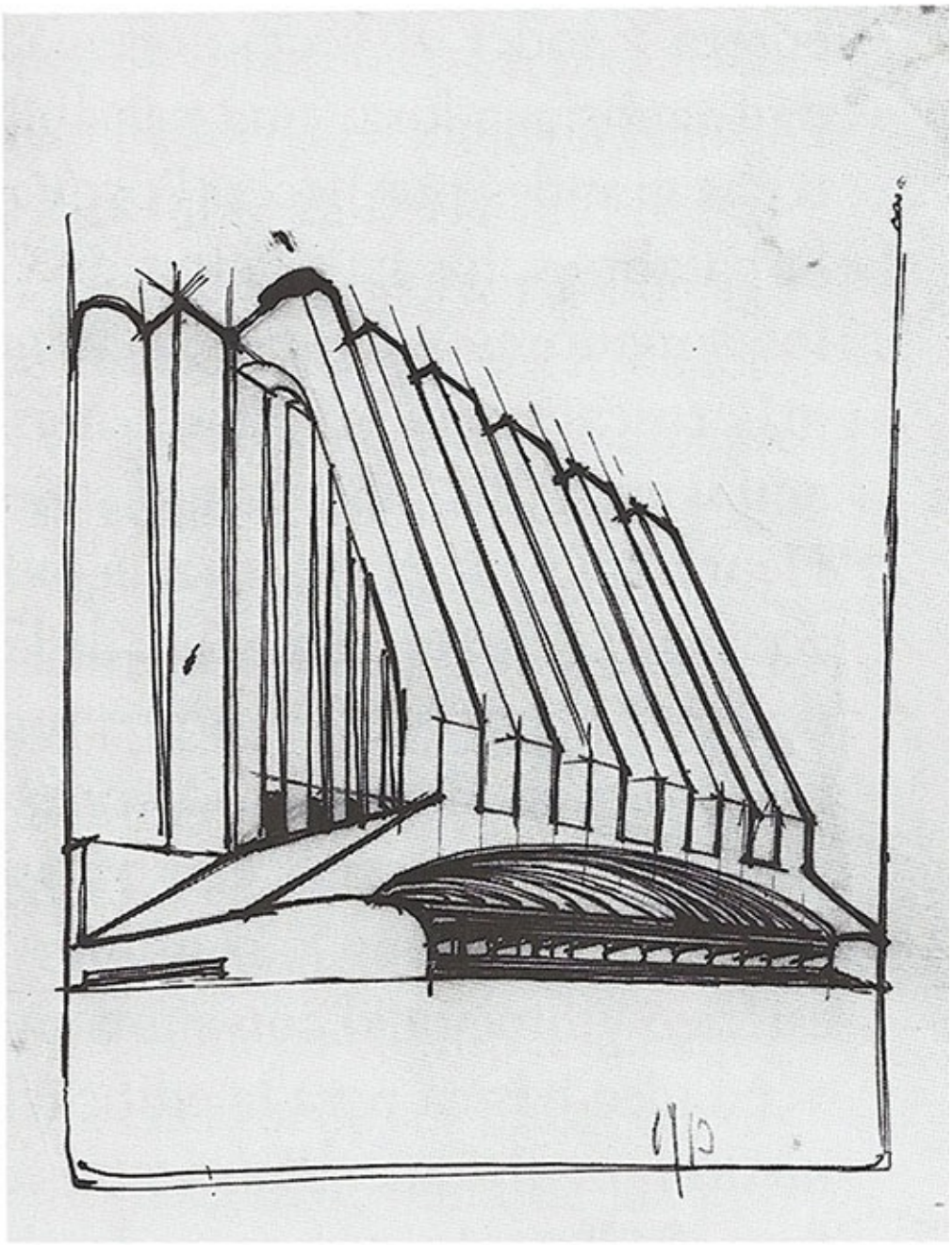
106. Antonio Sant'Elia, *Ciudad futurista, ciudad nueva*, 1914. Tinta y crayón, 51,3 x 51 cm. Museo Cívico, Como.



107. Antonio Sant'Elia, *Terminal de aviones y trenes con funicular*, 1914. Tinta y lápiz de tiza, 48,8 x 38,4 cm. Museo Cívico, Como.



108. Antonio Sant'Elia, *Estudio para un edificio (¿Teatro?)*, 1913. Tinta y lápiz de tiza negra, 27,9 x 20,3 cm. Museo Cívico, Como.



109. Antonio Sant'Elia, *Estudio para un edificio (¿Estación?),* 1913. Tinta y lápiz de tiza, 27,9 x 20,6 cm. Museo Cívico, Como.

Pero la esencia del modernismo arquitectónico —distinto del de la ingeniería— se encontraba en Chicago. En 1871, un incendio destruyó el centro comercial de la ciudad. Nada impediría que Chicago se levantara de nuevo —era el centro de intercambios de mercancías y donde se ganaba las grandes sumas de dinero para todo el medio oeste— y los arquitectos, intuyendo la oportunidad que el incendio de Londres proporcionó a Christopher Wren, acudieron en busca de trabajo. Allí encontraron su territorio virgen en más de un sentido: Chicago no tenía tradiciones, no había un barniz de refinamiento, y no se interesaba ni por lo uno ni por lo otro. Era una ciudad de reyertas y de cerdos destripados, cuya única regla de desarrollo urbano era apropiarse de la manzana entera y joder al vecino. Tenía una «tosquedad

embriagadora, una sensibilidad para las cosas grandes por hacer. Porque “grande” era la palabra», los habitantes de Chicago «eran los soñadores y las personas más enérgicas, más toscas, más brutales y más salvajemente ambiciosas del mundo». Eso escribió Louis Henry Sullivan (1856-1924). Sullivan fue, por consenso general, el gigante de la construcción de Chicago y uno de los precursores de la arquitectura modernista: no porque «inventara» el armazón de acero con vigas y columnas, sino porque diseñó y configuró su contenido estético y funcional con suma maestría.

La idea básica para la edificación con entramado reticular metálico ya existía con la madera. Se llamaba armazón de globo, debido a su ligereza cuando se lo compara con la construcción a base de postes y maderos al estilo antiguo, y fue posible gracias a la llegada de dos nuevas tecnologías: los aserraderos capaces de convertir los bosques norteamericanos en un infinito suministro de maderos de tamaños específicos, y la fabricación de clavos. Los colonos —y los constructores de edificios comerciales en las ciudades nuevas como Chicago— fácilmente podían levantar el armazón de una casa usando, por ejemplo, vigas de 2 x 6, planchas de 4 x 4 y palos, ingrávidos comparados con los ladrillos, las piedras o el tepe, para luego revestirlas con tablas creando una estructura rígida y estable. La pared de la casa era por tanto una membrana aislada (a veces ni siquiera aislada) clavada en el entramado de madera, cuyas vigas verticales transmitían la carga a los cimientos. En cambio, en el caso de una pared de ladrillo o piedra, ésta tenía que resistir las cargas. Se podía levantar un armazón de globo en una fracción del tiempo que tomaba edificar una pared de ladrillo o de sillar, o hacer laboriosos cortes con el hacha, muescas y hendiduras en los troncos de una cabaña. No se necesitaba ninguna habilidad especial; cualquiera que pudiera usar un martillo y una sierra, y que fuera capaz de distinguir entre la punta y la cabeza de un clavo, podía hacer su propia casa.

Si el esqueleto de un edificio fuera de acero, y su piel de vidrio y de paneles prefabricados de metal o terracota, tendríamos el germen de un rascacielos. El problema con las construcciones de ladrillo o de piedra era que, a partir de unas cuantas plantas, la pared que resistía la carga tenía que ser muy gruesa en su base para aguantar y no doblarse ni desplomarse dentro de la estructura. (Una pared alta también es una vela, y la fuerza del viento la puede derrumbar). En el Chicago de 1891, los arquitectos Burnham & Root habían llevado la construcción de las paredes maestras a su límite de altura —dieciséis plantas— con la masa de ladrillos noblemente sencilla del edificio Monadnock (Ilustración 110). (La invención que hizo posible los edificios altos de cualquier material había tenido lugar tres décadas antes, en 1857, gracias a un norteamericano llamado Elisha Otis; y fue el ascensor con mecanismo de seguridad automático para parar en caso de ruptura de los cables. Anteriormente, los edificios de oficinas tenían que ser bajos simplemente porque ningún hombre de negocios iba a vivir en constante peligro de sufrir un ataque de corazón causado por subir hasta una sexta planta por la escalera).

Sin embargo, un armazón de acero prescindiría de la masa. Todas las sustancias

se desvían cuando reciben la carga de un peso; su uso en la estructura depende de cuánto se desvían y bajo cuánto peso, y de si quieren volver a su anterior posición. Lo que hace que un material sea útil para edificar es, aproximadamente, la relación relativa entre su resistencia y su rigidez. El ladrillo es rígido, pero no totalmente elástico (como la galleta) y débil en su incapacidad de doblarse; se rompe por la tensión bajo una carga de cincuenta y seis kilos por centímetro cuadrado. El acero templado industrial puede aguantar cuatro mil doscientos kilos de tensión por centímetro cuadrado, y es muy elástico —casi quince veces más que los maderos—. Por lo tanto, ahora se podía diseñar un entramado de acero con columnas altas y sin apuntaladores, muy espaciadas, y conectadas con vigas horizontales. Las columnas sustentarían todo el peso, y las paredes del edificio podrían desplegarse en vidrio o en paneles de poco peso; ya no tendrían que resistir nada más que su propio peso ligero.

Esa técnica no era difícil de entender, y logró un notable grado de refinamiento y expresividad en Chicago. Así las cosas, cuatro años después del edificio Monadnock, Burnham & Root habían terminado el edificio Reliance con armazón de acero (1890-1894) (Ilustración 111), cuyas anchas «ventanas Chicago» —un cristal grande central con sendos cristales altos y estrechos a ambos lados— virtualmente redujeron la pared a una sucesión de transparencias separadas por franjas estrechas y opacas. Pero el hombre que hizo más para entender la poética del armazón de acero fue indudablemente Sullivan. Su edificio Guaranty, en Buffalo (1894-1895) (Ilustración 112) afianza el tema lírico de todos los rascacielos posteriores: la *verticalidad*. Estaba claramente dividido en tres partes: base, eje y cubierta plana, con una cornisa sobresaliente para rematar la masa prismática.

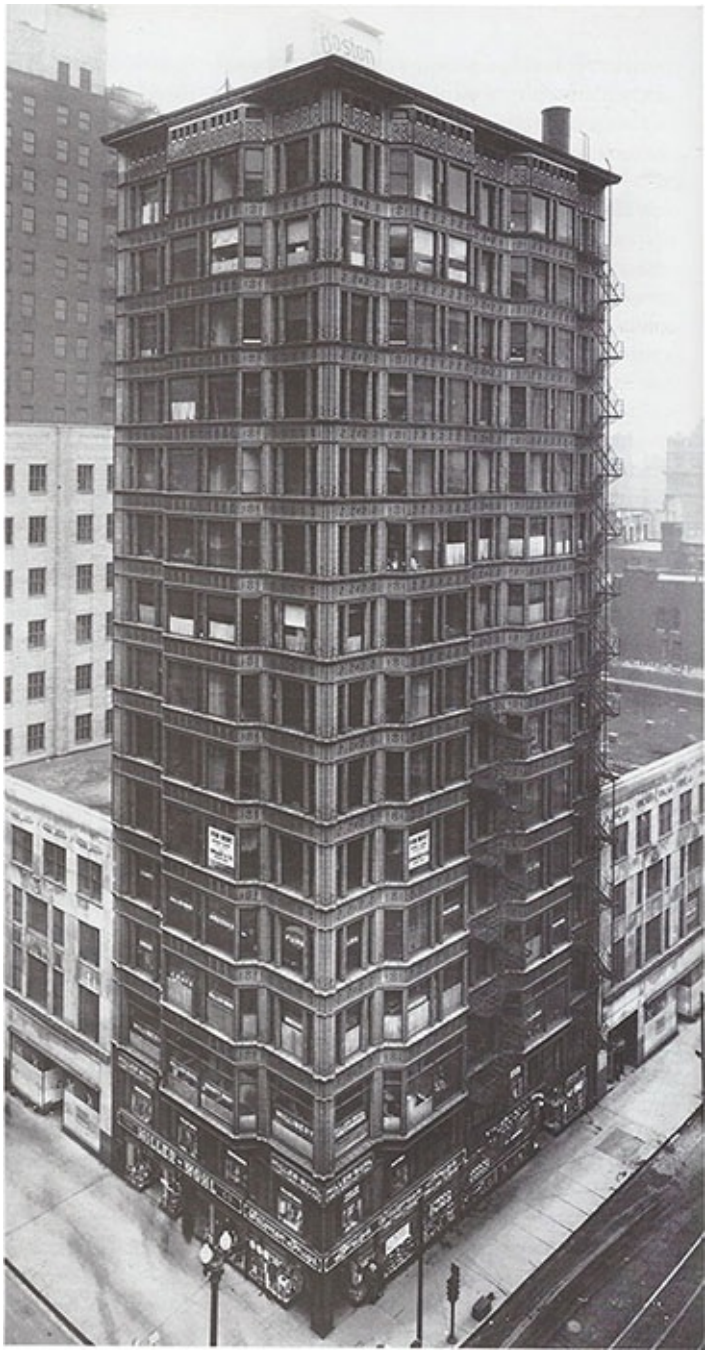
Su novedad visual depende del hecho de que no parece hecho por capas ni amontonado. Sullivan minimizó sus horizontales rebajando la parte frontal de las pechinas de la parte frontal de los pilares. De ese modo los pilares verticales dominan el diseño. Se erigen terminando en arcos sin dificultad, y están enfatizados por los acentos brillantes y gráficos de las ventanas circulares de la última planta. La estructura reticular y el diseño de implícita tensión le confieren al edificio su *leitmotiv* visual.

Pero el mayor logro de Sullivan (desde el punto de vista de la arquitectura ulterior) fue hacer la cuadrícula tan expresiva como la altura. Un armazón modular de perfiles en I no es, en sí mismo, ni «horizontal» ni «vertical» por naturaleza. Es aditivo como un panal, se pueden añadir rectángulos más abiertos, bien hacia arriba o hacia un lado, sin comprometer su esencia como estructura. Con los grandes almacenes de Carson Pirie & Scott, en Chicago (1899), Sullivan afirmó esto con total lucidez (Ilustración 113). Su ventanaje está plenamente controlado por su cuadrícula estructural. Hasta cierto punto, en realidad los almacenes de Carson Pirie & Scott son dos edificios: la sencillez de las plantas superiores contrasta enérgicamente con el tratamiento del piso inferior, el cual Sullivan concibió como un plinto decorado, ornamentado con complejos paneles de bronce, casi como Cellini en cuanto a la

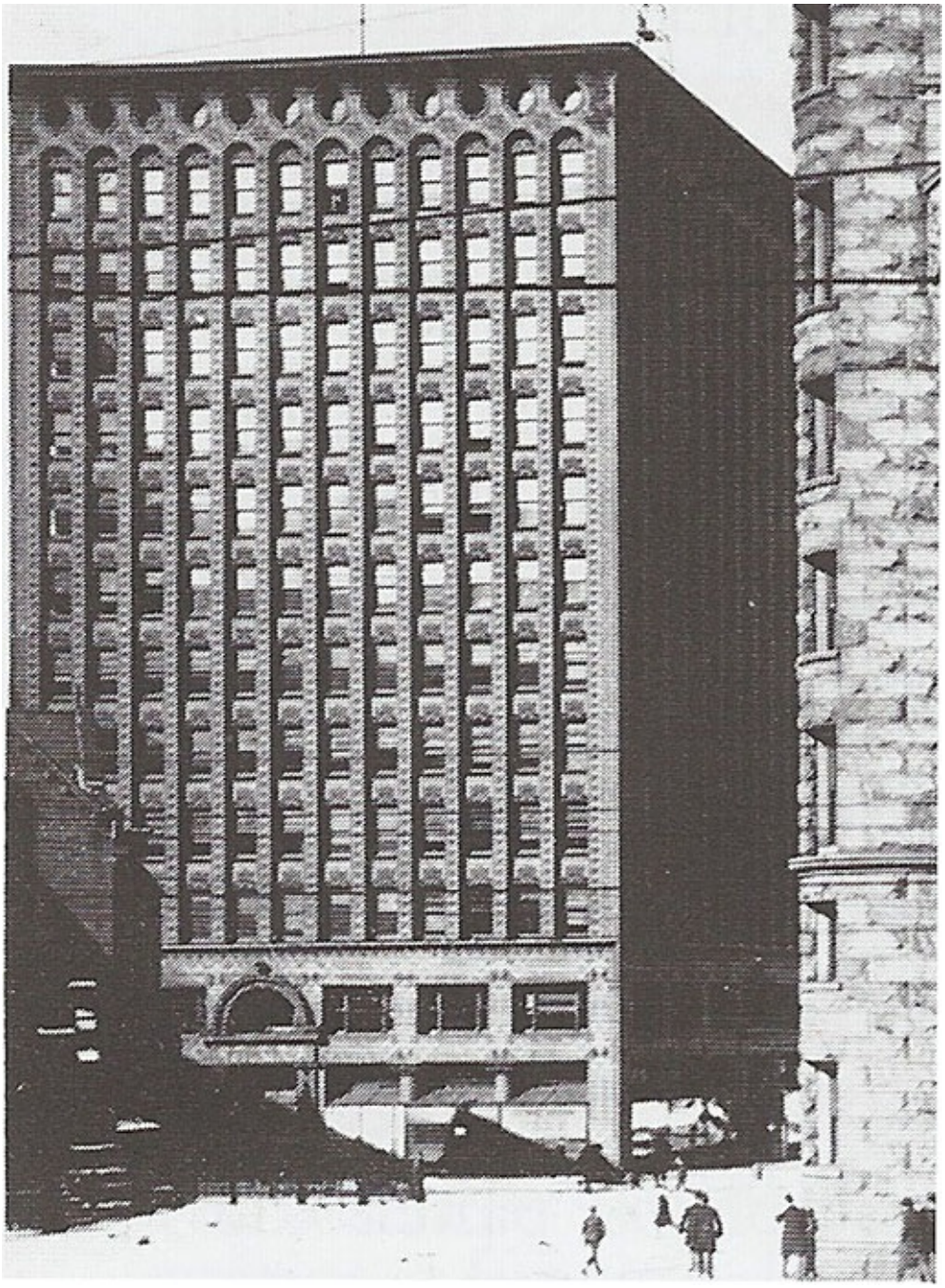
exquisitez del detalle y la energía de sus líneas curvas y ondulantes como latigazos. (Una de las personas que trabajó en el diseño fue el asistente precoz de Sullivan, Frank Lloyd Wright, quien por entonces apenas tenía veinte años). Hubo un tiempo en que los puristas del *international style,* cuyas ideas fundamentales se vieron tan ratificadas por las plantas superiores de este edificio, trataron esta dicotomía como una debilidad, algo así como la gente que creía que la «lógica» de Cézanne que aspiraba a la abstracción solía arrepentirse de la presencia de las manzanas y las montañas en sus cuadros. Hoy estamos más preparados para encontrar el placer en las «contradicciones» de Sullivan, que desde la perspectiva de su propia época no fueron contradicciones en modo alguno.



110. Burnham & Root, Edificio Monadnock, Chicago, 1889-1891. Bettmann Archive Inc. Nueva York.



111. Burnham & Root, Edificio Reliance, Chicago, 1890-1894. Bettman Archive Inc. Nueva York.



112. Louis Sullivan, Edificio Guaranty, Buffalo, 1894-1895. Brown Bros., Sterling, Pensilvania.



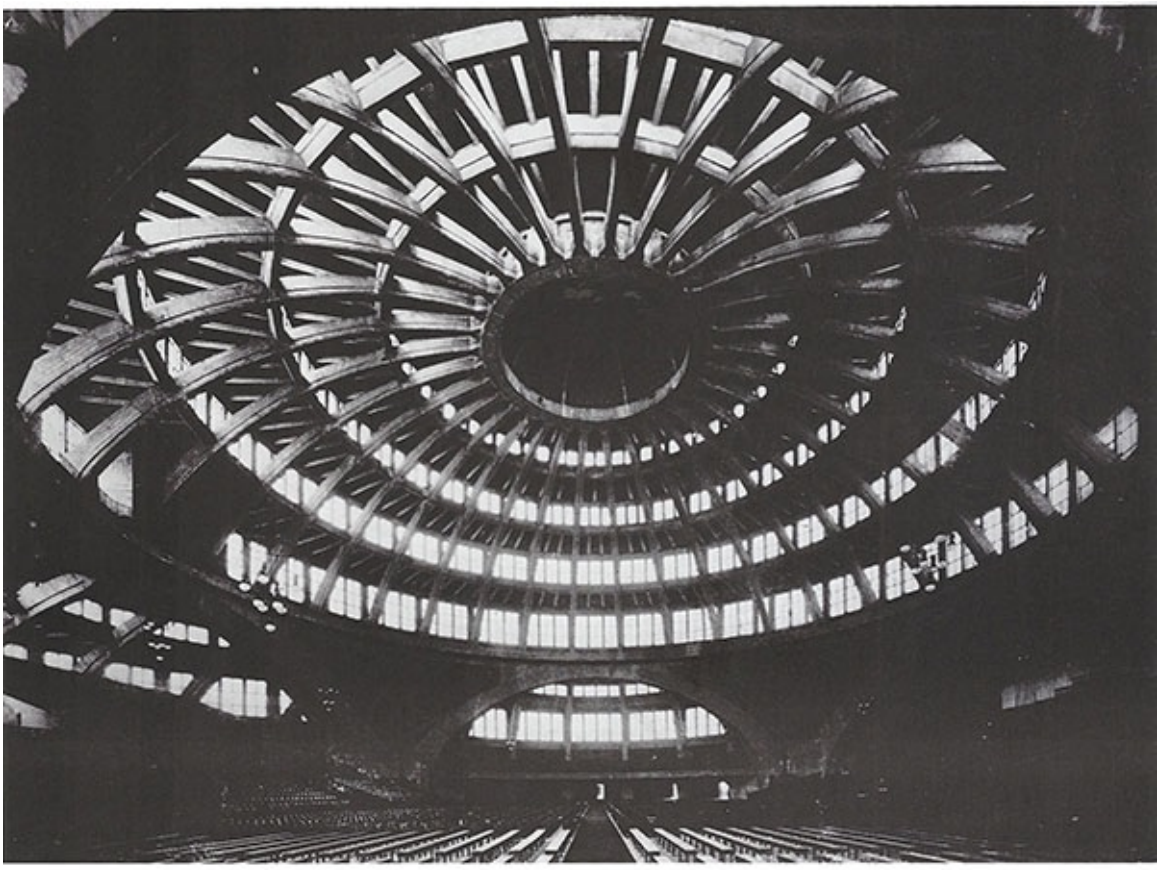
113. Louis Sullivan, Almacenes de Carson Pirie & Scott. Chicago, 1899. Chicago Architectural Photo Co.

El rascacielos, como otras cosas norteamericanas, fascinó a los europeos; parecía ser el equivalente americano de la torre Eiffel, y el *Wolkenkratzer* (o «rascanubes», como lo llamaban los alemanes) se convirtió en una fuente de romanticismo y fantasías. Lo identificaron con la democracia prometeica *all'americana*, y en esto coincidió el mismo Sullivan apasionadamente: «Para mí», comentó, «la arquitectura no es un arte, sino una religión, y esa religión no es más que un aspecto de la democracia». La cuadrícula modular era el rostro de la igualdad. No obstante, los rascacielos nunca se popularizaron en Europa, por más de un motivo; pero quizá la razón principal fue la renuencia a ceder cualquier espacio central de las viejas ciudades —París, Berlín, Viena o Milán— para edificios construidos con un solo propósito específico. En Chicago, territorio virgen, los arquitectos podían crear, y crearon, una zona céntrica que era totalmente comercial y apenas residencial. Por otra parte, los arquitectos oficiales en Europa eran conservadores por naturaleza, y preferían los cánones de Beaux-Arts a la cuadrícula yanqui y todo lo que eso implicaba.

El segundo material de la utopía del futuro fue el hormigón armado. Un bloque de concreto, una mezcla de cemento, piedras menudas y arena, es fuerte resistiendo la compresión, pero débil soportando las tensiones: sus granos se separan fácilmente. Pero si se colocan barras de acero donde tiene lugar la resistencia longitudinal (a lo largo de la cara inferior de una viga o losa simplemente reforzada), se transforma en algo muy fuerte, y puede llegar a alcanzar grandes distancias, rebasando los límites de la piedra o el ladrillo. Es más, puesto que es un líquido espeso cuando lo vierten, el concreto puede moldearse de muchas formas; y esto dio lugar a un mundo de formas expresivas cuyas analogías no se encontraban en la arquitectura anterior, sino en las diminutas estructuras del mundo natural que la microscopía y la fotografía, entre 1880 y 1920, habían revelado profusamente: vainas, brácteas, umbelas, diatomeas, plancton, toda una arquitectura como de encaje del coral. Se llevaron a cabo proezas audaces con el concreto: el hangar parabólico para aeronaves de Eugéne Freyssinet en Orly, en las afueras de París, medía por dentro más de sesenta metros de alto. Pero el concreto todavía era un material extremadamente desconocido. En 1913, el arquitecto alemán Max Berg (1870-1947) lo usó en su Jahrhunderthalle o Sala del Siglo en Breslau (Ilustraciones 114 y 115). Fue la cúpula más grande de la historia universal, unos sesenta y seis metros de diámetro (comparados con los cuarenta y tres metros del Panteón, o los cuarenta y un metros de la cúpula de San Pedro), con un armazón totalmente hecho de hormigón armado. Cuando el concreto había fraguado y estaba endurecido, Berg descubrió que los obreros se negaban en redondo a desmontar los encofrados. Tenían miedo de que toda la estructura les cayera encima; Berg tuvo que empezar a quitar el encofrado con sus propias manos antes de que ellos se pusieran a trabajar de nuevo.

El supremo material utópico, sin embargo, fue el vidrio plano. Durante siglos, los vidrios de colores habían disfrutado de una reputación más o menos sacramental, porque los vitrales eran el gran rasgo decorativo —y la fuente de instrucción religiosa — de las catedrales góticas. El vidrio plano adquirió un halo cargado de otro significado. Era el semblante del cristal, el prisma puro. Significaba la ligereza, la transparencia, el atrevimiento estructural. Era lo diametralmente opuesto a la piedra o al ladrillo. Sugería una piel sensible, como la membrana sensible del ojo, mientras que el ladrillo y la piedra eran impermeables, una corteza contra el mundo. La importancia que eso tuvo para algunos arquitectos alemanes fue casi mística. «La superficie de la tierra», escribió uno de ellos, Paul Scheerbart, en 1914, «cambiaría totalmente si los edificios de ladrillos fueran reemplazados en todas partes por la arquitectura de vidrio. Sería como si la tierra se engalanase con alhajas de brillantes y esmalte. El resplandor sería absolutamente inimaginable […] y entonces tendríamos en la tierra cosas más exquisitas que los jardines de *Las mil y una noches* árabes. Entonces tendríamos un paraíso en la tierra y no necesitaríamos mirar con vehemencia al paraíso en el cielo».





114 y 115. Max Berg, Jahrhunderthalle, Breslau, 1913. Vista exterior y vista interior.

Este no es el tono de un urbanista racional, pero Scheerbart no estaba solo en sus rapsodias. La generación de arquitectos del norte de Europa que llegaron a la madurez profesional entre 1910 y 1920 estaba profundamente impregnada de un sentimiento de milenarismo: la renovación literal de la historia al final de un ciclo de mil años, el principio del siglo XX. Fue, como ha señalado el historiador Wolfgang Pehnt, «probablemente la última vez que los arquitectos sintieron que formaban una

comunidad de elegidos, probablemente la última vez que se entregaron al culto del genio con una conciencia limpia». En un nivel más conocido, la Bauhaus —el monasterio de la artesanía y del diseño, destinado por sus fundadores para levantarse como un «símbolo de cristal de la nueva fe» colectivamente hecho, según la frase de Walter Gropius— no se puede entender, ni como ideal ni como sistema real, fuera de su contexto, que es el del expresionismo místico. Pero también hubo arquitectos a título personal que las historias oficiales de la arquitectura moderna han tendido a ignorar, porque su obra fue religiosa, o utópico-mística, o totalmente delirante: y dejaron su impronta no sólo en los programas, las esperanzas y la teoría del *International style*, sino también en lo que realmente se diseñó. Porque la corriente principal de la arquitectura modernista debe mucho más al expresionismo alemán de lo que pudiera suponerse, y una de las conexiones que los unía no sólo era el vidrio, sino la romántica idea de Nietzsche del arquitecto como el articulador supremo del esfuerzo social, un maestro de obras más allá de lo político, y (casi literalmente) un mesías. «Hoy no hay arquitectos, todos estamos simplemente preparando el camino para aquel que de nuevo merecerá el nombre de arquitecto: el señor del arte, que convertirá los desiertos en jardines y amontonará maravillas hasta el cielo». Así declamaba el funcionalista Walter Gropius, como san Juan Bautista, en un manifiesto oficial del *Arbeitsrat für Kunst* (Consejo de trabajo para el arte) entre los fervores socialistas de abril de 1919. En menos de quince años, el que llegó no fue el Señor del Arte, sino el Señor de las Moscas: Adolf Hitler. Pero ¿quién podía prever eso? Ningún ideal de la construcción se ha independizado más felizmente de la realidad material y política que aquellas formas de la teoría arquitectónica expresionista que Gropius, Mies van der Rohe, e incluso Le Corbusier, asimilaron en el «funcionalismo».

En los años anteriores, y justo después de la primera guerra mundial, los arquitectos alemanes tejieron interminables fantasías sobre el tema del vidrio. Asociaban su transparencia con el cielo y los conocimientos cósmicos. Sus facetas cristalinas sugerían la forma absoluta, los sólidos platónicos perfectos, y (para citar a uno de sus hierofantes arquitectónicos) «el laberinto secreto del diamante, donde mora el conocimiento». Como la virtud misma, era puro, inflexible, más dispuesto a romperse que a doblarse. Lo asociaron con el Santo Grial, con cavernas de hielo, picos de montañas, glaciares y las brillantes murallas de la Nueva Jerusalén: toda la maquinaria de la sublimidad romántica, tal como fue transferida desde Caspar David Friedrich y Philip Otto Runge, a través de Wagner y Nietzsche, hasta el nuevo siglo. Todo eso se prolongó generosamente en la literatura alemana, en tonterías como la novela anhelantemente filosófica de Hermán Hesse, aparecida en 1943: *El juego de abalorios*. Más aún, para la imaginación lacerada por los horrores de la primera guerra mundial, el ideal de una arquitectura de cristal entrañaba un significado especial: un mundo reconstruido de vidrio habría evolucionado más allá del afán de tirar piedras, o proyectiles de artillería. La arquitectura de cristal era una arquitectura

pacifista, la imagen misma de la vulnerabilidad exaltada que, en virtud de un nuevo *contrato social*, quedaría intacta para siempre. El edificio de vidrio era perfecto o no era. No admitía ningún compromiso moral. «¡Demos tres hurras por nuestro reino sin ejército!», exclamaba el arquitecto berlinés Bruno Taut en 1919. «¡Viva lo transparente, lo diáfano! ¡Viva la pureza! ¡Viva el cristal! ¡Larga vida a lo fluido, lo grácil, lo angular, lo centelleante, lo brillante, lo ligero! ¡Viva la arquitectura eterna!».

Puesto que no había perspectiva de construir ninguno, aquellos diseños llevaron la grandilocuencia especulativa al extremo. Las funciones de aquellos edificios eran casi siempre vagas. Eran templos seculares, o *Stadtkronen* («coronas de ciudades», diseñadas con la intención de ser el símbolo culminante de la identidad cívica), o palacios socialistas; pero lo que sucedería dentro de ellos, recinto tras recinto, no quedaba claro. Wassily Luckhardt (1889-1972) imaginó una enorme Torre de la Alegría, con una cúpula achatada coronando la sala de actos, acristalada y circular, y, alzándose encima, encajada en lo que parece ser una glacial cascada de vidrio de color rubí, un eje con caras de vidrio, con forma de estrella en la planta. (Ilustración 116). Los proyectos de Bruno Taut (1880-1938) fueron aún más ambiciosos y vagos. En la *Arquitectura alpina* (Ilustraciones 117 y 118), una colección de dibujos publicada en 1919, propuso remodelar por completo toda una región de los Alpes italo-suizos en unas *stupas* de cristal y grutas revestidas de vidrio, como la Ciudad de Esmeralda de Oz, mientras su *Die Auflósung der Stadte* (1919-1920) sugería que la sociedad debería rehacerse aboliendo la metrópoli y realojando a la gente en comunidades utópicas, ciudades ajardinadas agrupadas alrededor de una industria altamente mecanizada secundaria, con «centros espirituales» adecuados para las ceremonias religiosas colectivas. Todos los edificios públicos, en su opinión, debían ser de vidrio.

Las fantasías de cristal de Taut sí encontraron alguna representación —si no una realización completa— en dos edificios: el Pabellón de la Industria Siderúrgica en la Exposición de la Construcción de Leipzig, de 1913, que diseñó junto con Franz Hoffmann (un edificio octagonal de muros de cortina con armazón de hierro, coronado por una esfera dorada), y, el más importante, el pequeño y exquisito Pabellón de Vidrio de la Exposición Werkbund, de 1914, en Colonia. Superficialmente, el Pabellón de Vidrio parece una prefiguración de la cúpula geodésica de Buckminster Fuller, pero su interés era mucho más estético. La luz entraba en la cúpula doblemente acristalada a través de prismas, reflejándose desde su piel exterior por medio de espejos; las paredes y los peldaños estaban hechos de bloques de vidrio, y las imágenes calidoscópicas procedentes de un proyector se reflejaban en un profundo pozo de agua violeta (Ilustración 119). Para enfatizar la moraleja, el edificio cuenta con una inscripción, unos pareados del amigo de Taut, Paul Scheebart, que dicen:

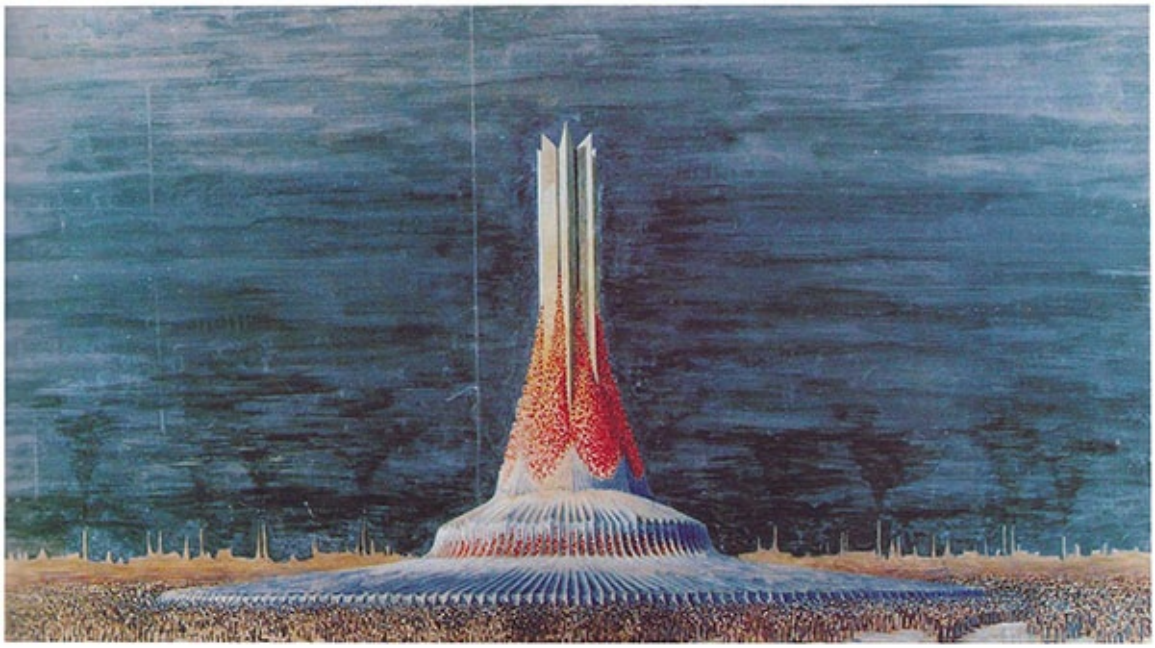
> La felicidad sin el vidrio
> ¡qué absurdo!

Los ladrillos pasan,
los vidrios coloreados quedan.

La alegría del color
sólo se puede encontrar en la cultura del cristal.

Más grande que un diamante
es la doble pared de la casa de vidrio.

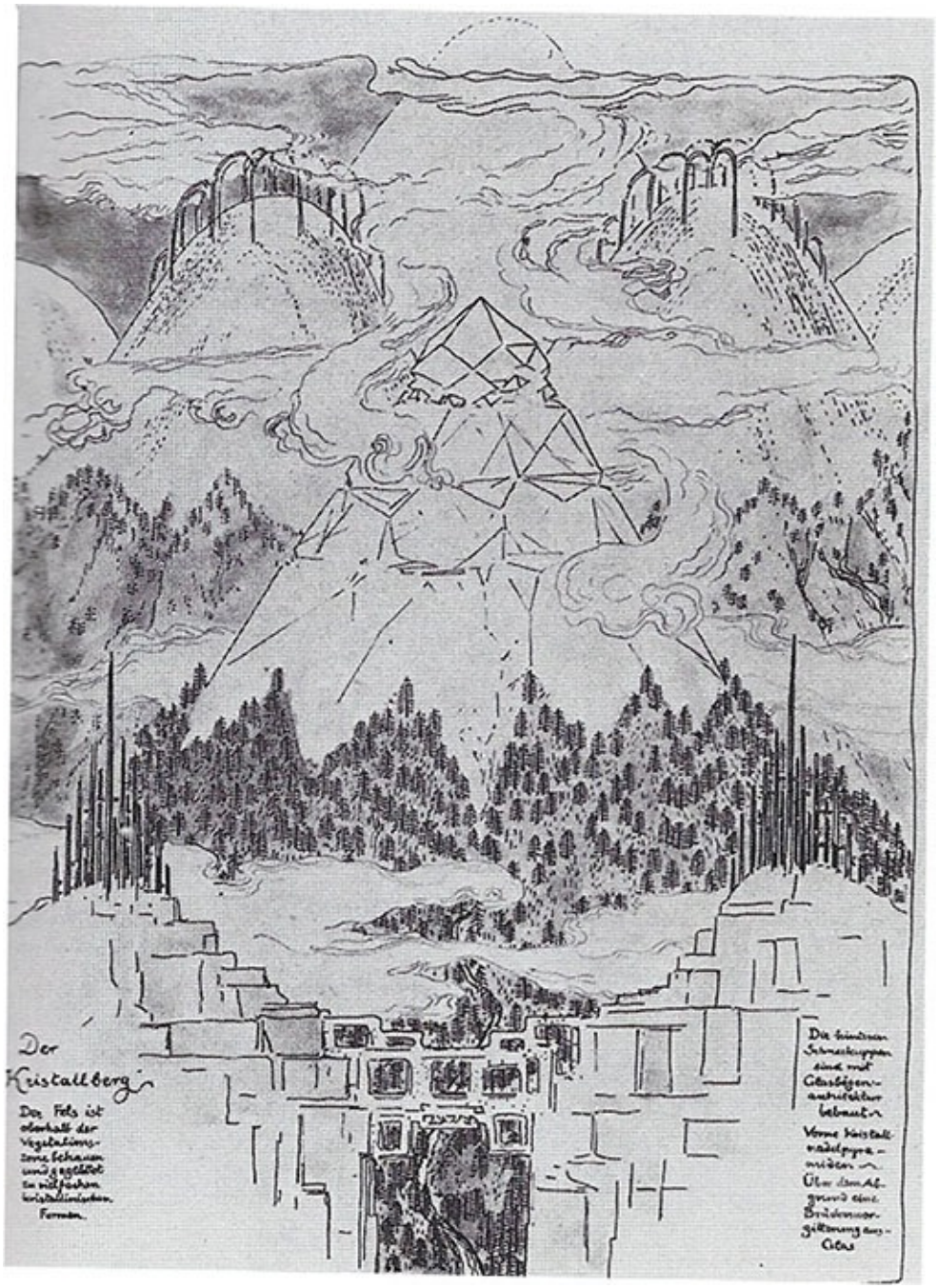
El vidrio nos trae una nueva era,
los edificios de ladrillos son deprimentes.



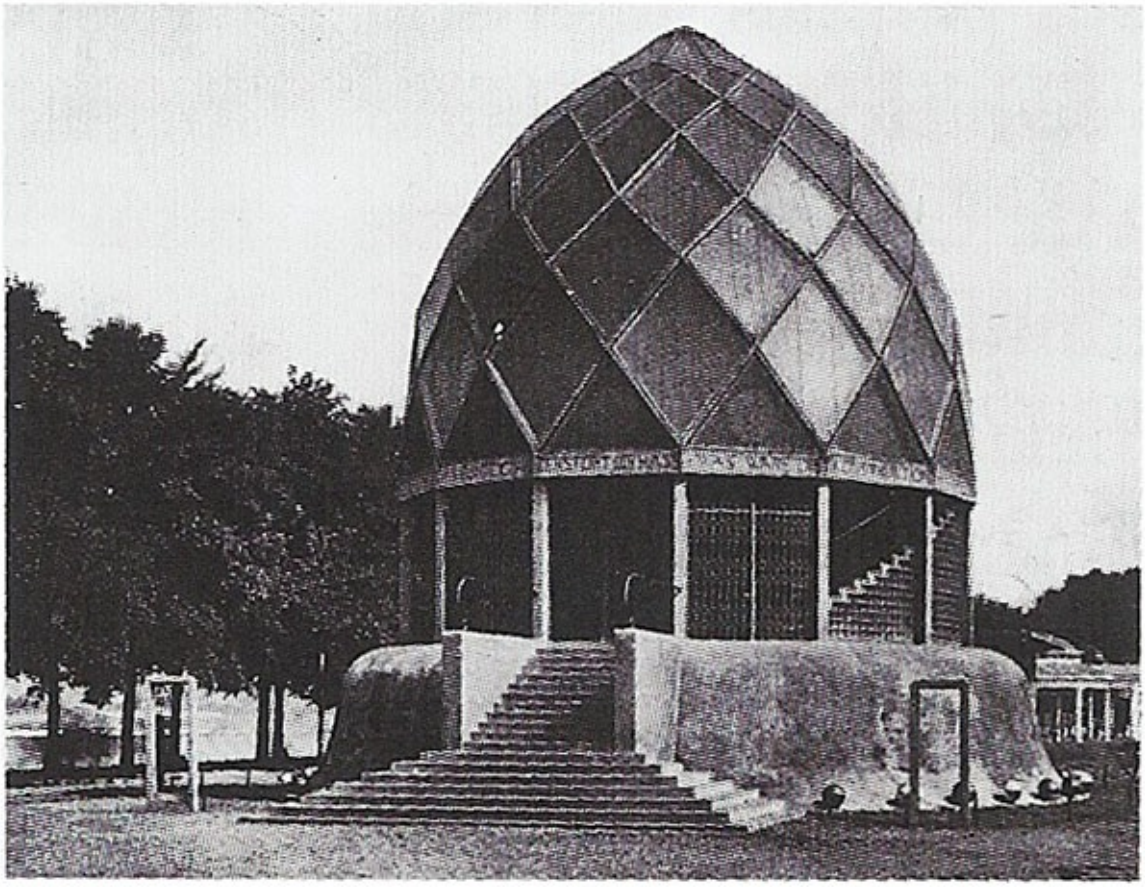
116. Wassily Luckhardt, *Torre de la alegría*, 1919. Akademie der Künste, Berlín.



117. Bruno Taut, *Arquitectura alpina*, 1919. Akademie der Künste, Berlín.




118. Bruno Taut, *Bosquejo para arquitectura alpina*, 1919. Akademie der Künste, Berlín.



119. Bruno Taut, Pabellón de Vidrio, Exposición Werkbund, Colonia, 1914. Akademie der Künste, Berlín.

Ése fue el drama emocional, la esperanza y las expectativas que rodearon el uso del vidrio entre los arquitectos utópicos de Alemania. Naturalmente, esa influencia afectó a otros arquitectos vanguardistas. Fue la imagen del prisma puro y brillante, y no ninguna teoría «funcional», lo que suscitó una idea generadora en las primeras obras de Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969).

Para comprobarlo, basta ver los dibujos que hizo Mies, a los treinta y cuatro años, para el concurso de arquitectura más importante que tuvo lugar en los primeros años de la Alemania de la República de Weimar: el concurso de la Turmhaus-AG en Berlín para construir una torre de pisos cerca de la estación de Friedrichstrasse (Ilustración 120). Quería que se asemejara a un «cristal pulido», así lo manifestó; y eso es lo que parece en sus dibujos. Su masa parece volatilizada en la luz, dejando sólo perfiles y reflejos: ésta es la torre expresionista en su pureza, con sus ángulos agudos, el cristal en forma de láminas, los destellos y todo lo demás. Más tarde, Mies rechazaría el contenido expresionista del palacio de hielo, pero su obra siempre conservó un interés obsesivo en lo absolutamente formal. Llevó esa obsesión a tal extremo que sólo Taut o Luckhardt, si acaso, podían haber simpatizado con él. Así las cosas, cuando se estaba construyendo su último edificio exitoso en Berlín, ese gran museo negro parecido a un Partenón, la administración le preguntó si el espacio de almacenaje (que era demasiado pequeño) podría extenderse subterráneamente, y Mies se negó rotundamente, porque pensó que tal expansión, aunque fuera invisible, habría

comprometido el cubo perfecto que era su museo.

En la obra de Mies, las irregularidades de la «arquitectura alpina» y sus paredes de cristal están domadas; el palacio de hielo ha contraído nupcias con la cuadrícula de Chicago. La producción de Mies no fue grande, pero sus edificios ejercieron una influencia desproporcionada comparada con su número, porque todos trataban, en el fondo, de la misma cosa: las absolutas formas orientadas al uso rectilíneo de los materiales industriales. A Mies le debe la sociedad moderna su rostro; *el vidrio* era la esencia del rascacielos, y el rascacielos se ha transformado en la esencia de la ciudad moderna: una procesión de delgadas capas colgando en esqueletos de acero. No más paredes maestras. Y la obra de Mies parecía ser el epítome de la razón: líneas rectas, pensamiento racional y un refinamiento en la proporción y los detalles. Si algún arquitecto lo copiaba, no estaría copiando un estilo, sino emulando con una verdad revelada; y ése fue el secreto de la influencia extraordinaria de Mies van der Rohe en las dos generaciones siguientes de diseñadores. «Él creía en la verdad suprema de la arquitectura», recuerda Philip Johnson, quien ayudó a Mies a emigrar a Estados Unidos a finales de los años treinta, «y especialmente en la de su arquitectura: pensaba que estaba más cerca de la verdad, con "V" mayúscula, que la de cualquier otra persona, porque era más simple y se podría aprender, y adaptar, durante muchos siglos. En cierto sentido, eso fue malo, porque dio licencia a todos: /*Estoy haciendo lo mismo que Mies!* Cualquier arquitecto podía decirle a su cliente: "Puedo hacer un edificio más barato que el que le hice el año pasado, porque ahora tengo una religión": cubierta plana, muros de cortina, una racionalización de lo barato».

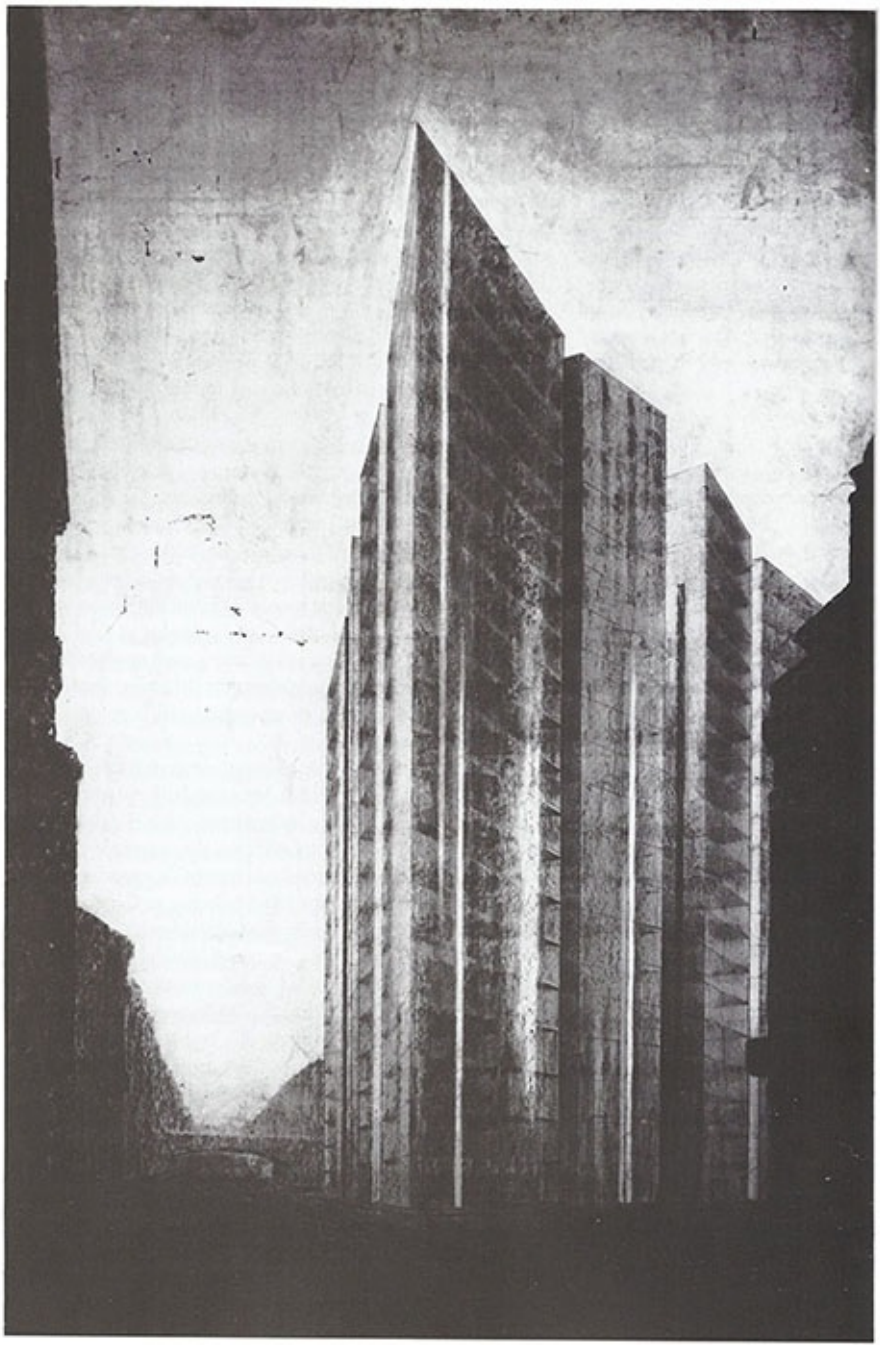
Sin embargo, no era esa secuela ideológica lo que Mies tenía en mente en 1923 cuando publicó su *Tesis en proceso,* un manifiesto lapidario del nuevo edificio. «La arquitectura es la voluntad de una época concebida en términos espaciales», anunció. Para responder a este *Zeitgeist*, el arquitecto ha de «rechazar toda especulación estética, toda doctrina y todo formalismo»; un mandamiento que hoy nos resulta extraño, ya que los únicos arquitectos que demostraron ser más doctrinarios y formalistas que Mies fueron sus imitadores. Pero Mies pensaba que si tan siquiera un solo arquitecto era capaz de trabajar sin tales ideas preconcebidas, la voluntad de darle forma a la cultura (aún no articulada, pero implícita en la tecnología disponible y las necesidades sociales existentes) hablaría a través de su obra. Sería «objetiva», porque crecería a partir de la cultura de la maquinaria de la producción en serie y la prefabricación. «Los materiales son el hormigón, el acero, el vidrio […] Nada de tallarines ni torrecillas blindadas. Una construcción de vigas que soportan el peso, y las paredes que no soportan ninguna carga […] edificios que consisten en piel y huesos». No había espacio en este plan para la fantasía individual (otro tonto «tallarín») porque, como escribió Mies escalofriantemente, «el individuo pierde importancia; su destino ya no es lo que nos interesa».

Ni uno solo de los diseños de Mies fue prefabricado con éxito, porque él insistía en unas tolerancias que la producción en serie, tal como existía para la arquitectura,

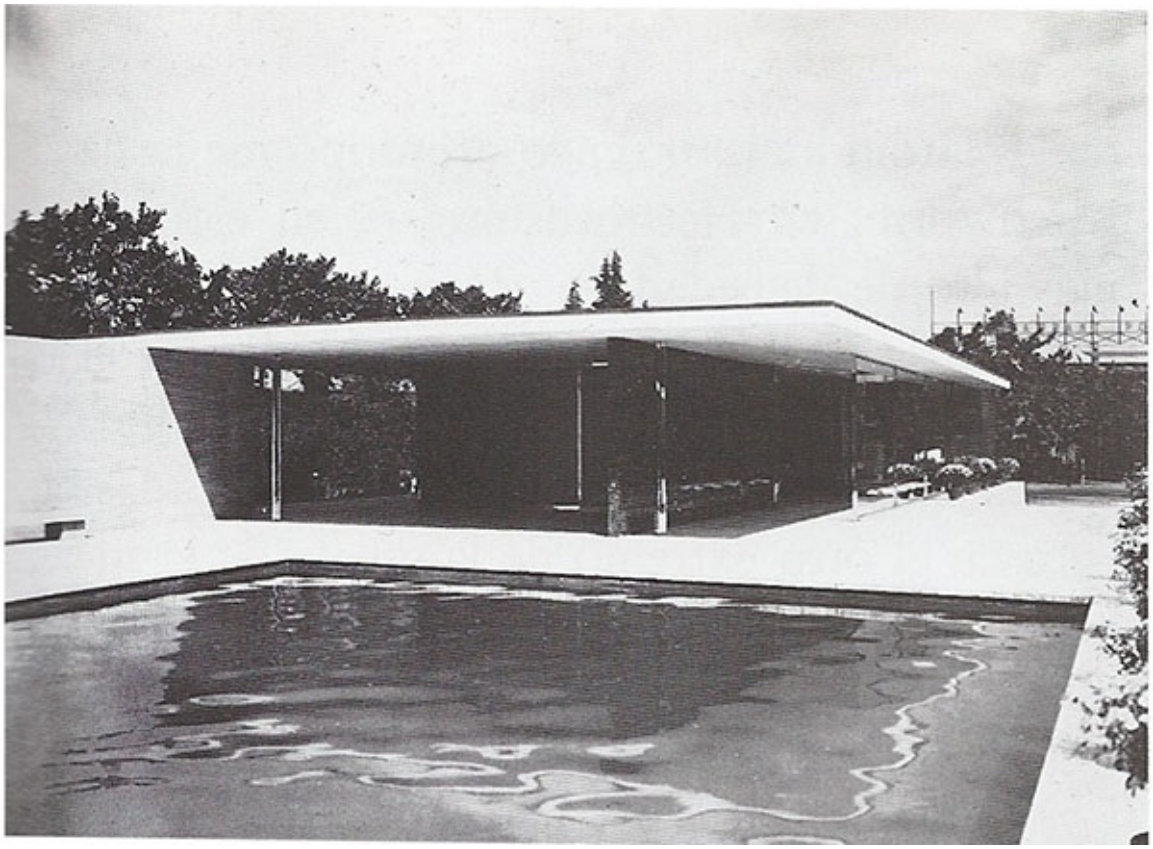
no podía manejar. Era hijo de un albañil y su experiencia residía en la artesanía tradicional, en el poder manual de refinar y dar forma a los materiales «nobles». De hecho, antes de 1930 había renegado de sus elogios al ideal del proceso del maquinismo: «Que edifiquemos alto o bajo, con acero y con vidrio, no nos dice nada sobre el valor del edificio», y por *valor* quería decir la intensidad espiritual y estética. Un año antes, había construido su edificio más perfecto, y ya lo habían derrumbado. Fue el Pabellón Alemán para la Exposición Universal de Barcelona de 1929 (Ilustraciones 121 y 122). Era una arquitectura sumamente pura, sin ninguna función aparte de estrenarse, levantada como una escultura (cosa que virtualmente era) en una base de mármol. El delgado techo voladizo flotaba sobre las columnas de acero cromado, y las paredes interiores apenas eran más que pantallas, indicios de recinto que flexibilizaban el espacio en vez de encerrarlo, como hacen los *shoji* y *byobo* (biombos plegables) japoneses. Algunas paredes eran ligeros paneles de vidrio, otras, costosas losas de mármol muy bruñidas haciendo juego. Al dotar las paredes de volatilidad, pero también conservar el rigor clásico del proyecto, Mies llevó el edificio de pequeñas dimensiones más cerca del estatus de la idea pura que cualquier otro arquitecto del siglo XX; y la idea tuvo mucha progenie, desde la casa Tugendhat y la Farns-worth, ambas del propio Mies, hasta la de Philip Johnson, en Connecticut, conocida como la *Glass House*. Sin embargo, la belleza de los materiales era vital para su efecto. Cuando Mies emigró a Estados Unidos y diseñó los muros de cortina del edificio Seagram, en Nueva York (1956-1958) (Ilustración 123), pudo haber usado el acero o el aluminio. Pero él quería lograr un aspecto particular de color y sombra, la oscuridad de las ranuras incrustadas en una oscuridad más cálida circundante, y eso —concluyó— sólo se podía conseguir con perfiles de bronce. El resultado fueron los paneles más caros jamás colgados en una estructura reticulada de acero, pero también los más elegantes: la elegancia del vacío, una arquitectura de la inelocuencia y de la renunciación absoluta.

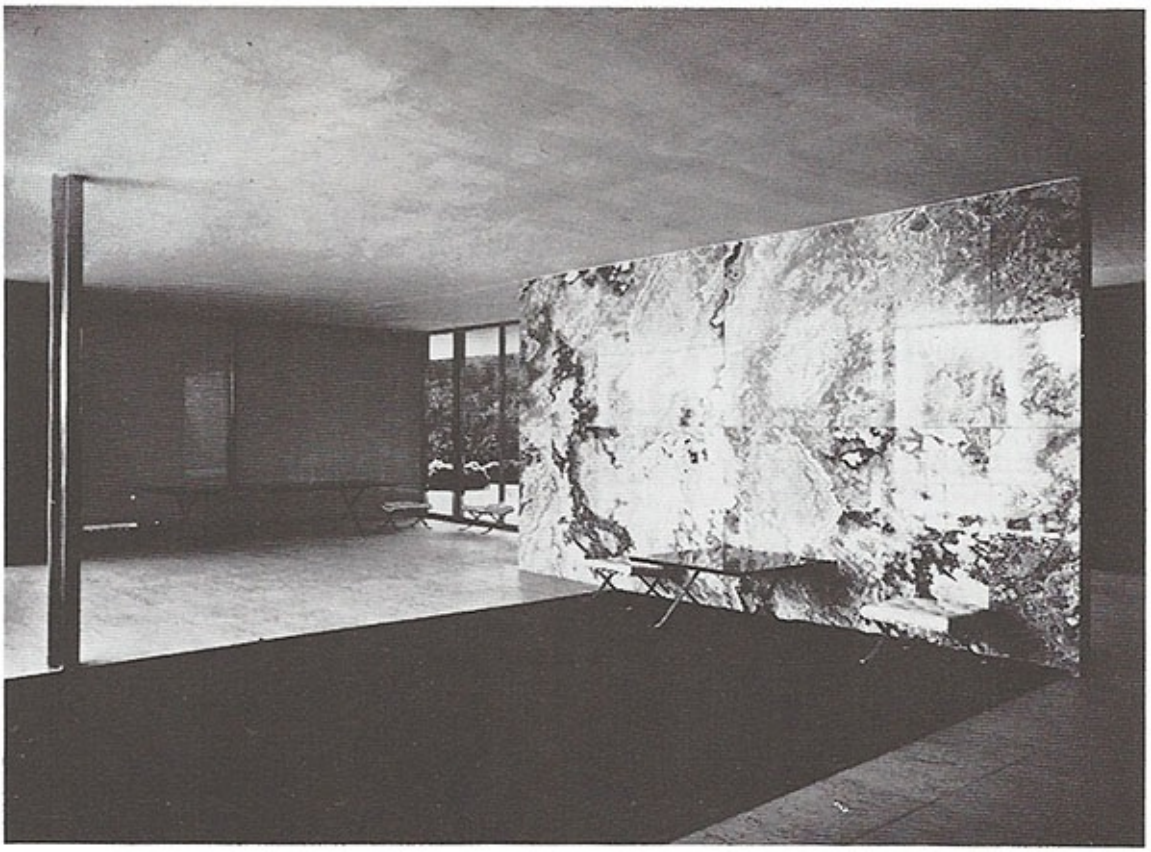
En su afán de elaborar una gramática arquitectónica universal, Mies van der Rohe tendía a dejar a un lado las preguntas sobre el significado de los propios edificios; ellas interferían con el cero perfecto al que trataba de aproximarse denodadamente. La idea de que su Galería del Siglo XX en Berlín puede considerarse «funcional» es absurda, ya que él ansiaba tanto preservar la integridad de su forma ideal —el bloque de vidrio cuadriculado— que se negó a proveer al piso principal de paredes en las que pudieran colgarse los cuadros. Era capaz de un esmero total para resolver el problema de configurar una esquina con perfiles en I y revestimiento mientras que, por otra parte, simplemente ignoraba la matriz social en la que el edificio estaba empotrado. El prisma con variaciones podía ir a cualquier lugar y servir a cualquier propósito. También estaba exento de ideología; hay muy poca diferencia entre el edificio que Mies le propuso a Hitler como diseño adecuado para el Reichsbank en 1933, y aquellos que erigió en Estados Unidos tras su destierro. En su total indiferencia formalista por las cuestiones sociológicas, la obra de Mies proporcionó la base para

lo que los alemanes llamaron *Stempelarchitektur*, el edificio de sello de caucho, el estilo de la casa del «milagro económico» de postguerra en Alemania. Aunque no contenía ninguna carga específicamente política, su estilo —tan abstracto, tan regular, tan obsesionado con la claridad de los detalles y la repetición de unidades, tan a favor de la masa cristalina como única forma dominante— tendía a llamar la atención de la mentalidad autoritaria.



120. Ludwig Mies van der Rohe, Edificio de oficinas Friedrichstrasse, Berlín, Proyecto, 1921. Perspectiva, dibujado al carboncillo y con pluma sobre papel de estraza y pegado en una tabla, 173 x 121,9 cm. Colección, Archivo Mies van der Rohe, Museo de Arte Moderno, Nueva York, obsequio de Ludwig Mies van der Rohe.





121 y 122. Ludwig Mies van der Rohe, Pabellón Alemán en la Exposición Internacional, Barcelona, 1912. Fotografías: cortesía del Archivo Mies van der Rohe, Museo de Arte Moderno, Nueva York.



123. Ludwig Mies van der Rohe, Edificio Seagram, Nueva York, 1956-1958 (foto Alexandre Georges, Nueva York).

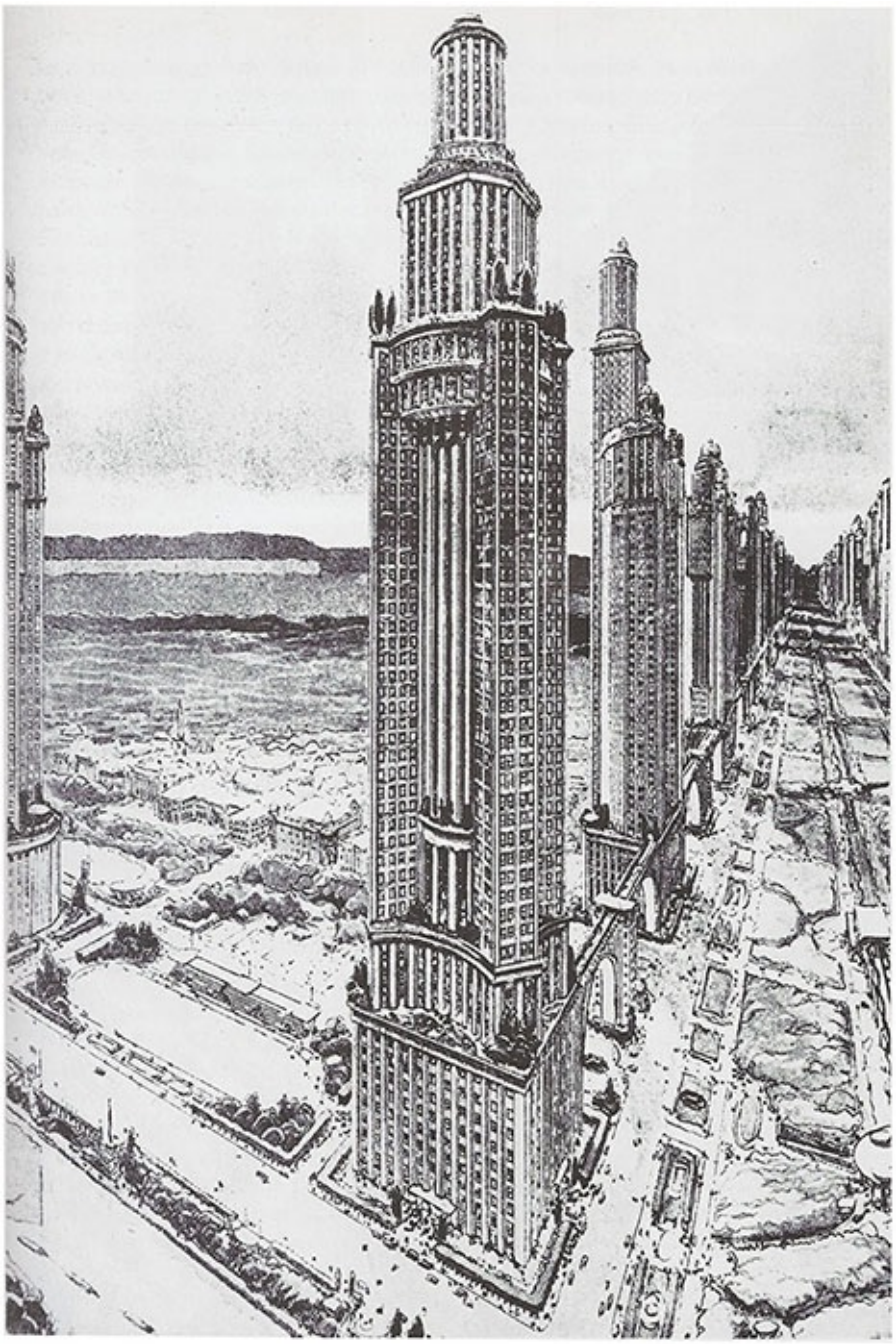
A Mies no le interesaba el urbanismo, pero a sus colegas alemanes y franceses de los años veinte, sí. La imagen central de la nueva arquitectura no era el edificio particular, sino el plan urbanístico utópico, y los urbanistas de la época miraban sus ciudades de papel a vista de pájaro, desde una distancia muy alta, muy abstracta y, por lo tanto, más cerca de Dios. Lo que la mayoría de sus proyectos compartían era una obsesión alarmante por la higiene social. En el futuro, en vez de merodear por calles, plazas y callejones, el escarabajo humano se vería forzado a vivir en bloques de pisos, viajando a diario de la casa al trabajo por monorraíl o en biplano o por medio de pavimentos deslizantes, escapándose de vez en cuando a las áreas verdes asignadas entre los rascacielos, y en general, sólo haría una cosa a la vez en un lugar

especificado, lo cual estaba de acuerdo con la racionalización inminente de cualquier forma de vida humana. Y así nacería el milenio, y las viejas capitales de Europa, las cuales la primera guerra mundial apenas si había arañado —ya que aún no había bombardeos de saturación para enviar la historia de vuelta a la mesa del proyectista —, ahora serían allanadas y arrasadas por los arquitectos idealistas.

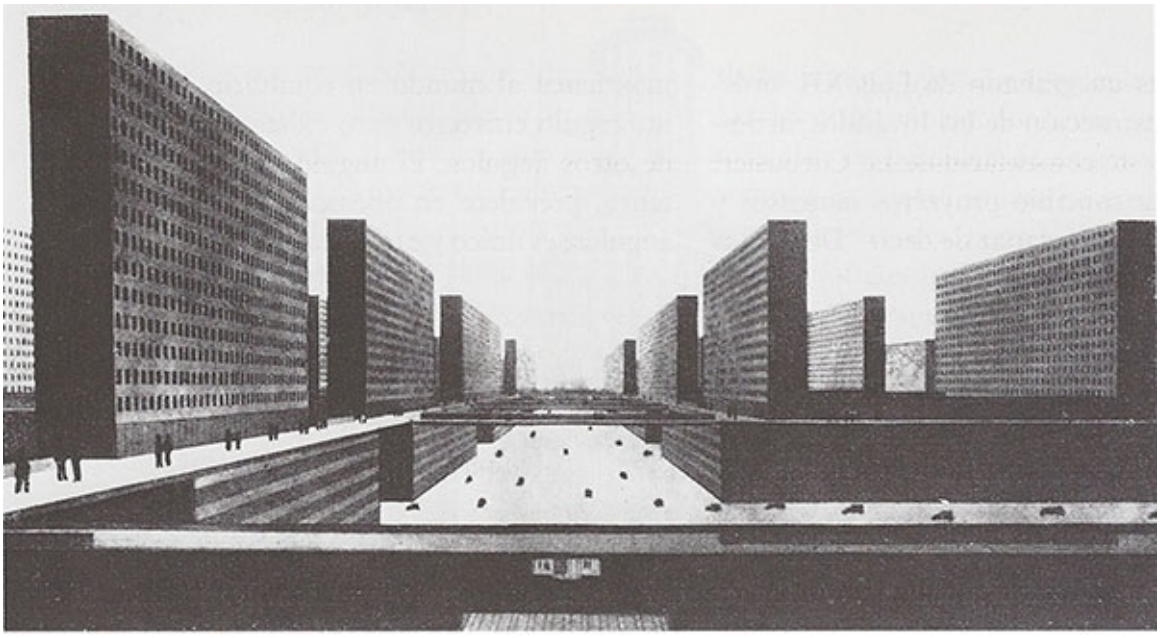
En el extremo de la escala, humanitario dentro de lo posible, había proyectos como las ciudades jardín inglesas, cuyo prototipo fue la de Letchworth, en Hertfordshire, o, en el nivel más alto de densidad de ocupación de las viviendas, la ciudad industrial concebida por el arquitecto francés Tony Garnier, con sus funciones sociales cuidadosamente organizadas. Pero en el otro extremo de la escala de la invención social, el jardín se encabritaba convirtiéndose en un zigurat, y el planificador arquitectónico devino un constructor de pirámides. Las sociedades ahora tenían que olvidarse del eje horizontal y agruparse alrededor de lo vertical. Un motivo se reitera una y otra vez, desde los bloques de pisos de Auguste Perret para la reconstrucción de París (1922) (Ilustración 124), hasta proyectos tan grises como la perspectiva de una ciudad ideal de Ludwig Hilbersheimer (1924) (Ilustración 125): es la cuadrícula de bloques de pisos, colocados en un módulo rectangular, separados por pequeñas áreas verdes, e interconectados por superautopistas. Con esta idea de que una ciudad se podía comprimir en una aglomeración de extrusiones verticales en un emplazamiento limitado, la conformación de la Isla Manhattan había cruzado el Atlántico para rondar como un fantasma al Viejo Mundo.

El poeta de esa idea, que desgraciadamente ha influido en varias ciudades, desde Sidney hasta Zagreb, fue Charles Edouard Jeanneret, más conocido por su sobrenombre profesional Le Corbusier: el cuervo. (Sin duda el seudónimo aludía a su apariencia tensa, su perfil como de pico y su mirada inquisitiva, y no al pedante y severo absolutismo de sus argumentos; pero parece ajustarse a ambos). Le Corbusier (1887-1965) fue, al nivel de la residencia privada, uno de los arquitectos más brillantemente dotados que jamás haya existido; el Bramante o el Vanbrugh del siglo XX. También fue, en la esfera de la planificación urbana, uno de los más implacables absolutistas; una combinación de relojero suizo, filósofo cartesiano y Rey Sol. La última ilustración de su manifiesto urbanístico, *La ciudad de mañana* (1924), es un grabado de Luis XIV ordenando la construcción de los Inválidos, acompañada por este comentario de Le Corbusier: «este déspota concibió proyectos inmensos y los realizó […] y era capaz de decir “Deseamos esto”, o “Ésta es nuestra voluntad”». La autoidentificación nostálgica apenas podía ser más evidente. En cierto sentido Le Corbusier tenía más de un motivo para admirar a Luis, ya que sólo el despotismo hubiera podido eliminar las leyes de zonificación y los derechos de propiedad privada que impidieron la construcción de su propia Nueva Jerusalén ejemplar, *La Ville Radíense*. Ningún diseñador en la historia de la arquitectura estuvo más obsesionado por una idea que Le Corbusier. Su tragedia consistió en que esa idea no se realizó. Pero de algo podemos estar seguros: la frustración de Le Corbusier, por

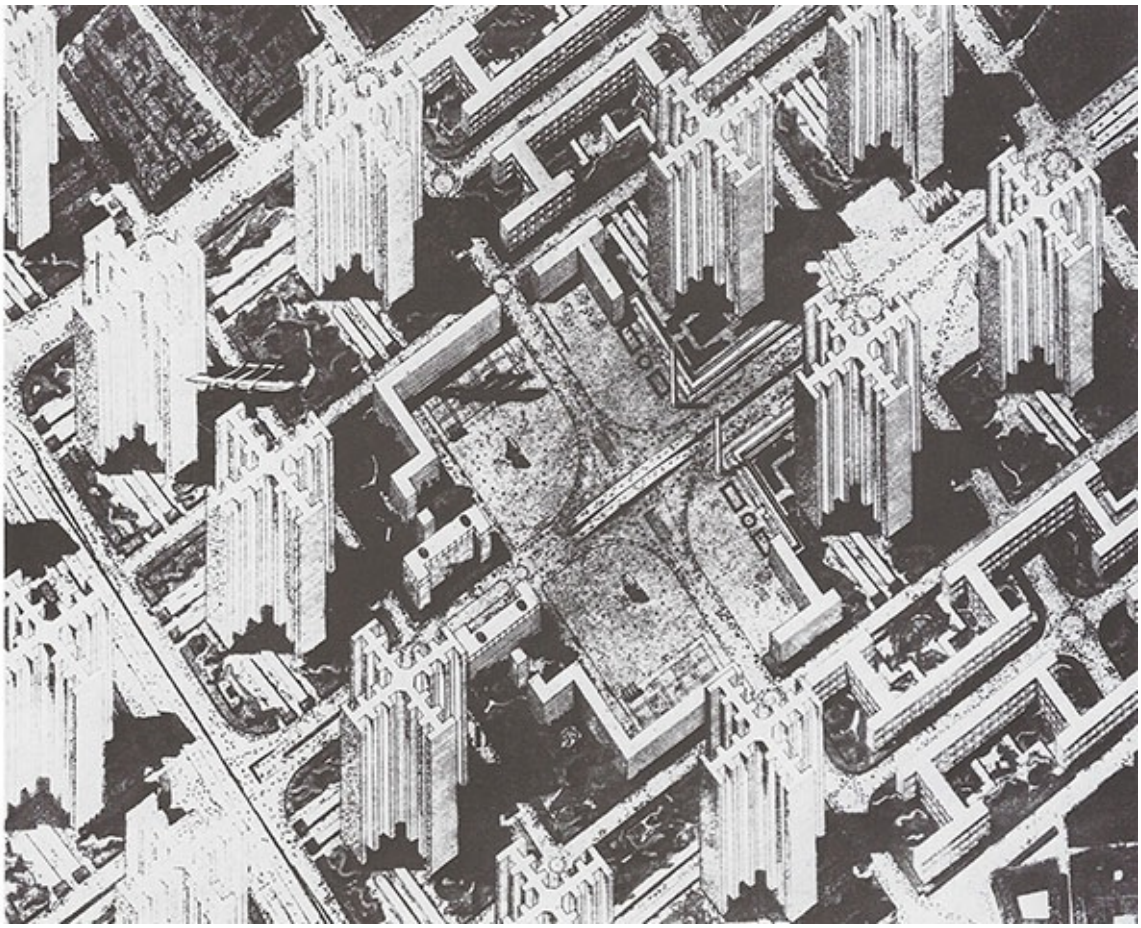
muy grave que fuera, ni de lejos podría compararse con la miseria y el trastorno social que la Ciudad Radiante, de haberse construido, hubiera infligido a sus habitantes.



124. Auguste y Gustave Perret, *Estudio para rascacielos en Parts*, 1922. Akademie der Künste, Berlín.



125. Ludwig Hilbersheimer, Estudio para la Ciudad Ideal, 1924. Akademie der Künste, Berlín.



126. Le Corbusier, *Dibujo para el Plan Voisin*, 1925. Akademie der Künste, Berlín.

El Plan Voisin de Le Corbusier, de 1925, fue su plan más desarrollado para la racionalización de París. Nació de su percepción irrefutable de que el centro de París estaba demasiado congestionado, pequeño y viejo, para aguantar el intenso tráfico motorizado que apareció a principios del siglo XX; consideraba que muchos de los

edificios parisinos eran incómodos, sucios e incluso peligrosos, y que la «renovación urbana», allí donde existía y tal como la entendían las autoridades de las ciudades europeas a principios de los años veinte, era incongruente y desigual, llena de agujeros. La calle parisina era una reliquia medieval: el «camino del burro de carga», como él la llamó, el fósil sin rumbo del tráfico peatonal entre los portones del antiguo París y su centro religioso y comercial. Para estas cañerías y tripas urbanas atascadas, el remedio de Le Corbusier era el cuchillo. «El ángulo correcto», declaró, en una especie de éxtasis euclidiano, «es como si fuera la suma de las fuerzas que mantienen al mundo en equilibrio. Sólo hay un ángulo correcto; pero existe una infinitud de otros ángulos. El ángulo correcto, por lo tanto, prevalece en oposición a los de otros ángulos; es único y es constante. Para trabajar, el hombre necesita constantes. Sin ellas no podría poner un pie delante del otro […] El ángulo correcto es legítimo, forma parte de nuestro determinismo, es obligatorio». El primer racionalizador de París fue Luis XIV; el segundo, el barón Hausmann; el tercero sería Le Corbusier.

Para llevar a cabo el Plan Voisin (así llamado debido a que su investigación la patrocinó el fabricante *de coches Voisin*, después de que Peugeot y Citroen se negaran) había que despejar una zona de doscientas cuarenta hectáreas en forma de «L» en la orilla derecha del río; era preciso destruir totalmente áreas «particularmente insalubres y anticuadas» alrededor del mercado Les Halles, la place de la Madeleine, la rué de Rivoli, la Opera y el Faubourg Saint Honoré. A partir de esta *tabula rasa*, una autopista gigantesca dividiría la zona de este a oeste (Ilustración 126), y el nuevo centro comercial y residencial de París se levantaría con sus bloques de pisos cruciformes, rodeados de áreas verdes. «¡Imaginaos que limpiemos y eliminemos toda esta basura, que hasta ahora se esparce sobre la tierra como una costra seca, reemplazándola por unos inmensos y diáfanos cristales espejeantes elevándose a una altura de ciento ochenta metros!». El hecho de que Le Corbusier pudiera descartar la mayoría del depósito histórico de París como una costra seca de basura nos da la medida de su fervor, y sería un grave error pensar que no estaba convencido de las diatribas que dirigió contra los *passéistes* sentimentales que, en nombre de la memoria y la diversidad, se oponían a su «ciudad vertical… bañada por la luz y el aire». Según señaló, no estaba amargamente en contra del pasado, pero consideraba que era un deber cívico demostrar que era el pasado dejando sus monumentos aislados, sin ninguna función que cumplir: «mi sueño es ver de nuevo la place de la Concorde vacía, silenciosa y solitaria […] de alguna manera, estos parques verdes con sus reliquias son cementerios, cuidadosamente atendidos […] De este modo el pasado se transforma en algo que ya no es peligroso para la vida, sino que encuentra su verdadero lugar dentro de ella». Ésa era la venganza de la utopía para con la historia. Pero el enemigo particular de Le Corbusier era la calle, y contra ella desató una guerra implacable (afortunadamente, sólo verbal). La idea de posibles alternativas a la congestión del tráfico en los viejos centros urbanos —por ejemplo, la restricción del casco antiguo al tráfico peatonal y la desviación de la circulación de

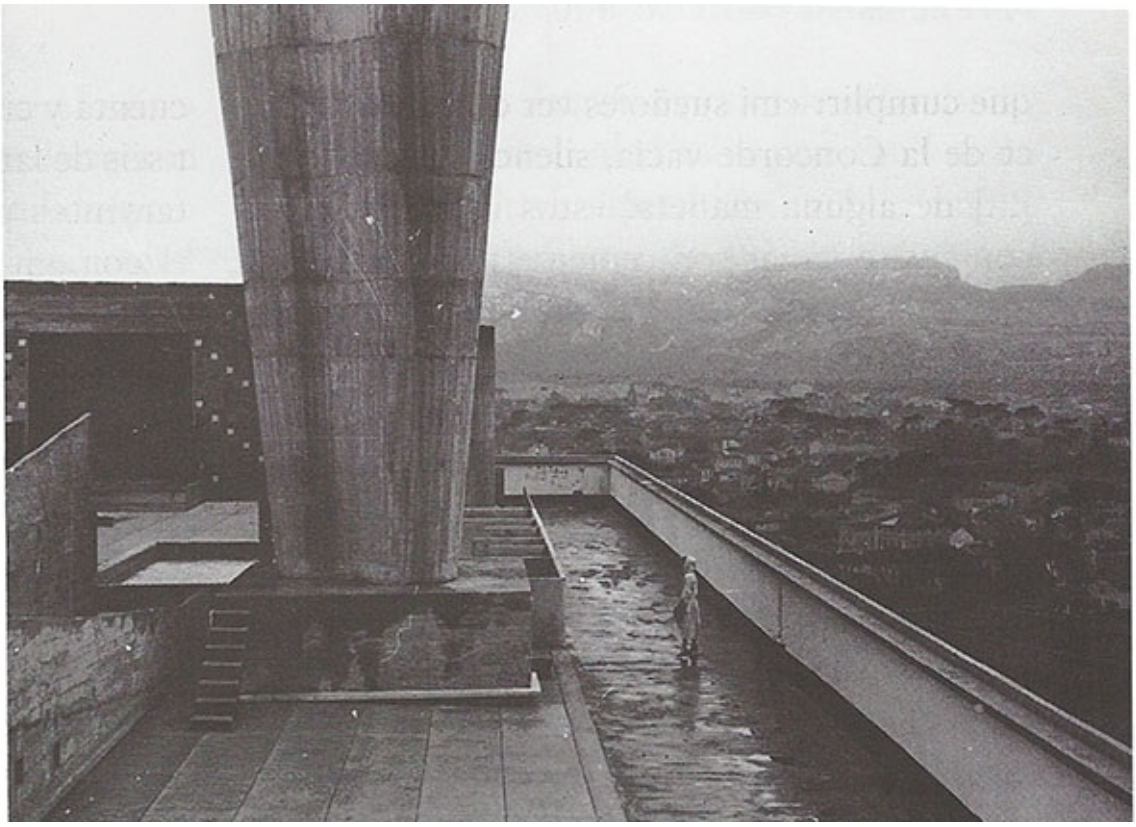
coches a su alrededor, como han hecho recientemente en Munich— nunca parecía pasarle por la cabeza. Las perspectivas congeladas de Le Corbusier con sus gigantescas avenidas y los cupés avanzando a paso de tortuga y los biplanos zumbando significaban sólo una cosa: un odio al encuentro casual expresado en una ciudad totalmente destinada a la locomoción veloz. «Asistimos al renacimiento titánico del tráfico. ¡Coches, coches! ¡Velocidad, velocidad! Nos vemos arrastrados por ese ímpetu, presas del entusiasmo, de la alegría…, del entusiasmo que suscita la alegría del poder». El coche aboliría la calle, y cada persona en la utopía tendría un coche. La única cosa que nadie en la Ciudad Radiante podía esperar tener era el *espíritu del barrio*, esa sensación de diversidad, la sorpresa y los encuentros casuales, agradables, que en un tiempo hicieron que vivir en París fuera una de las experiencias supremas del hombre urbano.

Le Corbusier sólo tuvo una oportunidad de construir viviendas altas multifamiliares en Francia. Fue su Unidad de Habitación (1946-1952), que se encuentra a una distancia considerable del centro de Marsella, en el bulevar Michelet (Ilustración 127). Se trata de una unidad prototípica de la Ciudad Radiante: un edificio de dieciocho plantas, que mide cincuenta y cinco metros de alto, por ciento veintiséis de largo, y dieciocho de ancho, con apartamentos para mil seiscientas personas, todo el conjunto elevándose en pilares exentos, o *pilotis* de cemento, por encima de las cinco hectáreas de parques circundantes. Sorprendentemente, la parte más exitosa y memorable de este edificio es la cubierta. Le Corbusier quería que incluyera un gimnasio, una piscina para niños, una palestra y una pista de ciclismo. Hoy la piscina está agrietada, el gimnasio cerrado (algún optimista intentó resucitarlo como discoteca, y naturalmente fracasó) y la pista está llena de fragmentos de cemento y marañas de andamiaje oxidado. A pesar de todo, en medio de su deterioro, sigue siendo una de las grandes azoteas del mundo (Ilustración 128): una metáfora de las metas sociales de Le Corbusier, la terraza ajardinada o el jardín de cemento en su forma ideal, previsto para mantener saludables a los que viven dentro. En la luz deslavazada de un amanecer mediterráneo, tiene una tristeza legendaria semejante a la de un templo griego. Los griegos, escribió Le Corbusier en *Hacia una arquitectura* (1923), «erigieron templos que estaban animados por un único pensamiento, reuniendo a su alrededor el paisaje desolado y recopilándolo en la composición. Por lo tanto, en cada punto del horizonte hay un solo pensamiento».

La carrera de Le Corbusier sólo le ofreció un emplazamiento comparable con la escueta singularidad de la Acrópolis, y fue esta cubierta plana —con las grises colinas óseas al fondo, el mar por delante y el aire centelleante alrededor del conjunto —. En aquellos días Marsella estaba casi tan despejada como Atenas, y en el *macizo* no había bloques de pisos. La Unidad de Habitación se levantaba solitaria, y Le Corbusier convirtió su azotea en un magnífico espacio litúrgico, consagrado al culto del sol.

Los problemas empiezan debajo de esa azotea. Le Corbusier estaba

profundamente influido por las doctrinas de reforma social de Charles Fourier (1772-1837). No imaginaba, como Fourier, que en la inminente era utópica el mar se desalaría hasta adquirir un sabor a limonada, ni que el mundo florecería con treinta y siete millones de dramaturgos, todos tan buenos como Moliere; pero sí compartía el principio fourierista de la comunidad ideal, el «falansterio» (una contracción de «falange» y «monasterio»). El *phalanstére* era un enorme edificio comunal donde unas cien familias vivirían en una organización cooperativista. Le Corbusier no esperaba que la Unidad transformara de la noche a la mañana a mil seiscientos marselleses realojados en miembros de una comuna, pero declaró que muchas de sus ideas se originaban en las «propuestas proféticas de Fourier…, en el propio nacimiento de la Edad de la Máquina». De ahí la extrema austeridad monástica de la Unidad. Flay poca privacidad en esta colmena de áspero cemento noblemente articulada, las habitaciones de los niños apenas son más grandes que armarios (Le Corbusier no tuvo hijos y al parecer nunca le gustaron los niños) y el ideal de la autosuficiencia comunal dejó su fósil en la forma del «centro comercial» instalado en la quinta planta para que, al menos en teoría, nadie tuviera que salir del edificio para ir al mercado. Sin embargo, como todos en Francia saben, exceptuando a Le Corbusier, a los franceses les encanta ir de compras a sus mercados callejeros. Así que, el «centro comercial» se quedó desierto; más tarde, se convirtió en un hotel espartano igualmente vacío, el Hotel Le Corbusier, donde el cliente desvelado puede escuchar el gemido fantasmal del mistral soplando *en el interior* del edificio. Al final, ninguno de los marselleses que vivía allí pudo soportar los interiores poco atractivos y moralmente enriquecedores de Le Corbusier, así que pronto restauraron la *machine a habiter* (la casa como máquina habitable) devolviéndole el verdadero estilo de la Francia suburbana. Los pisos de la Unidad están llenos de arañas de luces de plástico, butacas imitación estilo Luis XVI y adornos dorados de similor comprados en Monoprix; justamente la clase de mobiliario contra los cuales Le Corbusier había luchado toda su vida. Al final, el hombre que quiso asesinar París ni siquiera pudo conseguir que el conserje comprara la alfombra adecuada.





127 y 128. Le Corbusier, Unidad de Habitación, Marsella, 1946-1952. Vistas del exterior y de la azotea, Roger Viollet, París.

Sin embargo, a pesar de que fracasó como arquitecto sociológico, Le Corbusier era un gran esteta, y su capacidad de inventar formas fue extraordinaria. En cierto sentido fue el Picasso de la arquitectura, debido a las sensaciones tan fuertes que provocan sus diseños, a los ritmos tan dominantes que contienen, y a la musculatura que despliegan sus «dibujos». Su lenguaje formal se basaba en el disfrute apasionado de dos esquemas compositivos que parecían diametralmente opuestos pero que, desde su punto de vista, eran similares: la arquitectura dórica clásica, con toda su lucidez, y las formas diáfanas y analíticas de las máquinas. Su famosa comparación, en *Hacia una arquitectura*, aún nos asombra: el flanco del Partenón, con su ritmo regular de columnas, y la vista frontal de un biplano Farman, con un ritmo similar establecido por los cables de arriostramiento entre sus alas. Con semejantes analogías, y en sus propios diseños, Le Corbusier intentaba celebrar lo que él llamaba el Mundo Blanco —el dominio de la diafanidad y la precisión, de la proporción exacta y los materiales precisos, la cultura autónoma— en contraste con el Mundo Marrón de confusión, desorden y transigencia, la arquitectura practicada negligentemente. El arte que él ejercitaba, según declaró, se podría definir como «el juego correcto y magnífico de las formas bajo la luz». Esta frase basta para resumir su pasión por el mármol pentélico, las egeas paredes enjalbegadas y la cristalina luz del mar, en medio de cuyas antigüedades dóricas la imaginación de Le Corbusier se formó cuando era joven. Ningún edificio hecho en su período de madurez profesional muestra más concisamente lo que quería decir que la Villa Saboya (1929-1931), ubicada en lo que una vez fue un prado en Poissy, en las afueras de París (Ilustraciones 129 y 130). Era el cubo que los cubistas nunca pintaron: una prístina caja blanca, sostenida por veintiséis columnas delicadas, en voladizo por encima de la pared curvilínea de la planta baja, con sus paredes de estuco tensas como una piel enfatizada por largas franjas de ventanas corredizas, en un diseño integral que establece un juego exquisitamente detallado entre la opacidad y la transparencia, la forma cerrada y el espacio abierto. Le Corbusier fue capaz de combinar una rica variedad de formas e inflexiones —las rampas, los cilindros en el techo, la escalera de caracol y las barandillas elegantemente elásticas— dentro del armazón del cubo, y el resultado fue quizá el ejemplo más hermoso (ciertamente el más ampliamente publicado y poéticamente influyente) de lo que más adelante se conocería como el *International style*.

Cuando Philip Johnson y Henry Russell Hitchcock acuñaron esa denominación en 1932, tenían en mente la estructura generadora de la arquitectura moderna: el entramado reticular de hormigón armado o de acero cuyos muros no soportaban la carga. Pero las señas de identidad del *International style* fueron más allá, y se resumieron en la noción de corrección que la Villa Saboya expresaba. Una consecuencia de la estructura cuadriculada era el énfasis en el discurso escueto: nada

de decoración, «nada de tallarines», como había dicho Mies. Esto quería decir que hasta las paredes sólidas debían parecer membranas. Por lo tanto, los arquitectos querían un material opaco que no pareciera que soportara la carga. Lo encontraron en el estuco, o eso pensaron. Reducir la pared a una superficie perfectamente tersa de enlucido, con bordes muy delgados y ninguna señal de división modular (como las juntas entre los ladrillos), era aproximarse al aplanamiento ideal de la membrana. Entonces, más que como masa o simple estructura, la mole de la estructura se podría ver adecuadamente como *volumen*, generado por la intersección de los planos con el espacio que fluía alrededor de ellos. Lo que era visible por fuera también lo era por dentro. La «planta libre» no fue un invento de los arquitectos del *International style*. Su idea básica la tomaron de alguien diametralmente opuesto, el gran maestro norteamericano Lrank Lloyd Wright, quien ya diseñaba en términos de un flujo espacial «orgánico» basado en la arquitectura tradicional japonesa, con el mínimo de interferencia posible causada por paredes amazacotadas y mobiliarios incongruentes, antes de que Gropius y Le Corbusier edificaran sus primeras estructuras. (Las *Obras completas* de Wright, que abarcan sus diseños principalmente nacionales a partir de 1893, se publicaron en Alemania en 1910, y su influencia fue inmensa). Sin embargo, el *International style* refinó la idea de la planta libre hasta un grado de abstracción que Wright no habría aceptado, y el refinamiento tenía que ver con el material: en un muro exterior liberado de la función de soporte, se podrían abrir los vanos que se consideraran necesarios, o simplemente podría disolverse en unas franjas horizontales de opacidad y transparencia. Por desgracia, este estilo platónico necesitaba una materia platónica para edificarse: algo delgado (cosa que el estuco podía parecer) pero elástico (lo cual no era), capaz de ser producido masivamente en unidades, duradero y resistente a las condiciones meteorológicas. Esa materia nunca se encontró, y es por eso que tantos edificios del *International style*, incluso la Villa Saboya, terminaron agrietados, manchados, desmoronados y hasta arruinados al cabo de sólo unos años de exposición a las inclemencias del tiempo.

Aunque Le Corbusier fue su intérprete principal en Francia, el escenario más importante de la estética de la máquina y del *International style* en la Europa de los años veinte fue Alemania, y su centro fue una escuela fundada en Weimar llamada Bauhaus. Desde entonces, Bauhaus ha sido sinónimo de un estilo racionalizado de bordes marcadamente agudos basados en el diseño industrial. Pero ninguna otra escuela o centro de diseño en nuestro siglo ejerció una influencia comparable en el pensamiento europeo, y difícilmente se puede concebir que algo así emanara de un mero «aspecto» estilístico. La estructura y la filosofía de la Bauhaus, mucho más que sus diseños reales, tuvieron un papel decisivo.

La escuela nació en 1919 cuando, bajo la dirección del joven arquitecto, y apasionado idealista, Walter Gropius (1883-1969), se fusionaron dos viejas instituciones de Weimar. Una era la Gran Academia Ducal de Bellas Artes, que databa de mediados del siglo XVIII, y la otra, mucho más nueva, la Escuela de Artes y

Oficios, fundada en Weimar en 1902 por uno de los representantes más destacados del *art nouveau*, el belga Henry Clemens van de Velde. La combinación de ambas instituciones se llamó la Staatliche Bauhaus, y la palabra *Bauhaus* —literalmente «Casa de la Construcción»— entrañaba una alusión deliberada a las *Bauhiitten* o logias donde se alojaban los albañiles, los canteros y los diseñadores que trabajaban en las catedrales durante la Edad Media. Así pues, al principio el nombre sugirió una sociedad cerrada de artesanos, hermanados por algo más que lazos informales (ya que la fraternidad de la francmasonería alemana también tuvo sus orígenes en las *Bauhiitten*), compartiendo la carga de un audaz proyecto idealista. La imagen de la catedral como símbolo de colectivismo utópico formaba parte del mito de la Bauhaus. El primer manifiesto de la escuela, escrito por Gropius a los treinta y seis años, ostentaba a guisa de frontispicio un grabado de Lyonel Feininger de una catedral iluminada por las estrellas (Ilustración 131). Tanto la influencia de Marx como la de William Morris (esta última transmitida a través de la Escuela de Artes y Oficios de Van de Velde) son evidentes en este documento, con su llamamiento a una unificación del esfuerzo creativo en el que todas las ramas del diseño se movilizaran juntas:

> Hoy las artes están aisladas, y de ese aislamiento sólo pueden rescatarlas los esfuerzos conscientes y cooperativos de todos los artesanos […]
>
> ¡Creemos, pues, un nuevo gremio de artesanos, sin las distinciones de clase que levantan una barrera arrogante entre artesanos y artistas! Unámonos los que deseemos y concibamos para crear la nueva estructura del futuro, que englobará la arquitectura, la escultura y la pintura en una unidad, y que un día brotará de las manos de millones de obreros, levantándose hacia el cielo, como el símbolo de cristal de una nueva fe.

Toda la formación de Gropius había sido una preparación para ese momento; su ambición había fraguado pronto en su carrera. En 1907, con veintitantos años, entró a trabajar en el estudio del mejor diseñador industrial de Alemania, Peter Behrens (1868-1940). Durante un tiempo, Behrens no sólo tuvo a Gropius entre sus trabajadores, sino también a Le Corbusier y a Mies van der Rohe; una concentración de talentos incomparable, con la que si acaso podía rivalizar algún estudio de diseño del *Cinquecento*. El cliente principal de Behrens era la empresa industrial AEG, o la variante alemana de la Compañía General Electric. Behrens fue el primero en llevar a cabo lo que, en la práctica corporativa moderna, se ha convertido en un procedimiento conocido: diseñó una gran cantidad de productos, todo un estilo visual, para la AEG, supervisando el diseño de todo cuanto usaban, desde el papel con membrete y los catálogos hasta las lámparas de arco y los edificios de las fábricas. Llegó a donde ningún diseñador había llegado creando un estilo general de diseño, orientado a la producción en serie de una amplia gama de productos partiendo de un base industrial. Ese propósito no se perdió en Gropius, cuya obra hasta 1914 fue totalmente industrial. En su diseño precoz de la fábrica de hormas Fagus, de 1911, quizá el edificio más «avanzado» de cualquier clase que se levantó en Europa antes de la primera guerra mundial, Gropius no sólo redujo la pared a una piel de vidrio estirada entre columnas, sino que realmente hizo que las esquinas del edificio fueran

transparentes, completando de este modo el ideal del prisma de vidrio (Ilustración 132).





129 y 130. Le Corbusier, *Villa Sabaya*, Poissy, 1929-1931. Vista de la fachada (foto Tim Benton). Vista desde el jardín (foto Charlotte Benton).

¿Comenzó Gropius transmitiendo a sus estudiantes este sentido de la primacía de la industria? La Bauhaus ni siquiera tuvo un departamento de arquitectura hasta 1924. Durante una *tercera parte de su vida funcional*, esta Casa de la Construcción no

enseñó a sus estudiantes nada sobre las mecánicas estructurales, los códigos de la construcción, la resistencia de los materiales, ni la tramitación de los terrenos destinados a edificar. Ocho años después de que construyera la fábrica Fagus, Gropius exhortaba a sus estudiantes a pensar en términos de madera. «La nueva era requiere la nueva forma […] La madera es el material de la construcción de hoy en día». En 1920, Gropius y su compañero en la enseñanza Adolf Meyer diseñaron una casa de madera para el dueño de un aserradero llamado Sommerfeld (Ilustración 133). Era tan teutónica, tan sugeridora de gnomos y bosques con sus paredes de troncos con muescas y su pendiente de madera en el techo, que Goering muy bien hubiera podido darle el visto bueno como pabellón de caza. La razón «práctica» para el *viraje* de Gropius fue la merma de materiales industriales en el caos de la postguerra de Alemania; había que edificar con lo que estaba disponible, y al menos había muchos árboles. Pero la razón real fue su convicción de que, en la confusión espiritual que sobreviene tras una guerra perdida, sólo la artesanía —en su acepción más tradicional— podía ser una especie de hilo de Ariadna; si una nueva clase de guía espiritual (el «Señor del Arte», tal como lo había imaginado el expresionismo) iba a fomentarse, su sensibilidad debía nutrirse de los materiales tradicionales y de la sociedad colectivista y *vólkiscb* a la cual caracterizaban. La forma de comunismo de Gropius era expresionista, no marxista, y la idea del arte como una actividad cuasirreligiosa imperaba en la Bauhaus. ¿A quién contrató este «racionalista» para ponerlo al frente del profesorado? Nada menos que a Johannes Itten, un maniático que se habría sentido muy a gusto en la costa de California de los años setenta, que celebraba rituales de purificación con sus estudiantes, que llamaba a su clase el «Aula de los Templarios», que insistía en pedir un menú vegetariano en el comedor y que proclamó que el pelo era una señal del pecado. En sus años de Weimar, la Bauhaus fue la sede para toda clase de cretinos románticos, *Wandervógel* tolstoianos y profetas marginados —los «Santos de la Inflación», como les llamaban, predicando sus evangelios transcendentales y organizando lecturas maratonianas de la epopeya de Gilgamesh a la luz de una vela. No es de extrañar que los ciudadanos de Weimar estuvieran perplejos; que pronto empezaran a recelar y, al final, se mostraran hostiles, sobre todo teniendo en cuenta que con sus impuestos se pagaba todo aquello. ¿Dónde estaban los diseños prometidos? ¿Dónde estaba la colaboración con la industria? ¿Cómo era posible que dos distinguidas escuelas de arte se hubieran fusionado sólo para producir una introvertida comuna de personajes vestidos con batas de pintores que se lavaban los pies unos a otros y tallaban dibujos en vigas de roble con azuelas de fabricación casera?

Percibiendo la tormenta, Gropius despidió a Itten en 1923 y lo reemplazó con el constructivista húngaro László Moholy-Nagy, quien se encargó del curso básico —básico para las relaciones industriales— y de los talleres de metalistería. Gropius también organizó una exposición en la Bauhaus titulada «El arte y la tecnología: Una nueva unidad». Esto no aplacó a las autoridades locales del gobierno de derechas de

Turingia, quienes redujeron tanto el presupuesto que la escuela tuvo que cerrar en 1925 y mudarse al clima más dócil de Dessau. Pero la exposición «El arte y la tecnología» sí marcó definitivamente el nuevo rumbo que tomaría la Bauhaus, señalando el punto de inflexión en la carrera de Gropius. No se volvió a hablar de la madera como material de la utopía. La Bauhaus de Dessau era totalmente de acero, hormigón y vidrio (Ilustración 134), diseñada por Gropius como una metáfora polémica de la colaboración con la industria. La escuela, anunció, se orientaría hacia cuestiones prácticas: la masificación de la vivienda, el diseño industrial, la tipografía, la maquetación, la fotografía y el «desarrollo de prototipos». Lormaría una «actitud decididamente positiva hacia el ambiente de los vehículos y las máquinas de la vida real […] evitando todo adorno romántico y cualquier capricho».

La construcción masiva de viviendas era un asunto social de gran importancia en la Alemania de la República de Weimar y, por tanto, necesariamente lo fue para la Bauhaus. A partir de 1924, con el marco alemán estabilizado y la inflación enloquecida de 1923 controlada, el gobierno pudo empezar a construir; y ningún otro país construyó tantos pisos, bloques y viviendas para sus ciudadanos durante los siguientes ocho años. En el apogeo del *boom* de la construcción durante el período de Weimar, más del setenta por ciento de todas las nuevas viviendas fueron construidas, total o parcialmente, con dinero del gobierno; la mayoría del cual provenía de un impuesto del quince por ciento sobre las rentas de los caseros. Gran parte del trabajo correspondió a los arquitectos del *international style*: Gropius, Bruno Taut, Eric Mendelsohn y Ernst May, este último miembro comprometido del Partido Comunista, que se convirtió en director municipal de obras públicas en Frankfurt con un poder casi total sobre la urbanización de la ciudad. El resultado fue la forma clásica de las viviendas sociales, el *Siedlung* o ‘asentamiento’, tan estimado por todos los utopistas del mundo. El *Siedlung* era el paraíso de la vivienda racional que John Betjeman describió satíricamente:

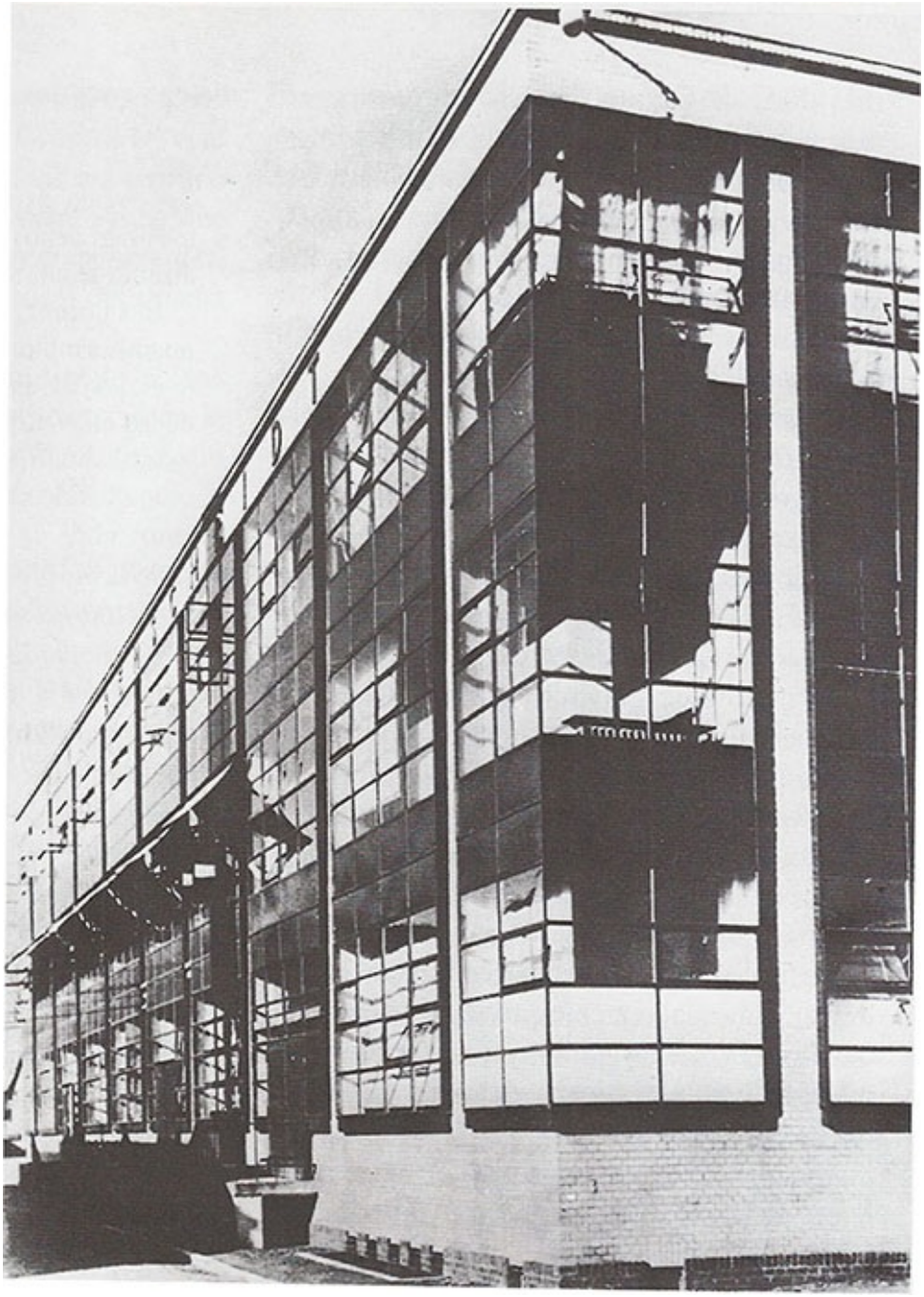
> Tengo una visión del futuro, amigo: los pisos de los obreros, en campos de soja alzándose como lápices plateados, docena tras docena,
> mientras millones de personas escuchan el desafío que sale
> de los altavoces en las cantinas comunales:
> «¡Se acabó lo que es correcto! ¡Ya nada está mal! ¡Todo es perfecto, por siempre jamás!».

El botón de muestra de las viviendas nuevas —y del *international style* dentro de Alemania— se edificó en 1927 como parte de otra exposición en una feria comercial. Esta vez fue la *Weissenhofsiedlung*, de 1927, en Stuttgart, patrocinada por el Werkbund. Le Corbusier, Mies, Gropius, J. P. Oud y Taut diseñaron los edificios, y veinte mil personas acudían diariamente para maravillarse con las cubiertas planas, las paredes blancas, los largos ventanales, y los *pilotis* de lo que Mies llamó «la gran lucha para conseguir un nuevo estilo de vida» (Ilustración 135). De hecho, fue un ejercicio un poco mendaz, ya que todas las viviendas se construyeron, se detallaron y se terminaron siguiendo unos estándares de calidad mucho más elevados que los que

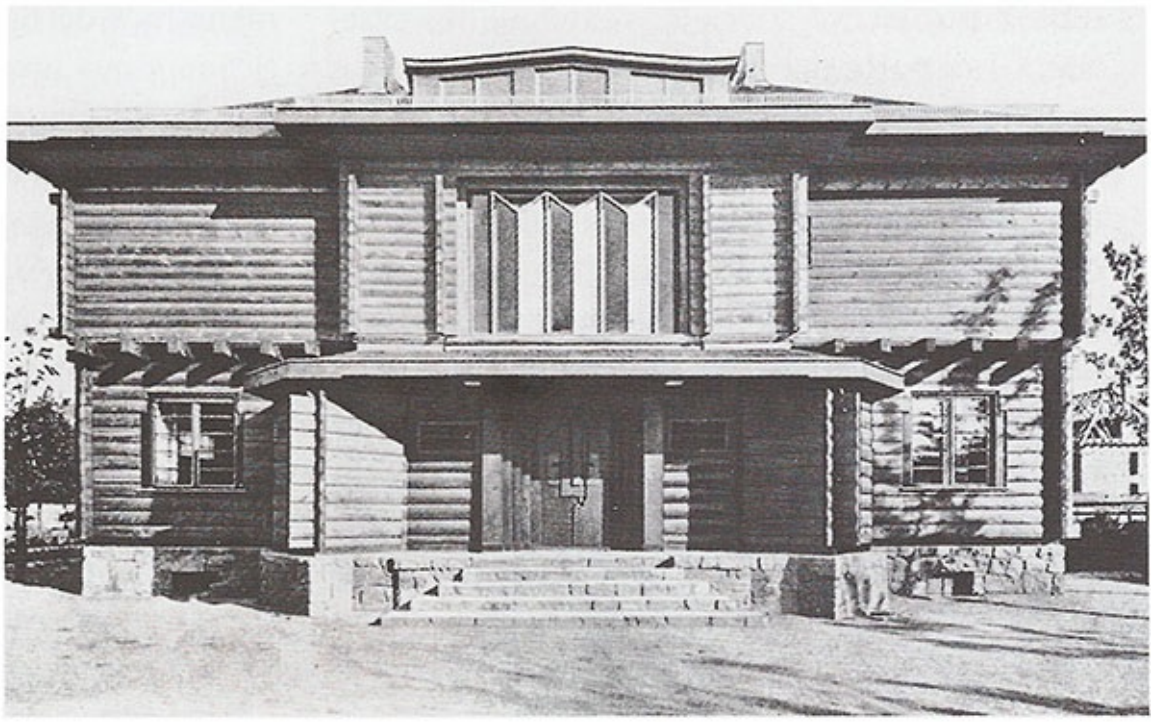
la oficina de Obras Públicas podía realmente sufragar. En los proyectos de las viviendas de la vida real, desde el Siedlung Bruchfeldstrasse de May, en Frankfurt, hasta los pisos de Gropius en la Siemensstadt de Berlín, todas tendían a compartir una preocupación llevada al extremo por lo que la Bauhaus denominó *Wobnung für das Existenzminimum*: la vivienda mínima. Por eso Gropius no tuvo escrúpulos en meter a los empleados de Siemens en unas habitaciones de menos de dos metros de altura; después de todo, pocos obreros alemanes medían más de un metro ochenta, y las instalaciones de la luz estaban a ras de techo. Los *Siedlungen*, con su regimentación de hábitos de vida bienintencionados, marcaron la marea alta de la intromisión del plan rector burocrático en la vida familiar alemana. Sólo el hecho de que aquellas viviendas multifamiliares hubieran sido diseñadas para la República de Weimar por comunistas o judíos (o, en el caso de Meyer, ambas cosas), con azoteas degeneradas como las que se ven en los pueblos árabes en vez de tejados racialmente saludables, puntiagudos y a dos aguas, como los de las granjas alemanas, impidió que los nazis las aplaudieran. En todos los demás sentidos eran impecablemente totalitarias, pero debemos tener en cuenta que, por muy deprimentes que ahora nos parezcan esos bloques apretados, eran mucho mejores que las barriadas del siglo XIX que representaban las «viviendas de obreros» antes de la época de Weimar.



131. Lyonel Feininger, *Catedral. Frontispicio del primer manifiesto de la Bauhaus*, 1919. Xilografía.



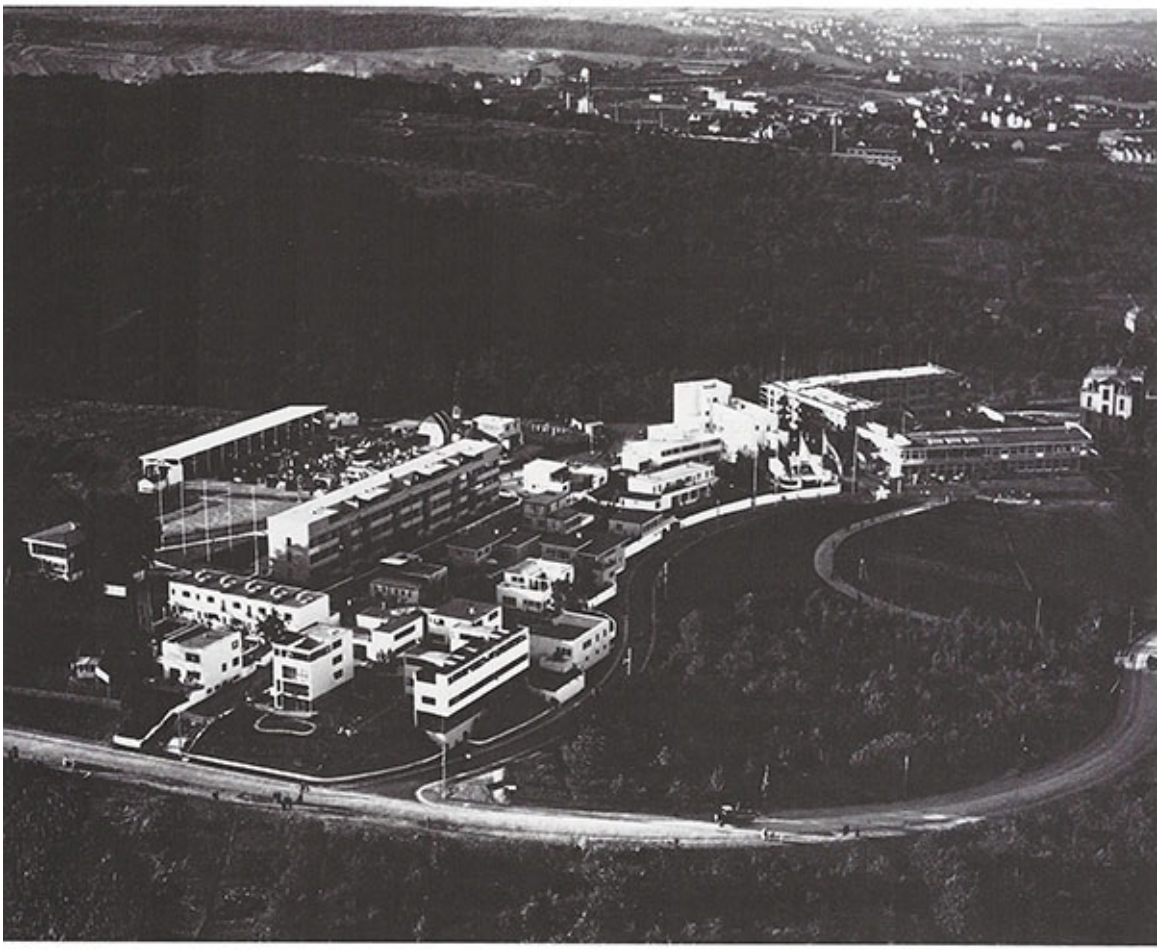
132. Walter Gropius y Adolf Meyer, Fábrica Fagus de hormas de calzado, Allfeld-an-der-Leine, 19 II (foto RIBA, Londres).



133. Walter Gropius y Adolf Meyer, Casa de Sommerfeld, Berlín, 1920. Archivo Bauhaus, Berlín.



134. Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, 1925-1926. Vista desde una ventana de la escalera (foto Lucía Moholy, Zurich).



135. Ludwig Mies van der Rohe, *Weissenhofsiedlung*, Exposición Werkbund, Stuttgart, Alemania, 1927. Fotografía: cortesía del Archivo Mies van der Rohe, Museo de Arte Moderno, Nueva York.

La principal influencia de la Bauhaus como institución se verificó en el diseño aplicado. (Hacia 1928 Gropius había dimitido para dedicarse a la práctica privada como arquitecto, y a partir de entonces los talleres tendieron a dominar la escuela). El punto de vista de la escuela según el cual es mucho más difícil diseñar una tetera de primera que pintar un cuadro de segunda era, por supuesto, indiscutiblemente correcto, y la filosofía de la Bauhaus probablemente hizo más para dignificar la obra de los diseñadores modernistas que cualquier otra estrategia cultural de la última mitad del siglo, al menos hasta la fundación de la colección de diseño en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. El énfasis mayor recaía en los muebles compactos para las viviendas de construcción masiva: camas plegables, empotrables, unidades deslizables, sillas y mesas que se podían apilar, y cosas así. También había una intensa conexión con la industria: a los estudiantes, especialmente en los talleres de metalistería, los animaban para que se interesaran en el diseño industrial, en términos del proceso de la producción en serie. Por eso Marianne Brandt diseñó las instalaciones de la luz para la fábrica Korting en Leipzig. Las regalías de los diseños de la Bauhaus se dividían entre la escuela y el diseñador, y la mitad de la parte de la escuela se destinaba a un fondo para los diseñadores experimentales cuyas obras resultaban demasiado «innovadoras» para el uso industrial inmediato. Muchas de las

cuales eran exactamente esto. Aunque cada tetera, reloj, vaso o carcasa de radio se concebía como prototipo industrial, las exigencias de pureza de la Bauhaus normalmente eran insuficientes para justificar la producción en serie. De ahí la rareza que hoy emana de los objetos Bauhaus.

Un ejemplo clásico de esa situación eran los muebles de la Bauhaus. La mayoría de los nuevos tipos radicales de sillas, mesas o sofás de los años veinte fueron diseñados por arquitectos: Marcel Breuer y Mies van der Rohe dentro de la Bauhaus, Le Corbusier fuera de la escuela. Había una razón para eso, y salía de la teoría de la arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright. «Es absolutamente imposible», había declarado Wright en 1910, «considerar al edificio como una cosa y a su mobiliario, etc., como otra […] Las sillas y las mesas, todos los muebles, e incluso los instrumentos musicales, donde sea factible, forman parte del edificio en sí, nunca son sólo instalaciones independientes realizadas en su interior». Por eso los muebles formaban parte de la gran reforma de la planificación, la cual aboliría la noción del espacio arquitectónico como «una amalgama de células dispuestas como sitios separados». Wright fue el pionero de los muebles incorporados en Occidente, y los europeos modernistas siguieron su ejemplo hasta las últimas consecuencias. Dondequiera que apareciera un mueble, debía quedar reducido a su esencia formal, convertido en un armazón espacial acolchado (o incluso sin acojinar), o quizá descartado del todo: Marcel Breuer fantaseó con la idea de reemplazar las sillas por unas columnas de aire elevándose en las cuales la gente se sentaría como si fueran pelotas de *ping-pong* en los surtidores de las casetas de tiro al blanco, eliminando así cualquier obstrucción al puro flujo del espacio. Lo que las personas ajenas a la Bauhaus opinaban de sus diseños tal vez quedó expresado en la caricatura de Karl Róssing de un *Joven esteta* sentado (Ilustración 136), con insegura pomposidad, en uno de los sillones Wassily de Breuer, con sus tiras de cuero y los tubos de acero cromado. Y a decir verdad, los escépticos tenían razón. Los estilos de los muebles cambian, pero el cuerpo humano no, y muchos de aquellos nuevos muebles parecían empeñados en que debería cambiar. Estos objetos de tubos metálicos, o de madera y cuero, eran demasiado polémicos para ser cómodos: la máquina concebida para vivir en ella tenía que estar provista de argumentos para querer sentarse en ella. De hecho, el resultado fue una especie de mueble eclesiástico, diseñado para mortificar la carne de los devotos en el santuario de la forma absoluta. «Il faut souffrir pour étre belle».

Pero ya antes el cuerpo había recibido el peor suplicio de la mano de un diseñador holandés llamado Gerrit Rietveld. Éste era miembro de un movimiento idealista en los Países Bajos denominado *De Stijl* —El estilo— para sugerir un consenso definitivo entre la forma y la función al final de la historia, el último estilo. Sus principales miembros, aparte de Rietveld, eran el escultor George Vantongerloo, los pintores Theo van Doesburg y Piet Mondrian, y el arquitecto J. P. Oud. Sus ideas habían influido en la Bauhaus, pero iban mucho más allá de la práctica de la Bauhaus en su abstracción misional. La *Rood Blauwe Stoel* o *Silla roja y azul* de

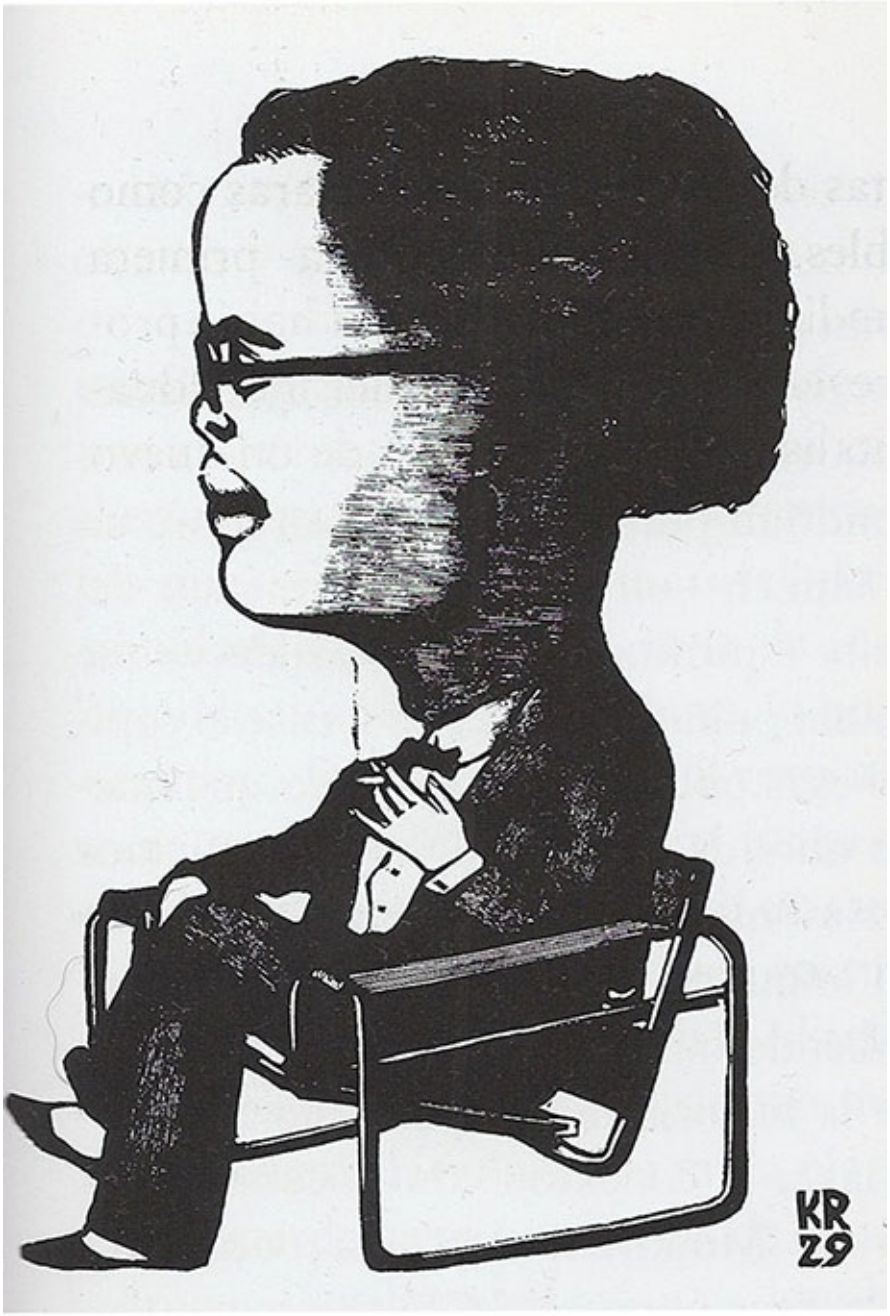
Rietveld (1918) (Ilustración 137) es considerada un clásico en su género, y con mucha razón. Su incomodidad funcional trasciende tanto que el único trasero adecuado para usarla tendría que ser un sólido perfectamente hendido. No es un mueble, sino una escultura: el desarrollo tridimensional de una composición bidimensional, inspirada en la cuadrícula y los colores primarios que configuraban los cuadros de Van Doesburg y de Mondrian.

Las metas de *De Stijl* eran tan claras como inalcanzables. Disgustados por la primera guerra mundial y la sociedad que la había producido, creyendo estar al final del individualismo capitalista y en la frontera de un nuevo y espiritualizado orden mundial, sus miembros querían ser hombres internacionales. El arte de *De Stijl* se concibió como una forma de discurso supranacional, un «idioma universal», como el esperanto. Abajo las fronteras, viva la cuadrícula: una versión extremadamente abstracta del Mundo Blanco de Le Corbusier (un arquitecto mucho más físico que Oud) se alzaría desde las ruinas. No contendría ninguna línea curva, pues eran «demasiado personales». *De Stijl* representaba la rectitud masónica: contra lo individual, a favor de lo universal. Las concesiones de la Bauhaus a la comodidad, incluso a la decoración, eran inaceptables para *De Stijl*, que restringió su estética al rectángulo y sus colores a los tres primarios —rojo, amarillo y azul— más el negro y el blanco. De este modo, propuso una gramática de la forma que se aplicaría a todas las artes, tanto a la arquitectura como a la pintura. El grave clasicismo espiritualizado de *De Stijl* (Ilustración 138) traería un milenio de austeridad y entendimiento.

No lo hizo, porque el arte no podía curar el nacionalismo y los que administraban las tiendas de muebles holandesas no eran idealistas. Pero el nombre de *De Stijl* aún sobrevive, principalmente porque Piet Mondrian (1872-1944) fue uno de los artistas supremos del siglo XX. Y aunque sus cuadros no tuvieron ningún efecto mensurable en el mundo real de las transacciones humanas (por lo menos no hasta que sus diseños inspiraron el esquema de los linóleos, que no era exactamente lo que el grupo *De Stijl* tenía en mente), fueron de una importancia excepcional en la esfera ficticia del arte.

Mondrian esperaba influir en los dos dominios, y de manera positiva hacia un mejoramiento. Fue uno de los últimos grandes pintores que creía que sus cuadros podrían cambiar las condiciones objetivas de la vida humana. Estaba mucho más convencido de eso que Cézanne. Se aferró a esa creencia, a pesar de todas las evidencias en contra, durante toda una vida de trabajo; unos cuarenta años, hasta que murió en Nueva York en 1944. Las convicciones de Mondrian se pueden calificar justamente de religiosas. Veía el arte no sólo como un fin, sino como un medio para lograr un fin: la clarificación espiritual. Todos sus cuadros, en algún nivel, intentan desenredar la esencia de los atributos: la enunciación de lo que es central y lo que es secundario, en su experiencia de la realidad (y, por lo tanto, en la del espectador). Ninguna apreciación de Mondrian es más engañosa que la idea de que era un formalista imparcial que trabajaba en pos de una armonía puramente estética.

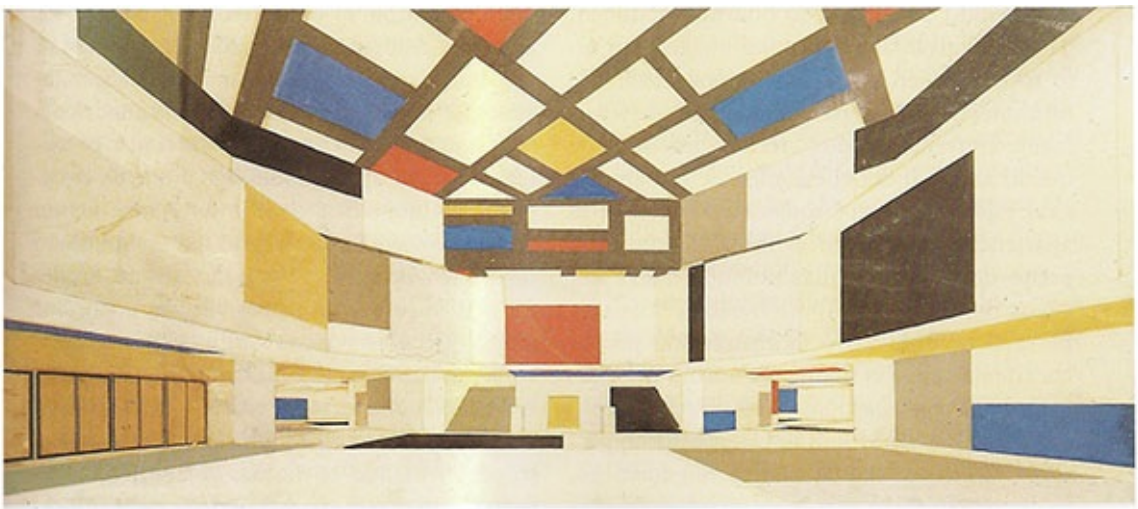
Mondrian fue un hombre devoto que quería hacer iconos, y un obstáculo que se presentó en su vida profesional es que, al igual que Kandinsky —quien llegó a la abstracción total desde el expresionismo, mientras que Mondrian lo hizo a través del cubismo—, aceptó como verdades las tonterías más imprecisas que la teosofía podía ofrecer. Precisamente porque abrazó esta nueva religión, sus creencias no llegaron con un paquete de imágenes adecuadas, como hubiera sucedido de haber sido budista o católico. Tuvo que inventar sus propias imágenes, y no le tocó vivir en una edad iconográfica. No obstante, Mondrian parece haber estado totalmente convencido de la creencia teosófica de que lo material era el enemigo de la iluminación espiritual, y que todas las formas de la apariencia material en la historia estaban a punto de ser erradicadas por una nueva era cuyos profetas eran Annie Besant y *madame* Blavatsky. Nada salvo la abstracción podría hacerle justicia a la inminente aurora del espíritu. Había una conexión directa entre las creencias religiosas de Mondrian, su ascetismo personal y el desarrollo de su arte. Sin embargo, la diferencia entre él y otros maniáticos religiosos inofensivos era que, por suerte, Mondrian también era un artista genial y dotado de una gran tenacidad moral.




136. Karl Rössing, *Joven estela*, 1929. Xilografía.



137. Gerrit Rietveld, *Silla roja y azul*, 1918. Stedelijk Museum, Amsterdam.



138. Theo van Doesburg, *Sala universitaria*, 1923. Collage, papel de calco, pluma y tinta, 3,5 x 144,8 cm. Colección C. Van Eesteren, Amsterdam.

En el transcurso de los dos años que siguieron a 1909, el año en que se convirtió a la teosofía, Mondrian practicó variaciones sobre un tema de Munch —un emblema hermético del viaje interior espiritual, la diosa del silencio que Munch había pintado en *La voz* (véase el capítulo 6)—. Si esas obras fueran lo único que quedara de la obra de Mondrian, hoy lo veríamos como un simbolista holandés interesante, pero menor. El impulso que transformó su desarrollo, extendiéndolo hasta las corrientes más profundas de la historia modernista, fue el cubismo. Gracias a la conexión con el cubismo, la evolución de Mondrian desde la naturaleza hasta la abstracción resulta totalmente convincente. Su cuadriculada madurez estilística no sólo salió del cubismo; sino que su desarrollo fue el primer paso *más allá* del cubismo que dio un artista importante fuera de Francia (si excluimos al futurismo, ninguno de cuyos miembros pintó obras estéticamente tan impresionantes como las de Mondrian). Pero mientras el cubismo se inspiraba en el paisaje urbano, las imágenes de una mesa de un café, un periódico, un cartel impreso y el ajetreo callejero, Mondrian se volvió a la naturaleza. Las metáforas que dominaron su obra desde 1911 hasta los primeros cuadros cuadriculados de 1917-1918 son dunas, cielos y mares planos, canales, manzanos: se podría decir que la misma cuadrícula proviene de las horizontales y verticales persistentes del paisaje holandés. Igual que en el cubismo, la superficie se convierte más en un campo de energías conectadas que en un diseño de objetos, un campo con notas de gran sutileza, aquí espeso y crujiente, allí vaporoso. Sus lienzos precubistas están saturados de urgencia, como si las ramas del manzano, decorando el cielo con su red erizada, enjuta y fuerte, transmitieran una descarga violenta que sube por el tronco, vibrando en flechas rojas, irradiando todo el campo del cuadro (Ilustración 139).

La consecuencia del cubismo fue estabilizar este flujo elástico. Antes de 1912, los cuadros de Mondrian eran más serenos, aunque no menos apasionadamente realizados desde el punto de vista formal, y sus rasgos caligráficos dieron lugar a un moderado examen del espacio que, según él esperaba, revelaría una continuidad espiritual por toda la naturaleza, uniendo lo sólido con el vacío, lo positivo y lo negativo, lo horizontal y lo vertical (Ilustración 140). En ninguna otra imagen aparece mejor logrado este «equilibrio de contrarios», como Mondrian lo llamó, que en sus paisajes marinos de entre 1912 y 1915. En esas marinas, el destello de luz y el diseño movedizo y cambiante de las olas en la tabla plana del mar del norte deviene un diseño de cruces, cuyos «brazos» sutilmente varían en longitud y, por lo tanto, en densidad tonal, para que toda la austera superficie parezca palpitar (Ilustración 141). Producto de muchas horas de caminata, contemplando la costa en Scheveningen, donde un muelle (hace mucho destruido) sobresalía en el agua, apareciendo una y

otra vez en los cuadros, las marinas de Mondrian tienen una belleza reposada y cerebral, son un equivalente visual de los versos de Paul Valéry en *El cementerio marino*, de 1920:

> El mediodía justo lo compone con su fuego el mar, el mar, siempre recomenzando.

Este campo dividido de intersecciones centelleantes se convirtió para Mondrian en el símbolo de toda sustancia, el escenario donde cualquier relación formal significativa podría examinarse y, a la larga, en la base de lo que a su juicio era la gramática universal de las formas. Es posible suponer que todas las referencias al mundo físico habían sido expurgadas de su obra antes de los años veinte, y ciertamente, por entonces había alcanzado un estilo perfectamente simplificado: sólo colores rojos, amarillos, azules, negros, y blancos, ninguna línea curva, sólo los finos trazos horizontales y verticales (a veces contenidos dentro de un lienzo cuadrado colgado diagonalmente), y ninguna forma excepto el cuadrado platónico y el rectángulo. Sin embargo, en la obra tardía de Mondrian, después de que se trasladara a Nueva York en 1940, la pasión por la naturaleza que invadía sus primeros cuadros reapareció, con una riqueza extraordinaria, como una visión de la ciudad ideal. Para Mondrian la modernidad de Nueva York fue algo liberador. «El pasado tiene una influencia tiránica de la que es difícil escapar», admitió con melancolía. «Lo peor es que siempre hay algo del pasado *dentro de nosotros*». Pero aquel residuo, que él como refugiado de la guerra había llevado consigo al Nuevo Mundo, podía quedar disipado bajo el impacto tonificante de lo americano. «Afortunadamente, también podemos disfrutar de la construcción moderna, de las maravillas de la ciencia y de toda clase de técnicas, además del arte moderno. Podemos disfrutar del auténtico *jazz* y de su baile; vemos las luces eléctricas de lujo y las utilitarias; los escaparates. Incluso sólo pensar en todo eso es ya gratificador. Entonces sentimos la gran diferencia entre los tiempos modernos y el pasado». Aunque parezca mentira, Mondrian se convirtió, a los sesenta y tantos años, en un entusiasta del *jazz*, ritmo que bailaba sin cesar, aunque (de ser cierto lo que dicen) su manera de bailarlo no era muy fluida que digamos. Esa pasión por la danza se fusionó con su creencia de que la cuadrícula de las calles de Nueva York entrañaba un diseño ideal, y de los ritmos sincopados de ambas dimensiones, extrajo sus imágenes tardías de Manhattan, como el *Broadway Boogie Woogie* (Ilustración 142).

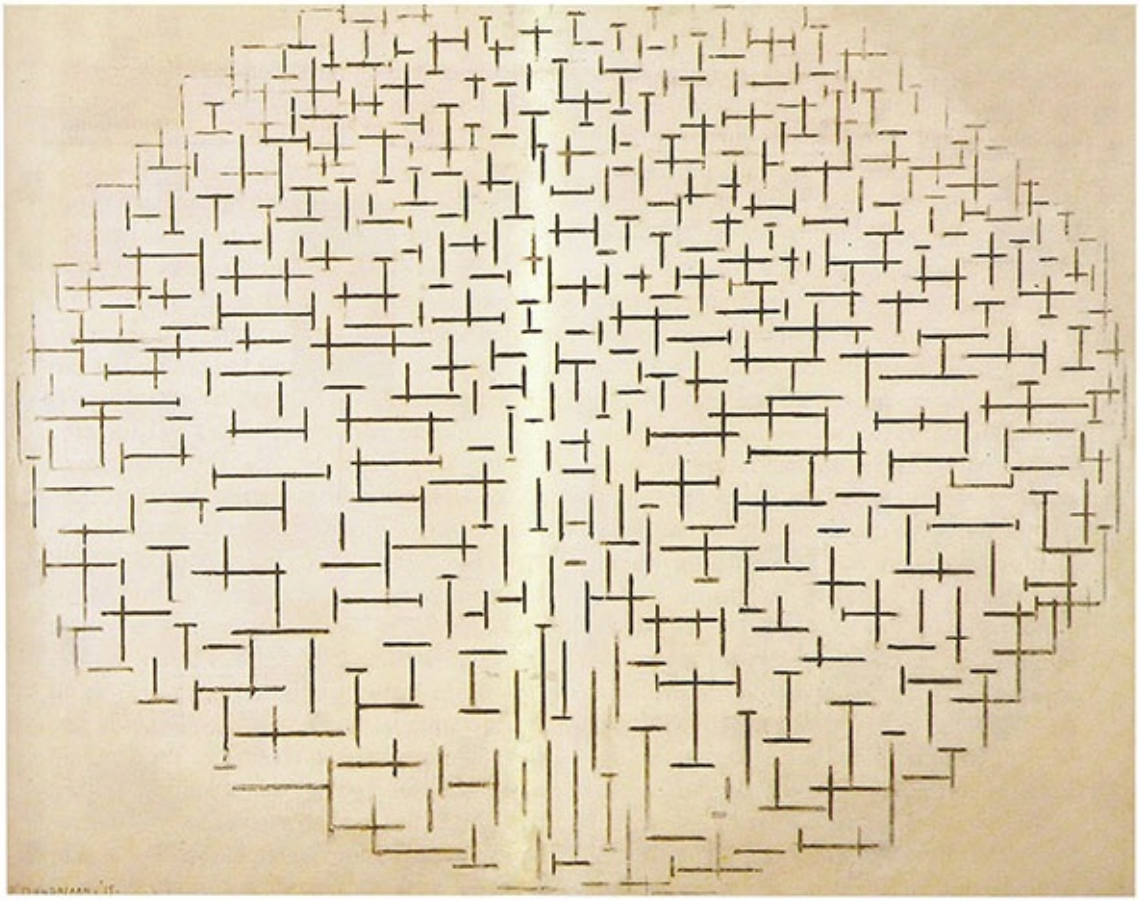
No son simplemente metáforas de Nueva York. Menos aún pueden interpretarse como planos. Pero son diagramas de esa clase de energía y orden que podía, y aún puede, verse en el caos cotidiano de la gran metrópoli imperfecta. Las señales luminosas amarillas moviéndose a través de sus trayectorias no «representan» taxis, pero cuando uno ha visto el *Broadway Boogie Woogie*, la vista de las calles desde un rascacielos cambia para siempre.



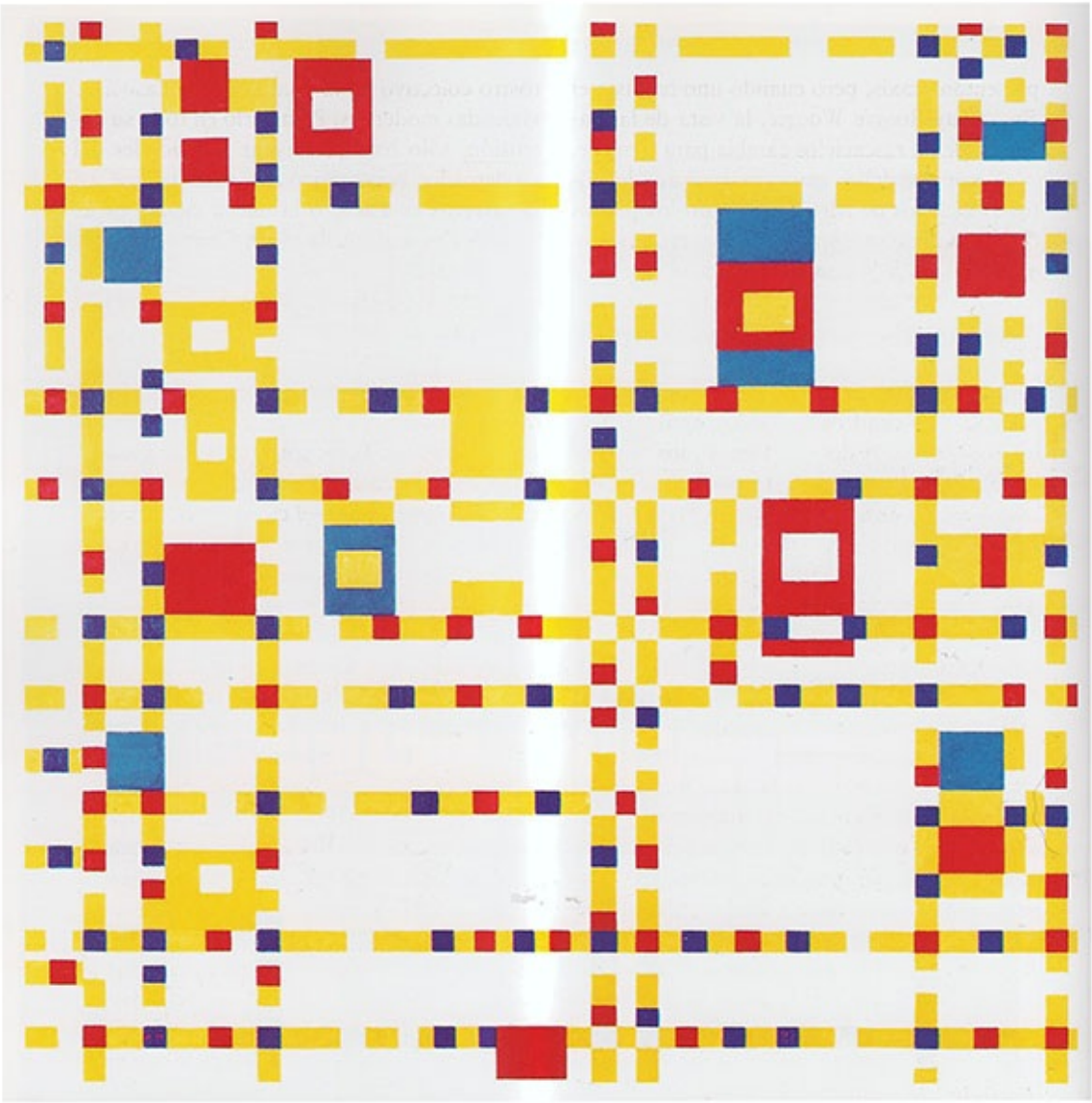
139. Piet Mondrian, *El árbol rojo*, 1908. Óleo sobre lienzo, 69,1 x 101,6 cm. Gemeentesmuseum, La Haya.



140. Piet Mondrian, *El árbol gris*, 1912. Óleo sobre lienzo, 78,7 x 106,9 cm. Gemeentesmuseum, La Haya.



141. Piet Mondrian, *Muelle y océano*, 1915. Óleo sobre lienzo, 86,9 x 114,6 cm. Gemeentesmuseum, La Haya.



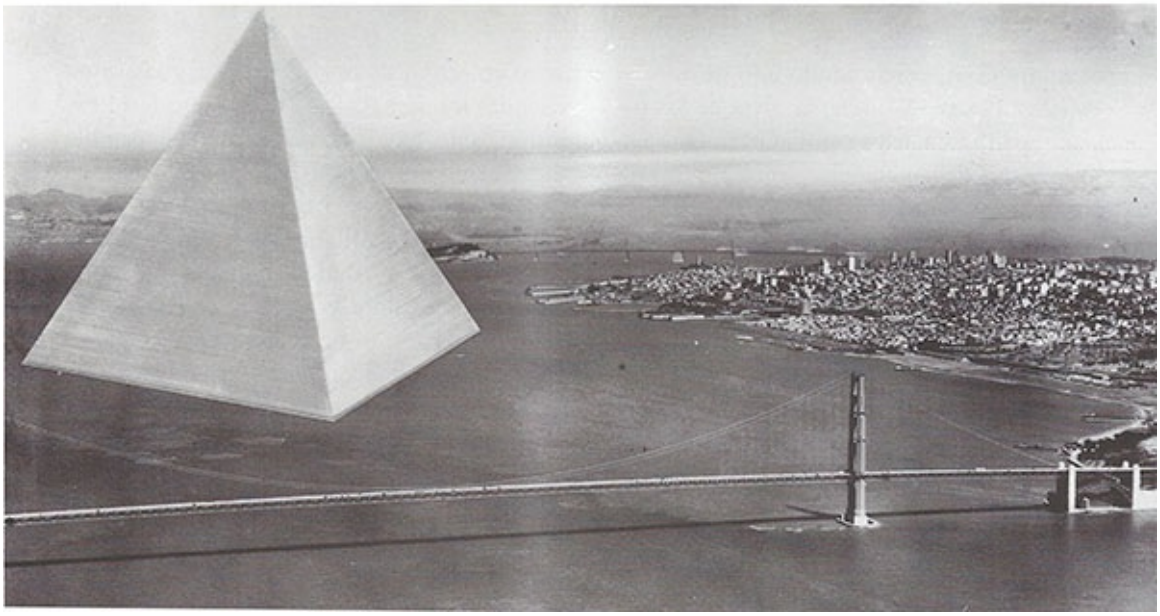
142. Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-1943. Oleo sobre lienzo, 127 x 127 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, donación anónima.

¿Y por qué deben emocionarnos aún los últimos cuadros de Mondrian, y no los planos para la ciudad utópica de los arquitectos? En parte, sin duda, porque el espacio del arte es el espacio ideal de la ficción. En ese ámbito las cosas no se usan y nunca se pudren; uno no puede caminar por un cuadro de la misma manera que camina por una calle o dentro de un edificio. Los cuadros son incorruptibles. Son los rudimentos reales del paraíso, los bloques de un sistema que no tiene ninguna relación con nuestros cuerpos, excepto a través de la percepción óptica del color.

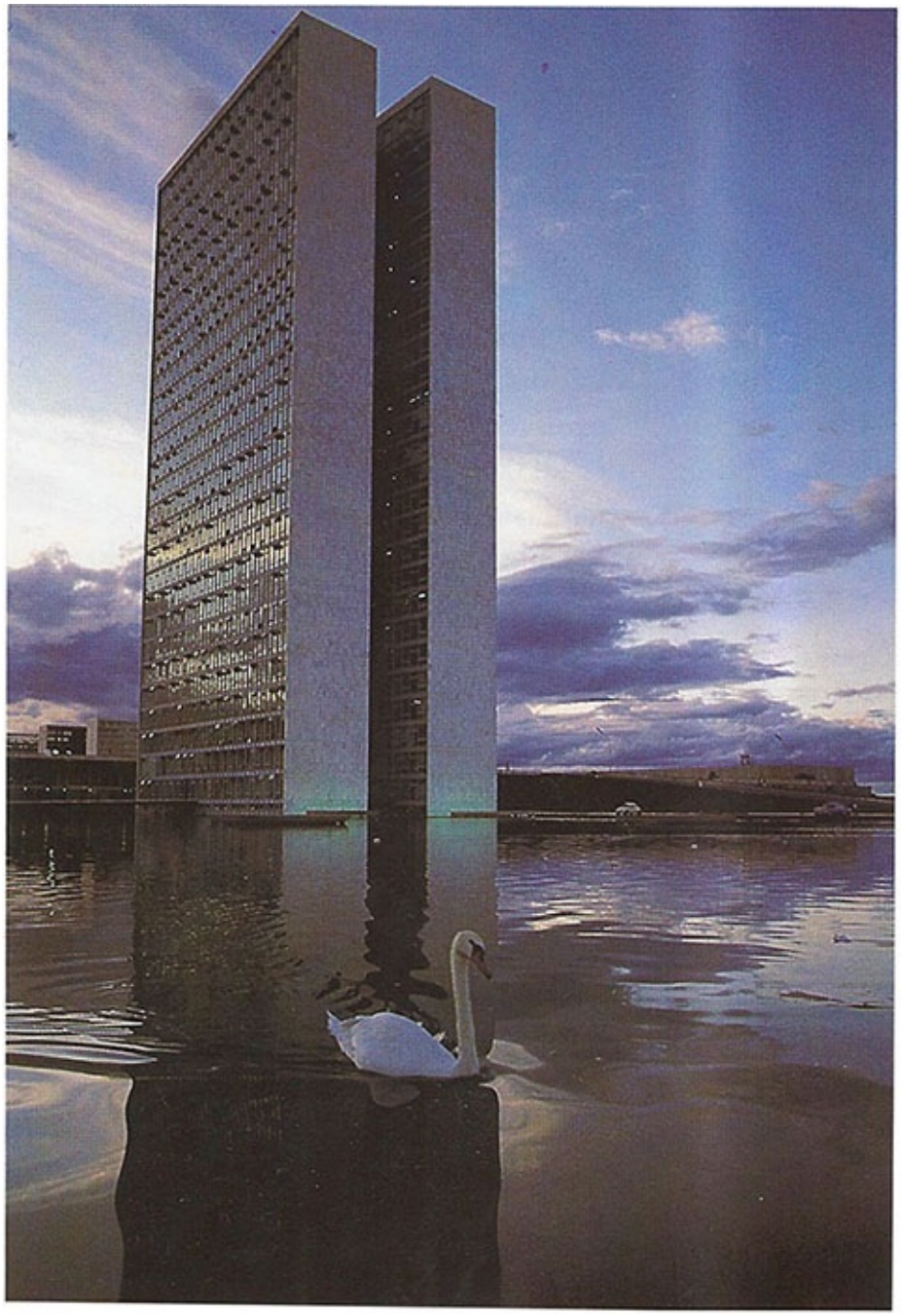
En cambio, la arquitectura y el diseño urbanístico e industrial sí tienen que ver con el cuerpo, y con el cuerpo absoluto además. Sin un respeto total por el cuerpo tal como es, y por la memoria social como la conservamos, no hay nada que pueda parecerse a una arquitectura humanitaria o factible. Por eso la mayoría de los «clásicos» de la planificación utópica han llegado a parecer inhumanos, incluso absurdos; han dejado de funcionar hasta tal punto que las pretensiones sociales que propugnaban ya no parecen creíbles. ¿Quién cree ahora en el progreso y la

perfectibilidad? ¿Quién cree en los maestros de obras y en los hacedores y dadores de formas? Si alguien todavía tiene fe, sólo tiene que ir a una gran ciudad, preferiblemente París, para ver lo que allí han hecho en nombre de la racionalización social. «Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini», escribió un bromista anónimo después de que Urbano VII dejara que Bernini despojara el Panteón de su revestimiento de bronce: lo que los bárbaros no hicieron, los barberini sí. La guerra de Le Corbusier contra París se transformó en una tradición entre los arquitectos. Una guerra que llevaron a cabo en diversas ciudades por todo el mundo a partir de 1945, produciendo las zonas de bloques de pisos y caminos desiertos que componen el rostro colectivo de la construcción masiva de viviendas modernas. Para verlo en toda su extensión, sólo hay que visitar atrocidades del modernismo burocrático como *La Défense*, en las afueras de París, o la nueva ciudad de la Grande Borne de Aillaud, en Grigny, con sus superilustrados y condescendientes mosaicos con temas de Kafka y de Rimbaud «dándole vida» a ese páramo de cemento; o, lo que es peor, los grandes conjuntos urbanísticos levantados por los planificadores del gobierno francés en los años sesenta, como Sarcelles o Cergy-Pontoise. Estos son los nuevos paisajes de la desesperanza urbana: brillantes, brutales, atormentados por el crimen y cicatrizados por el vandalismo a que invitan. De alguna manera constituyen la versión del pobre de la *anomie de luxe* implícita en la destrucción de los antiguos mercados centrales Les Halles, y su sustitución por un feo agujero de hormigón lleno de *boutiques* esnob.

Ultimamente no se habla tanto de la benevolente ingeniería social a través de la arquitectura. Ya no se oye decir que la cúpula geodésica, aquel *leitmotiv* de la tertulia utópica de los años sesenta, realojará a millones de personas en el mundo. Las urbanizaciones «alternativas» en las diversas variantes que ofrece el catálogo mundial, desde la Drop City hasta los *yurts* (tiendas de los pastores nómadas de Mongolia) de plástico reciclado, han dejado de ser un asunto de interés salvo para un puñado de fanáticos. La atroz perspectiva de que los planes de Buckminster Fuller —la fabricación en serie de casas circulares— llegaran a realizarse, felizmente ha ido disminuyendo; en el futuro previsible, no habrá ninguna Tetra-Ciudad (Ilustración 143) diseñada para alojar a un millón de personas en trescientos mil pisos agrupados en un tetraedro con un kilómetro y medio de largo por cada lado, flotando cerca de Manhattan. A menos que semejantes proyectos se realicen, nos quedamos con las ruinas de la utopía y la Paestum de esas ruinas se encuentra en Sudarnérica.



143. Buckminster Fuller, *Proyecto para la Ciudad Tetraédrica Flotante*. Archivos Buckminster Fuller.



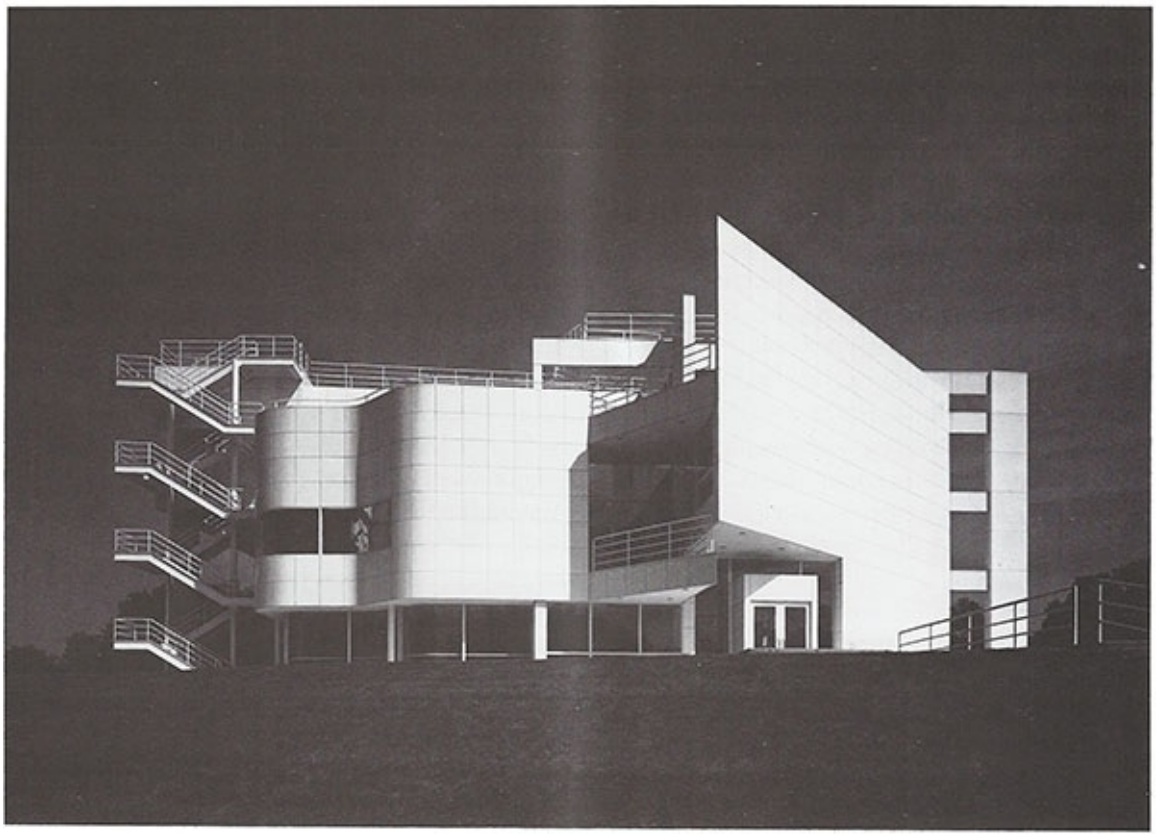
144. Brasilia (foto Robin Lough).

Sólo una ciudad en Occidente ha sido construida siguiendo el estricto esquema lecorbusiano del urbanismo utópico modernista. En los años cincuenta, Brasil quería una nueva capital: era necesario, en opinión del presidente del país —un *supremo* y susceptible narcisista llamado Juscelino Kubitschek— mostrarle al mundo una energía económica capaz de «desarrollar» las regiones interiores del país. Los burócratas odian los puertos. Están demasiado abiertos a la influencia exterior, son demasiado políglotas, demasiado difíciles de controlar; tienen demasiada vitalidad. Por eso la capital de Turquía es Ankara y no Estambul, y por eso Australia se gobierna desde Canberra, no desde Sidney. Brasil ya tenía uno de los puertos más dinámicos del mundo, Río de Janeiro, una capital natural si es que alguna vez ha habido tal cosa. En consecuencia, Kubitschek estableció la sede del gobierno nacional

a unos mil doscientos kilómetros en el interior, en una meseta de tierra roja donde no vivía nadie, y donde, de hecho, nadie quería vivir. Los dos epígonos más talentosos de Le Corbusier en Sudamérica diseñaron esa ciudad, bajo la inspiración más o menos directa del dador de formas. Lucio Costa se encargó del urbanismo, y los principales edificios oficiales fueron diseñados por Oscar Niemeyer. Brasilia, como nombraron el lugar, iba a ser la ciudad del futuro: el triunfo de la luz solar, la razón y el automóvil. Demostraría lo que podía llegar a ser el *International style* cuando está respaldado por inagotables suministros de dinero y de orgullo nacional.

Entre ellos Niemeyer y Costa idearon una parodia carioca de *La Ville Radíense*: los edificios administrativos dispuestos a través de un eje, la principal arteria de tráfico atravesándolo todo, con los bloques de pisos para los obreros elevados sobre pilares extendiéndose a lo largo del paisaje urbano. La zonificación fue clara y rígida. Cada cosa en su lugar. Parecía espléndida en los dibujos y en las fotografías: la ciudad nueva más fotogénica del planeta (Ilustración 144). Con sus anchas avenidas y la cúpula culminante, las estructuras en forma de platillos, las torres y los estanques espejeantes, Brasilia parecía ser la reconciliación del modernismo utópico con la arquitectura oficial del Estado que las Academias de Bellas Artes habían querido simbolizar hacía un siglo. Tuvo muy buena prensa, ya que los críticos arquitectónicos no se atrevieron a criticarla, mientras gran parte del resto de los críticos, debido a su excesiva lejanía, realmente nunca la han visitado.

La realidad del lugar es notablemente menos grandiosa. Brasilia terminó de construirse, o en cualquier caso se inauguró oficialmente, en 1960, y desde entonces ha estado cayéndose a pedazos por una punta mientras seguían construyéndola apáticamente por la otra: una fachada, una solemne barriada de metal oxidado, el cemento desconchado y los revestimientos de piedra agrietados, todo montado con el mínimo de gastos por contratistas y burócratas ladrones. Es un ejemplo abrumador de lo que sucede cuando se diseña para un futuro imaginado en vez de para el mundo real. En el futuro, todos tendrían coches y por eso el coche, como en los sueños de Le Corbusier, aboliría la calle. Esto se llevó a cabo al pie de la letra en Brasilia, donde hay muchos kilómetros de múltiples autopistas, con apenas algún camino peatonal o pavimentado. Desde el punto de vista del diseño, el peatón es irrelevante; una irrelevancia mayoritaria, sin embargo, ya que allí sólo una de cada ocho personas es propietaria de, o tiene acceso a, un coche y, dado que Brasil es Brasil, el servicio de transporte público es infame. De modo que las carreteras permanecen vacías la mayor parte del día, excepto durante las horas punta, cuando todos los coches de Brasilia producen breves embotellamientos justo en el mismo momento en que el resto de la población obrera está intentando, sin el auxilio de cruces peatonales ni pasos subterráneos, cruzar la calle para ir al trabajo.





145 y 146. Richard Meier, *El Athenaeum*, New Harmony, Indiana, 1975-1979 (foto Ezra Stoller, Nueva York).

Por eso Brasilia, en menos de veinte años, dejó de ser la ciudad de mañana para convertirse en la ciencia ficción de ayer. Es un testimonio, caro y feo, de que cuando los hombres piensan en términos de espacio abstracto en vez de en lugares reales, en significados únicos en vez de múltiples, en aspiraciones políticas más que en necesidades humanas, tienden a producir kilómetros chapuceramente construidos en medio de ninguna parte, infestados de escarabajos Volkswagen. Lo menos que se

puede esperar es que el experimento no se repita; es hora de poner fin a las tonterías utópicas.

Y, de este modo, Brasilia es emblemática. La última mitad del siglo, en materia de arquitectura, ha sido testigo de la muerte del futuro. Al igual que el Barroco, o el Alto Renacimiento, el movimiento moderno vivió y murió. Produjo sus obras maestras, algunas de las cuales han sobrevivido, pero sus doctrinas ya no tienen el poder de inspirar visiones de un nuevo mundo; y la idea expresionista del arquitecto como el «Señor del Arte», que le dio al movimiento moderno su impulso evangélico, está muerta más allá de cualquier resucitación. «Ahora estamos al final de una época», comentó sabiamente el arquitecto y crítico Peter Blake en 1974, «y mucho antes del principio de una nueva. Durante este período de transición no habrá ninguna moratoria en la construcción, por razones obvias. Simplemente habrá más arquitectura sin arquitectos». Podemos dar por sentado —o, al menos, tener esa esperanza— que la gente siempre se emocionará y deleitará ante el edificio Seagram, igual que con el Palazzo Rucellai o el Petit Trianon. Es casi seguro que una concepción poética tan poderosa como la visión de Le Corbusier del Mundo Blanco, como la que llevó a cabo en Ville Saboya, seguirá siendo una fuente de inspiración estética para los arquitectos más jóvenes, como lo es, visto en su totalidad como un estilo histórico, el conciso y brillante *Athenaeum* de Richard Meier, en New Harmony, Indiana (1979) (Ilustraciones 145 y 146). Sin embargo, el aspecto crucial es que la lección del modernismo ahora se puede asimilar como una elección estética entre otras, y no como un legado histórico que hay que cumplir. La primera víctima de esa circunstancia ha sido la noción de que los arquitectos o los artistas pueden crear utopías que funcionan. Las ciudades son más complicadas que eso, y las necesidades de quienes las habitan, resultan aún menos fáciles de cuantificar. Lo que ahora parece obvio era una herejía flagrante para el movimiento moderno: el hecho de que las sociedades no se pueden «purificar» arquitectónicamente sin perpetrar mil agresiones rechinantes a la libertad; que los fueros de la arquitectura, por así decirlo, incluyen el deber de trabajar con el mundo real y su contenido heredado. La memoria es la realidad. Es mejor reciclar lo que ya existe, tratar de no hipotecar un pasado que es práctico en aras de un futuro no existente, y pensar en términos más modestos. En la vida de las ciudades, sólo el conservadurismo es la sensatez. Llegar a una conclusión así ha costado casi un siglo de afirmaciones y contraafirmaciones modernistas. Pero quizá ha valido la pena.

# 5
# EL UMBRAL DE LA LIBERTAD

El deseo de la libertad absoluta es una de las constantes de la vida intelectual y de todos los movimientos artísticos de nuestro siglo. El que más se preocupó por esta búsqueda esencial fue el surrealismo. El surrealismo quiso liberar a la gente: salvarla, tal y como los evangelistas y los revolucionarios prometen la salvación, por medio de un acto de fe. Esta fe no se depositaba en la modernidad, ni mucho menos en la tecnología. La idea de que el deporte colectivo y los *Siedlungen,* las turbinas y los biplanos Maurice-Farman estaban a punto de crear un Nuevo Mundo Feliz habría provocado risas desdeñosas en los obsesionados, pálidos y nada atléticos miembros del núcleo del movimiento surrealista. Lejos de creer en la tecnología utópica, la mayoría de ellos apenas sabían cambiar una bombilla. Hubieran preferido ser vistos como pésimos curas antes que como buenos ingenieros. En consecuencia, en gran medida el surrealismo, y el arte que inspiró, no sólo fue una solemne parodia de las amenazas revolucionarias, sino que, como estructura, tenía mucho en común con la religión católica, en cuyo seno casi todos sus miembros habían crecido. Tuvo sus dogmas y sus rituales, catecismos, santos, bautismos, excomuniones, una sucesión de Vírgenes Marías, y un Papa singularmente exigente y sensible: André Bretón (1896-1966). En los años veinte, Bretón se convertiría en una de las personalidades más fascinantes del arte moderno, una cualidad que no siempre se advierte en la salmodiada y verbosa cadencia de su prosa, especialmente cuando está traducida. Como dijo uno de sus discípulos, él inspiraba una devoción canina, en gran medida porque era muy ingenioso, muy perspicaz, tan rápido y definitivo en la aprobación y en el rechazo como el papel de tornasol, y bastante honrado también: no es una combinación que se encuentre con frecuencia en los círculos culturales franceses, ni tampoco en los demás. Era inmune a la mayoría de los pecados mortales, exceptuando el orgullo y la lujuria, y creyó, con seriedad evangélica, que el arte no sólo tenía el poder, sino también el deber de cambiar la vida.

Bretón no combatió en la primera guerra mundial. Trabajó como interno en el hospital psiquiátrico Saint-Dizier, tratando a las víctimas de la neurosis de guerra; una experiencia que le afectó profundamente. Ayudar a los pacientes a analizar sus sueños «constituyó», como recordaría mucho más tarde, «casi todo el trabajo preliminar del surrealismo […] la interpretación, sí, siempre, pero sobre todo la liberación de las restricciones —la lógica, la moralidad y todo lo demás— con la meta de recuperar los poderes originales del espíritu». En particular, le impresionó un paciente: un hombre joven, cultivado, a quien la guerra de trincheras había conducido a tal ilusión de invulnerabilidad que se inventó un mundo paralelo para sí solo.

Durante un bombardeo, se había quedado de pie en el parapeto de una trinchera, señalando las explosiones con el dedo, con la serena convicción de que los cadáveres eran muñecos; las heridas, puro maquillaje teatral; los proyectiles, cartuchos de fogueo; y toda la guerra, una farsa representada por actores. Ni una sola bala lo rozó, y no hubo argumento capaz de convencerlo de que la guerra era real. Bretón pensó que aquel paciente personificaba la relación entre el hombre y su realidad elegida. La única poesía que valía la pena tuvo que ser tan obsesiva que creó un mundo paralelo. De manera que el arte y la vida podrían renovarse poniendo en contacto las zonas prohibidas de la mente: el inconsciente. Lo cual, a su vez, estimularía nuestra noción del mundo revelándonos toda una red de relaciones ocultas, como el «París subterráneo» de las alcantarillas y las catacumbas que se extiende invisible por debajo de la ciudad. El azar, la memoria, el deseo y la coincidencia se encontrarían en una nueva realidad: una surrealidad, palabra que tomó prestada de Apollinaire, quien en 1917 había descrito el *ballet Parade*, cuyos colaboradores fueron Picasso, Jean Cocteau, Erik Satie y Leonid Massine, como algo que producía «une espèce de *sur*-réalisme».

El sueño era el instrumento para llegar a esa nueva realidad. Era la puerta que conducía al arte. En los sueños, el «ello» hablaba; la mente que soñaba era la verdad ilegislable, y por tanto la neurosis, la forma involuntaria y permanente de los sueños. En ese sentido, Bretón y su círculo formaban parte de esa gran corriente de pensamiento cuyo motor fue la obra de Sigmund Freud. Pero no eran, en ningún sentido defendible de la palabra, freudianos. Conocían relativamente poco la obra de Freud porque ninguno sabía alemán para leerlo con fluidez y las obras básicas que hubieran podido interesarles, sus estudios sobre la histeria y la interpretación de los sueños, no se tradujeron al francés hasta mediados de los años veinte. En cualquier caso, el concepto de neurosis de Bretón se diferenciaba mucho del freudiano. Freud consideraba que la neurosis era una enfermedad, una circunstancia que había que curar. Bretón era más frívolo, y quería preservarla, pues consideraba que los locos eran oráculos. En pocas palabras, era uno de los más notables herederos de una tradición de actitud ante la locura que se filtró en el siglo XX directamente desde el Romanticismo decimonónico, cuyo centro era la idea de que la perturbación mental daba acceso al «lado oscuro» de la mente, el sitio de las verdades dolorosas pero irrefutables acerca de la sociedad, la naturaleza humana y el arte en especial. *El sueño de la razón produce monstruos*, escribió Goya al pie del grabado donde vemos a un hombre que sueña reclinado en su escritorio. El proyecto surrealista consistía en anatomizar esos «monstruos».

André Bretón era, por naturaleza, un líder de clan, y pronto reunió un círculo de amigos, algunos procedentes del entorno Dadá, pero todos con ciertas preocupaciones comunes: en primer lugar, la creencia en la supremacía de la poesía y un profundo desdén hacia la generación de los padres cuyos valores habían conducido a las insensatas matanzas de la guerra. Max Ernst, quien había llegado a París procedente

de Alemania, los caricaturizó amablemente en 1922 (Ilustración 147). Bretón, con una capa, está de pie en el centro, impartiendo su bendición pontifical a los jóvenes poetas: Paul Éluard (1895-1952), Louis Aragón (1897-1982) y Philippe Soupault (1897-1990). Ernst se representó a sí mismo sentado, como un bebé, en la rodilla del fantasma de Dostoievski (uno de los muchos «padres adoptivos» del surrealismo) y tirando de su barba ectoplástica. Pero el espíritu que presidía la pintura surrealista aparece representado a guisa de estatua, de hecho, es un monumento a su «yo» muerto; porque hacia 1922, en opinión de los surrealistas, había traicionado su talento hasta tal punto que se convirtió en un don nadie. Giorgio de Chirico (1888-1978) era un italiano de origen griego, cuya obra, dada a conocer en París justo después de la guerra, le pareció a Bretón y a sus amigos que era la quintaesencia de la poesía inquietante. La obra de De Chirico era el eslabón necesario entre el Romanticismo y el surrealismo.



147. Max Ernst, *Reunión de amigos*, 1922. Óleo sobre lienzo, 129,5 x 193 cm. Wallraf-Richartz Museum, Colonia.

Por debajo de la superficie racional y sensual de la pintura del siglo XIX —la piel brillante del impresionismo, el mundo sólidamente material de Courbet, o, incluso más atrás, las formas ideales del neoclasicismo— corría una fascinación por los sueños: la seducción que ejercen el misterio, la melancolía y el miedo. Era un mundo de fantasmas, mucho más vividos debido a que no eran emanaciones conscientes de una cultura como la nuestra; en 1820, una imagen onírica tenía que tener mucha más fuerza que hoy para abrirse paso a través de la corteza de la práctica artística de la época. Una de esas imágenes, acaso la más célebre de su autor, colgaba (en

reproducción) en el despacho de Freud, en Viena. Era *La pesadilla*, de Efenry Fuseli. La obra de artistas ingleses como Fuseli, Blake, John Martin «el Loco» y Richard Dadd ahora parece empalmar con los momentos sentimentales más intensos de Delacroix y de Géricault, con la apasionada euforia y la melancolía de románticos alemanes como Philip Otto Runge y Caspar David Friedrich, y con las visiones de Odilon Redon y las suntuosas fantasías simbolistas de Gustave Moreau, para producir una desigual, pero potente, tradición opuesta a las imágenes «sensatas» del arte europeo del siglo XIX. Se trata de la tradición de lo irracional, cuya punta de lanza moderna se llamó surrealismo, y esa tradición fue el antecedente del arte de De Chirico. Dentro de esa corriente, él bebió de otras fuentes. Una fue la obra del artista alemán Max Klinger, el autor de una notable colección de grabados titulada *Las aventuras de un guante*, en la que el protagonista —el largo guante de seda de una dama— experimentaba o presenciaba pasivamente una serie de peculiares transformaciones oníricas, convirtiéndose en el centro de deseos sin nombre (y quizá incalificables). Este fetichismo de los objetos pronto le sugirió a De Chirico una sucesión de imágenes de instrumentos de dibujo, galletas, torres y plátanos.

Sin embargo, la fuente principal de De Chirico fue el artista suizo Arnold Bocklin (1827-1901), cuya obra vio cuando era estudiante de arte en Munich, en 1906. Los cuadros de Bocklin se inspiraban en sus viajes a Italia: su famosa obra fantasmagórica *La isla de los muertos* (1880) parece ser una combinación de la isla-cementerio de Venecia con las islas Borromean en el lago Mayor (Ilustración 148). Su obra está impregnada de una atmósfera de nostalgia y melancolía cuyo paisaje idóneo eran las ruinas y las costas de Italia. De Chirico encontró en Bocklin los mismos atributos que odiaba el futurismo italiano: el misterio, la nostalgia del pasado y una trémula sensibilidad ante lo que forma parte de la historia, en vez de emocionarse con lo que es «objetivo» o «progresista» en la naturaleza humana. Lo que le fascinó en las plazas y las arcadas de Ferrara y Turín —ciudades de las que procedían casi todos sus motivos— no fue su sólida realidad arquitectónica, sino su teatralidad. Esa cualidad que De Chirico denominaba «la metafísica» o «la pintura metafísica» no hubiera sido reconocida como tal por un filósofo. Era una cuestión de ambiente, la sensación de una realidad empapada de emoción humana, casi reducida a pulpa con la memoria. «Acababa de salir de una enfermedad intestinal larga y dolorosa», escribió para explicar la primera vez que experimentó esa sensación, en la piazza Santa Croce de Florencia, cuando tenía veintidós años, «y me encontraba en un estado de sensibilidad casi melancólico. Me parecía que el mundo entero, hasta el mármol de los edificios y los cimientos, estaba convaleciente. En medio de la plaza se levanta una estatua de Dante envuelto en una larga capa. El sol otoñal, caluroso y nada cariñoso, iluminaba la estatua y la fachada de la iglesia. Entonces tuve la extraña impresión de estar mirando las cosas por primera vez…». La forma de ese «mundo convaleciente» llenó los cuadros de De Chirico a partir de 1912. Es un lugar sin aire, y siempre hace el mismo tiempo. El sol declina con una luz de atardecer,

proyectando sombras que atraviesan las plazas. Esa luz diáfana y mordaz embalsama los objetos, sin acariciarlos jamás, sin proporcionar nunca una ilusión de bienestar. El espacio se aleja vertiginosamente de los ojos del espectador, en largas sucesiones de arcos y perspectivas teatrales; sin embargo, ese estiramiento, que otorga a las cosas distantes una lejanía y una claridad embelesada, entra en contradicción con el aplanamiento y la compresión de los cubistas; De Chirico había estado en París poco antes de la guerra, durante el apogeo del cubismo, y conoció a Apollinaire lo bastante como para hacerle un retrato. Cuando un cuadro presenta un tratamiento plano del espacio, pero las cosas allí representadas aún se dislocan violentamente debido a la perspectiva primitiva e inconsistente de un solo punto de fuga que emplea De Chirico, el ojo se frustra.



148. Arnold Bócklin, *La isla de los muertos*, 1880. Óleo sobre madera, 112,5 x 154,9 cm. Kunstmuseum, Basilea, Gottfried Keller Stiftung (foto Hinz).

Muchas de las imágenes que aparecen en la iconografía de De Chirico son reales, y proceden de lugares reales: principalmente de Turín, donde aún son reconocibles. Un recorrido chiricano por Turín incluiría edificios como la Torre Rosa y la excéntrica Mole Antonelliana, cuya torre aparece en *La nostalgia de infinito* (1913-1914) (Ilustración 149), de De Chirico, un obelisco con banderines ondeando en lo alto. La melancolía de este cuadro, sumida en la sensación de impotencia, inmersa en un pasado irrecuperable, está muy cerca de estos versos de Gérard de Nerval:

> Yo soy el tenebroso, el viudo, el desconsolado, el príncipe de Aquitania en su torre derribada.

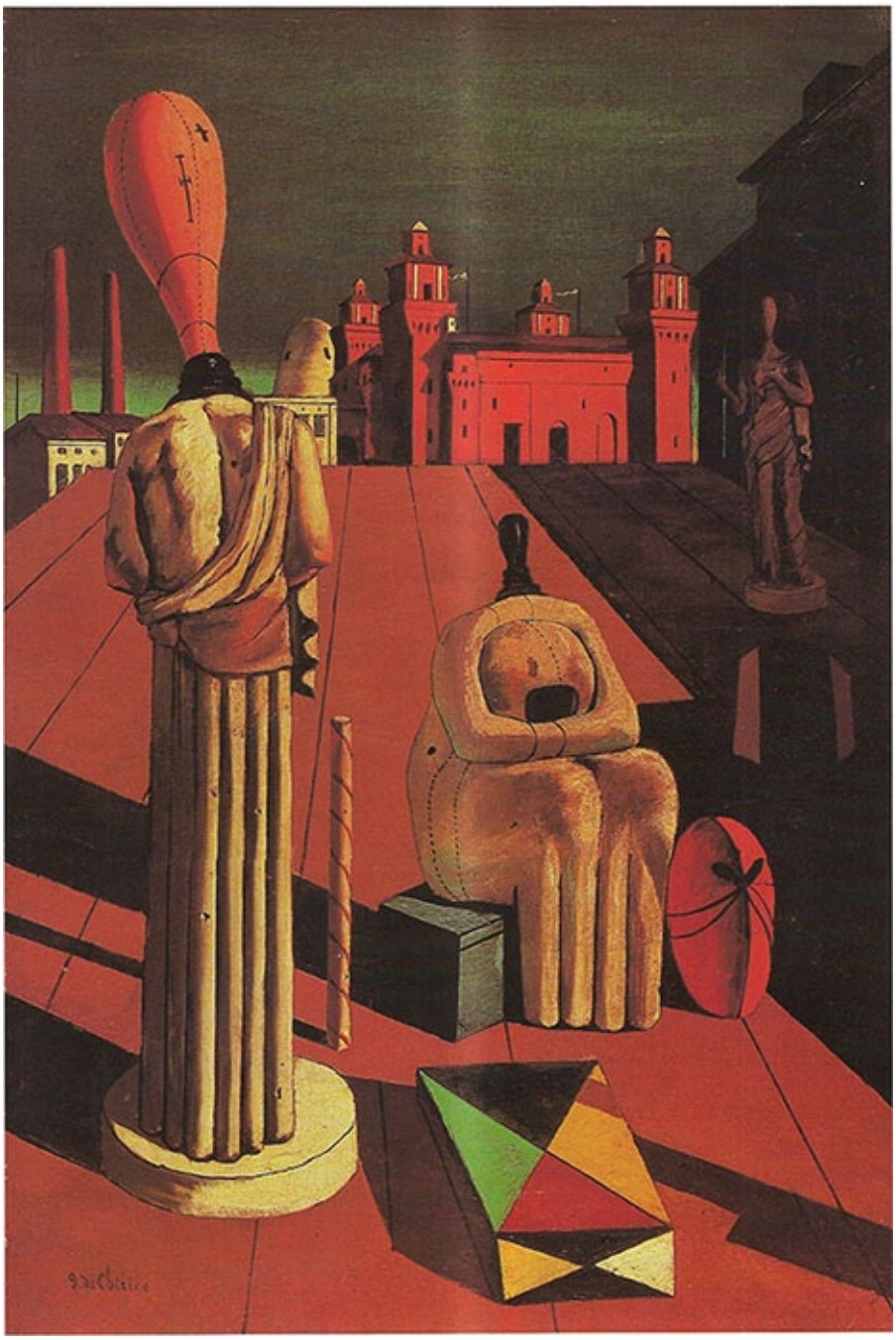
Las arcadas de De Chirico, con su ausencia de molduras y los arcos estrechos profundamente ensombrecidos, parecen una arquitectura de cartón hasta que uno ve sus equivalentes reales en la piazza Vittorio Veneto. En los cuadros, sin embargo, el paisaje urbano está desierto. La sociedad humana ha dejado de existir o ha quedado reducida a unas minúsculas siluetas lejanas que en modo alguno pueden comunicarse con el único habitante del paisaje urbano, el espectador, el propio De Chirico, en cuya retina se originan todas las perspectivas. Las figuras principales de las plazas son las esculturas, algunas de ellas perfectamente identificables: la figura del filósofo a la que recurre De Chirico está inspirada en una curiosa estatua de mármol del sabio de Turín, Botero, en actitud locuaz y de pie encima de un plinto en un parque. Las estatuas ecuestres que se repiten en sus cuadros también son reales; su prototipo es una figura ecuestre que está en la piazza Cario Alberto, obra del escultor del siglo XIX Cario Marochetti, a quien también se debe la estatua de Ricardo Corazón de León que está en el exterior del Parlamento de Londres. En la más evocadora e inquietante de sus composiciones, *Melancolía y misterio de una calle* (1914) (Ilustración 150), la estatua no entra en escena; sólo se insinúa silenciosamente, y de una manera que no augura nada bueno, valiéndose del extremo de su sombra alargada que se impone a la vuelta de la esquina de la arcada, para que la niña con el aro (otra cita, esta vez alusiva a la niña que aparece en una actitud similar en *La Grande Jatte*, de Seurat; véase la ilustración 73) se sienta atraída hacia ella, como si fuera una sonámbula. Pero los moradores más frecuentes del paisaje de De Chirico no son hombres ni obras de arte, sino algo que está en el medio: los muñecos de sastrería (Ilustración 151). Estos maniquíes, remendados y ensamblados con emblemas, herramientas y recuerdos, son metáforas de la fragmentada conciencia modernista. Gracias a De Chirico los maniquíes se convirtieron en una de las grandes «presencias» del arte del siglo XX, a la vez espectrales y patéticos, enloquecidos pero con una muda dignidad arquimediana: «Estos fragmentos apuntalan mis ruinas».



149. Giorgio de Chirico, *La nostalgia de infinito*, 1913-1914 (pintura fechada en 1911). Óleo sobre lienzo, 134,9 x 64 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, adquisición.



150. Giorgio de Chirico, *Melancolía y misterio de una calle*, 1914. Óleo sobre lienzo, 86,9 x 71,4 cm. Colección privada (foto Allan Mitchell, Connecticut).



151. Giorgio de Chirico, *Las musas inquietantes*, 1916. Óleo sobre lienzo, 96,8 x 66 cm. Colección privada, Milán (foto SCALA).

Lo que los surrealistas admiraron más en. De Chirico no fueron sus logros formales como pintor modernista, los cuales por cierto eran muy sustanciales, sino los extraños encuentros entre los objetos, y la diafanidad, factores que prefiguran la verosimilitud de posteriores pintores surrealistas como Magritte y Dalí. De Chirico hizo que el sueño pareciera real. También admiraban su intensidad teatral. Cada una de sus plazas es como un escenario, y esos planos lisos se convirtieron en el espacio normal de gran parte del arte surrealista: un lugar neutral donde las cosas más incompatibles se encontraban bajo una luz diáfana. Las imágenes de De Chirico parecen el equivalente pictórico de la frase de los *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, que, más que cualquier otra sentencia, resume el ideal surrealista de la belleza: una belleza

extravagante nacida de los diversos e inesperados encuentros entre la palabra, el sonido, la imagen, la cosa, la persona. «Bello», decía la frase de Lautréamont, «como el encuentro fortuito, sobre una mesa de operaciones, de una máquina de coser y un paraguas». Así era, desde el punto de vista de Bretón, la belleza de los lienzos de De Chirico.

A partir de 1918 la obra de De Chirico cambió, o se malogró, desde el punto de vista surrealista. Adquirió un sabor edulcorado de clásica imitación, y Bretón denunció a su autor en una encíclica furiosa, la primera de muchas de esas expulsiones oficiales. (El hecho de que después de 1920 De Chirico empezara a autoplagiarse falsificando sus primeras obras, y que siguiera haciéndolo causando una interminable confusión entre coleccionistas y marchantes durante muchas décadas, fue para el surrealismo una obscena traición a la integridad psíquica de las telas pintadas entre 1910 y 1917). Pero en 1921, el grupo surrealista —hasta entonces sólo integrado por escritores— recibió a su primer artista permanente, Max Ernst, que llegó a París ese año con un paquete de sus collages dadaístas. Los incongruentesencuentros entre sus imágenes *ready-made* recortadas de catálogos y revistas eran, a juicio de los escritores surrealistas, como un Lautréamont aplicado al arte: un vistazo a través de una brecha abierta en la realidad burguesa que daba a un mundo totalmente permeable a la imaginación, un equivalente pictórico del estado espiritual que otro héroe protosurrealista, el poeta Arthur Rimbaud, había alcanzado:

> Me acostumbré a la pura alucinación; deliberadamente vi una mezquita en lugar de una fábrica, una escuela de percusionistas dirigida por ángeles, carruajes en las carreteras del cielo, un salón en lo más profundo de un lago; vi monstruos, misterios, un cartel de vodevil levantando horrores ante mis ojos.

En París, Ernst injertó su técnica de collage dadaísta en las obras de De Chirico, y el resultado fue una de las iconografías más raras de la fantasía en el arte moderno. A veces citaba a De Chirico directamente. Por eso el padre con bigote petrificado que aparece en *Pietá, o Revolución nocturna* (1923), sosteniendo a su hijo vivo en los brazos, procede directamente de la imagen del padre siniestro que está en el cuadro de De Chirico *El cerebro del niño* (1914). Pero es poco probable que un artista anterior se haya referido tan directamente a esa noción de conflicto entre las generaciones, al tema de la lucha edípica. El padre de Ernst, un pintor de Colonia, era un artista mediocre pero un hombre enérgico y dogmático, y la lucha que Ernst libró contra él —que evidentemente continuó, en la memoria del artista, mucho después de la muerte del viejo— le proporcionó uno de los temas obsesivos de su obra. Su *Pietá* es una parodia de la escultura de Miguel Ángel en la basílica de San Pedro, con los papeles invertidos; en vez de la madre llorando a su hijo muerto, un padre muerto (o al menos marmóreo) sostiene a un hijo vivo en su regazo, como el comendador agarrando con su mano de piedra al impenitente Don Giovanni.

Otros cuadros de esta etapa de Ernst son simplemente indescifrables en su absurdidad, aunque todavía se pueden identificar sus fuentes. La forma del monstruo cuyo enorme volumen llena el marco de *El elefante Célebes* (1921) (Ilustración 152)

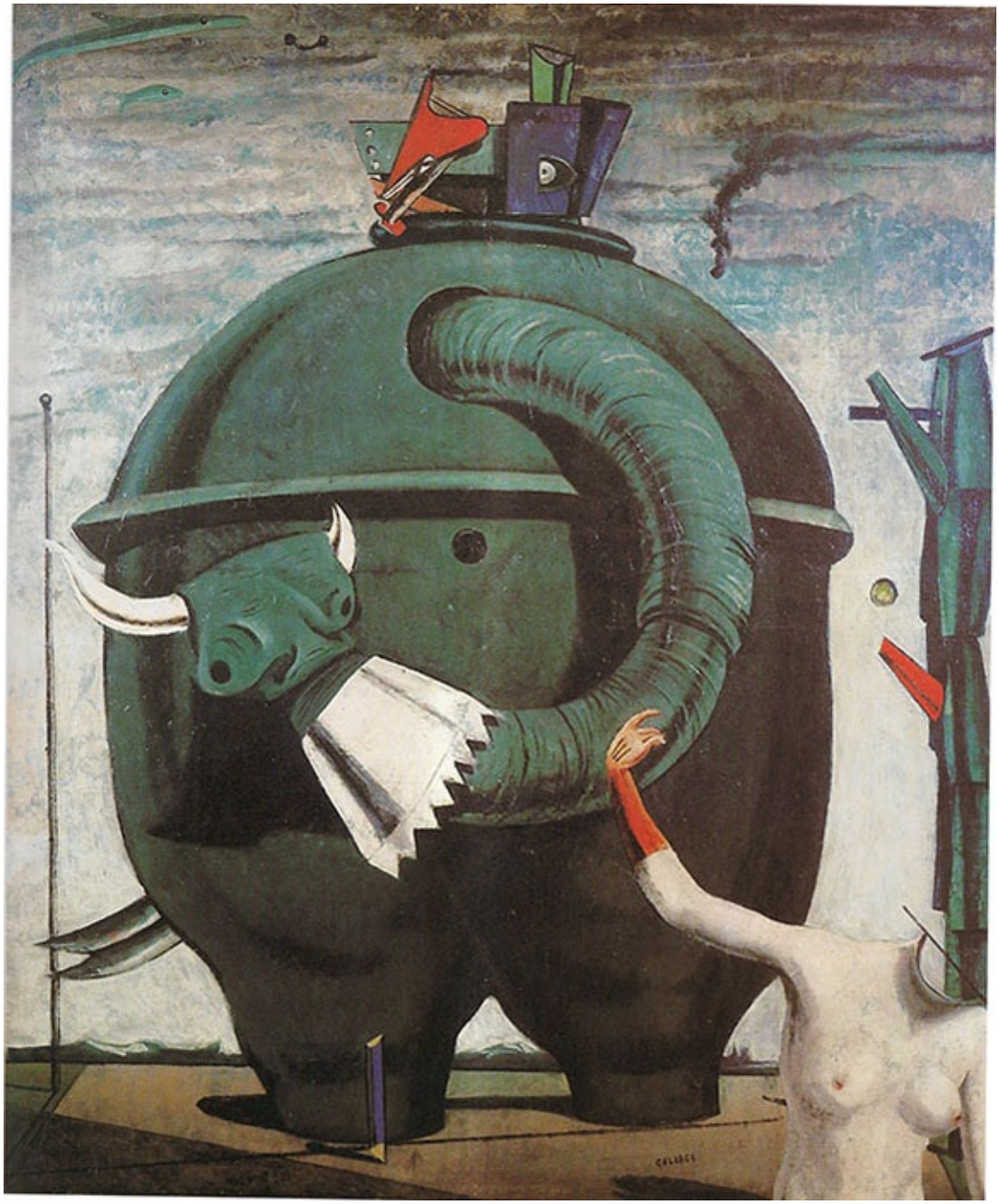
se inspiró en la fotografía de una tolva sudanesa sostenida en el suelo por unas «patas»; lo cual inmediatamente le sugirió a Ernst la imagen de un animal balanceándose. Su copete evidentemente proviene de los ensamblajes de instrumentos de dibujo de De Chirico, y su título (según el amigo de toda la vida de Ernst, el líder del grupo surrealista inglés, Roland Penrose) procede de una rima coreada por los niños cuyo humor anal le hizo gracia a Ernst: «El elefante de Célebes / tiene un pegote de grasa amarilla en el culo». Más aún, el animal se parece un poco, de perfil, a la línea costera de la isla de Célebes en el mapa, sólo que con su «trompa» en una posición distinta (aunque otros surrealistas pensaron que la isla se parecía a un oso hormiguero, y en consecuencia ocupó un lugar prominente en la lista de países de interés surrealista).

Sin embargo, no hay explicación —ni tampoco esperanza de encontrar una— para la mayoría de las imágenes de Ernst de principios de los años veinte. Parecen salir de un mundo paralelo, un lugar dominado por un lúcido terror, como si el mundo onírico de De Chirico hubiera perdido todos sus deseos, su melancolía, su narcisismo y su nostalgia histórica, dejándose infundir únicamente los miedos modernos de bordes puntiagudos y afilados. Ernst fue capaz de comprimir una gran cantidad de violencia psíquica en un espacio reducido, de las dimensiones de un juguete-bomba, y pudo sostener ese tono de intensidad a través de una larga serie de imágenes. «Nací con un sentimiento muy fuerte de la necesidad de libertad… y eso también significa un fuerte sentimiento de rebelión. Y además nací en un período lleno de acontecimientos que conspiraban para producir asco: así que es absolutamente natural que mis obras sean revolucionarias». Uno de los canales a través del cual solía discurrir la agresividad de Ernst era la idea de la inocencia perdida, pero no vista nostálgicamente, sino con una especie de locura congelada, como en *Dos niños amenazados por un ruiseñor* (Ilustración 153). Algunas zonas del cuadro parecen tan inofensivas; la casa es más inofensiva que un reloj de cuco, el paisaje es bucólico. ¿Por qué tendría que asustar a nadie el ruiseñor? ¿Y qué clase de mundo sería capaz de contener, como parte de su narrativa informal, la idea de un ruiseñor «amenazador»? Lo que inquieta al espectador, conociendo el título —los largos títulos desconcertantes de Ernst eran una parte integral de su obra— es la total desproporción entre la causa, el canto del pájaro y el efecto, el terror que inspira. No podemos saber qué sucede en ese pequeño mundo que está dentro del marco; tampoco, insinúa el collage, en el vasto mundo que incluye al cuadro. En estas obras, Ernst logró lo que se había propuesto en 1919, en Alemania, con sus primeros collages:

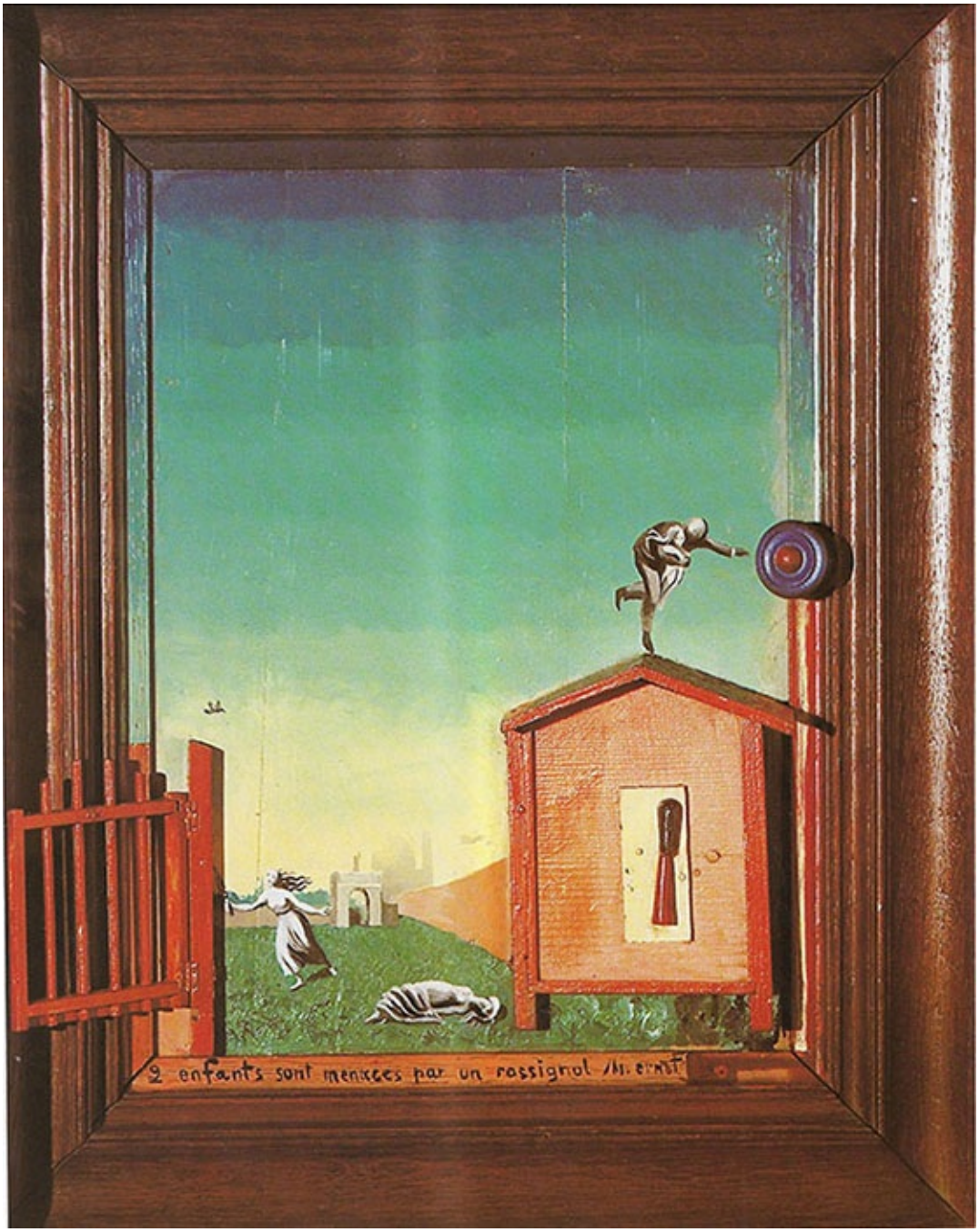
> Aquí descubro elementos de una configuración tan remota que su propia absurdidad provoca una intensificación repentina de mis facultades visuales —una sucesión de alucinantes imágenes contradictorias […] Para pintar o dibujar basta añadir a las ilustraciones un color, una línea, un paisaje ajeno a los objetos representados […] Estos cambios, nada más que unas representaciones dóciles de *lo que es visible dentro de mí*…—, transforman las banales páginas de anuncios en unos dramas que revelan mis deseos más secretos.

El recurso predilecto de los surrealistas para evocar lo que llamaban «lo maravilloso», la cualidad que más apreciaban entre todas las experiencias, era la asociación hecha al azar. «Lo maravilloso es siempre bello, cualquier cosa maravillosa es bella, de hecho sólo lo maravilloso es bello», escribió Bretón, afirmando que la percepción de la belleza pertenecía a la misma clase de vivencia que el miedo o el deseo sexual; no había nada intelectual en ello, no podía duplicarse, sólo *encontrarse*. Lo mismo podía acecharnos en la imagen de una tarjeta postal que en un tintero de 1900 arrumbado en el Mercado de las Pulgas, lo mismo en un cuadro del Bosco que en una señal eléctrica, o en el suicidio de un amigo. En vez de crear belleza deliberadamente, el arte podría liberarla mediumísticamente. Uno de los textos predilectos de los surrealistas era el consejo de Leonardo a los artistas acerca del uso de las configuraciones del azar:

> Cuando miras una pared manchada, o hecha de una mezcla de piedras, si tienes que idear alguna escena, puede que descubras allí algo similar a diversos paisajes… o, si miras la pared de nuevo, puede que veas unas batallas y unas figuras en acción, o unas caras y disfraces extraños, o una variedad infinita de objetos que podrías reducir a formas cabales y bien dibujadas. Y estas formas y figuras aparecen en las paredes promiscuamente, como el tañido de las campanas en cuyo sonido metálico puede que encuentres cualquier nombre o palabra que elijas imaginar.



152. Max Ernst, *El elefante Célebes*, 1921. Óleo sobre lienzo, 124,7 x 106,7 cm. Tate Gallery, Londres.




153. Max Ernst, *Dos niños amenazados por un ruiseñor*, 1924. Oleo sobre madera con construcción de madera, 69,1 x 56,4 x 10,7 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, adquisición.

Aquí estaba la receta para establecer nuevos encuentros con *le merveilleux*. En 1925, Ernst estaba en un hotel de la costa francesa cuando reparó en las fibras profundamente grabadas al aguafuerte de las tablas del suelo de su habitación. Con la ayuda de un papel y de un lápiz negro, hizo unos calcos frotando el lápiz sobre la superficie de la madera, y de este modo produjo lo que llamó «una sucesión de alucinantes imágenes contradictorias que llegaron, una tras otra, con la persistencia y la velocidad de los sueños eróticos». Alterados, cortados y seleccionados, esos calcos sombreados se transformaron en plantas, paisajes y animales: unas excrecencias lunares como de piedra, en entornos blindados y erizados de púas que Ernst tituló *Historia natural* debido a que cada uno parecía tener la integridad y los atributos

representativos de un espécimen.

Pero la ilusión más fuerte de un mundo paralelo en la obra de Ernst provenía de las novelas-collages que empezó a crear alrededor de 1930. La primera fue una serie titulada *La Femme 100 Têtes (La mujer sin cien cabezas)*; que continuó, cuatro años después, con *Une semaine de bonté (Una semana de bondad)*. Utilizó huecograbados Victorianos, que recortó y dispuso de nuevo con la precisión de un fanático ilusionista (Ilustración 154). Para nosotros, cincuenta años después, su efecto ha cambiado un poco. Siguen siendo imágenes siniestras, perturbadoras y maravillosas en su poder de sugerencia implacable; la peculiaridad del mundo de Ernst nunca disminuye ni cae en el cliché, y sus apariciones siempre son repentinas, como si uno las encontrara por casualidad. Es más, esa impresión de paciente delineación que comunican los huecograbados contribuye a subrayar esa extrañeza, simplemente porque sugieren que las imágenes de Ernst son lo suficientemente reales como para haber sido escudriñadas y luego dibujadas por cualquier dibujante de revista de la década de los ochenta del siglo XIX. Pero lo que no late con tanta fuerza en esas imágenes (como debió suceder en 1930) es la sensación de *inmediato* y virulento pasado. La imaginación de Ernst era agresiva como la ficción pornográfica, pero no tan reiterativa. Sus novelas-collages eran, como la pornografía, una manera de vengarse de la represión infantil. Su materia prima, el mundo Victoriano tardío de los interiores burgueses acolchados, las pesadas orlas, los oscuros muebles macizos, las chicas con cuerpos de guitarra, los técnicos impasibles y los hombres ferozmente autoritarios vestidos con trajes de funcionarios, nos parece otra civilización. Pero es el mundo donde Max Ernst maduró, y minarlo fue, para él, algo así como un acto de terrorismo: el ataque irracional contra el dominio de las estructuras ordenadas.

Un problema inicial para la pintura surrealista fue que la irracionalidad no tenía una forma concreta. No había un cuerpo de formas tradicionales que significara *le merveilleux*, de la misma manera que una columna dórica o las posturas de los mármoles del Partenón significaban el reino de la razón sobre la materia amorfa en el arte neoclásico. Igualmente, el arte tenía que provenir de alguna parte. Y por eso los surrealistas se dirigieron a tres tipos de expresión que habían existido durante mucho tiempo, pero que no habían sido tomados en serio: el arte de los niños, el arte de los locos y el arte «primitivo». Las tres fuentes prometían imágenes que, como procedían de niveles de baja instrucción, tampoco estaban sometidas a la censura, pero la más fructífera resultó ser el arte «primitivo», las obras de hombres y mujeres autodidactas, los pintores domingueros y los *naífs* cuya compulsión de bosquejar sus experiencias tan directamente como fuera posible les parecía a los surrealistas más valiosa que cualquier suma de pintura profesional o académica. El medio siglo que transcurrió entre 1880 y 1930 fue la primavera del *bricolage* en Francia, y eso también se verificó hasta cierto punto en las artes plásticas, ya que no todo el mundo tenía una cámara, y su dominio total sobre la memoria visual aún no había llegado. Actualmente son muy pocas las personas que intentan dibujar lo que han visto o lo

que les ha pasado, comparadas con las hordas de aquellos para quienes la cámara es una herramienta de uso cotidiano. Pero aunque hace un siglo el pintor *naíf* era una rareza en Francia, no estaba extinguido en absoluto. La muerte de las tradiciones populares no había destruido esa especie, porque el *naíf* era un personaje urbano, convencido de su importancia como artista individual, y no estaba nada interesado en las técnicas del campesino o del pescador.



154. Max Ernst, Lámina de *Una semana de bondad*, Novela-collage.

Entre los *naífs* el único gran pintor fue Henri Rousseau (1844-1910). Conocido como el Aduanero debido a sus quince años de servicio como funcionario civil de menor cuantía, Rousseau ambicionaba exponer en los salones, en compañía de Manet y de Gérome, de Bouguereau y de Puvis de Chavannes. Si hubiera sido capaz de pintar

«mejor» desechando sus características primitivas, seguramente lo habría conseguido; afortunadamente, pudo exponer sus cuadros anualmente, a partir de 1886, en el Salón de los Independientes, junto con los artistas modernistas «profesionales» que el Salón oficial había excluido. No se dejó impresionar por aquellos pintores, a juzgar por el comentario que le hizo a Picasso para explicarle que ellos eran los dos pintores contemporáneos más grandes: «Yo en el estilo moderno, y tú en el egipcio». La primera característica que un ojo moderno encuentra fascinante en la obra de Rousseau, su intensa estilización (Ilustración 155), no era en absoluto lo que el pintor deseaba. Él quería que sus visiones fueran absolutamente reales, cada figura, rostro, hoja, flor y árbol, medidos y concretos, enumerados hoja por hoja, vena por vena, pelo por pelo. Esta vocación de paciente formalidad se combinaba de extrañas maneras con su gusto por lo exótico. Rousseau solía justificar la «realidad» de sus escenas selváticas con una sarta de mentirijillas acerca de cómo él había visto todas aquellas cosas cuando servía en el ejército francés en México en los años sesenta; era importante que esos espectáculos de maravillosa fantasía parecieran *presenciados*, no inventados. De hecho, habían sido presenciados dos veces: primero por el ojo temible de la imaginación de Rousseau, y luego en el Jardín Botánico, donde el viejo pasaba horas entre las palmeras y las aráceas tomando apuntes para sus obras, escuchando todo el tiempo —como aún se puede hacer hoy— los rugidos y los graznidos de los animales enjaulados en el zoológico que está al lado. La claridad de la visión de Rousseau aumentó aún más el tono compulsivo y como sonado de sus telas: ahí está la imagen, súbitamente, sin ambigüedades, tomada (como él habría insistido) «de la vida».

El otro *naíf* que el surrealismo admiró especialmente no era un pintor sino un constructor que, en la oscuridad de su jardín en el campo, creó lo que quizá es la obra de arte «no oficial» más elaborada, bella y misteriosa realizada por cualquier artista del siglo XIX. Se trata de Ferdinand Cheval, un cartero o *facteur* del pueblo de Hauterives, a unos sesenta y cinco kilómetros de Lyon. El Facteur Cheval (como suelen llamarle) no había hecho nada notable en su vida durante cuarenta y tres años. Pero de pronto, un día de 1897, mientras iba repartiendo cartas, recogió un guijarro del camino. Era un trozo de *molasse o* toba local, entre blanca y grisácea, nudosa y desigual, de aproximadamente diez centímetros de largo, su «piedra de fuga», como él la llamó más tarde. La guardó en el bolsillo y, a partir de entonces, empezó a coleccionar piedras de aspecto extraño, luego azulejos, conchas de ostras, trozos de vidrio, alambres, hierros y otros desperdicios y baratijas. Poco a poco, en su jardín, empezó a abrir los cimientos y a levantar los muros. Estaba, según decía, aburrido de «andar siempre en el mismo decorado», y por eso:

> … para distraer mis pensamientos, construí en sueños un palacio de hadas, que superase toda imaginación, todo lo que el genio de un hombre humilde era capaz de imaginar (con grutas, jardines, torres, castillos, museos y esculturas), en un intento por retroceder hasta un nuevo nacimiento de todas las arquitecturas

antiguas de los tiempos primitivos; y todo el conjunto era tan bello y pintoresco que esa imagen se quedó viva en mi cerebro durante por lo menos diez años…, pero la distancia entre el sueño y la realidad es grande; yo nunca había tocado una llana de albañil […] y mi ignorancia de las reglas de la arquitectura era total.



155. Henri Rousseau, *El sueño*, 1910. Oleo sobre lienzo, 203,7 x 297,7 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, obsequio de Nelson A. Rockefeller.

Empezó a llevar carretillas en sus rondas, recogiendo más y más piedras raras de la región, coleccionando rocas por la noche, edificando por la mañana y por la tarde, y durmiendo muy poco. Esta rutina se prolongó durante un tercio de siglo. El resultado, el Palacio Ideal del Facteur Cheval (Ilustración 156), contenía todas sus ideas —mayoritariamente basadas, como las del Aduanero Rousseau, en imágenes que había visto en revistas, fotografías y anuarios como el *Magasin Pittoresque*— acerca de los «orígenes verdaderos» de la arquitectura antigua griega, asiria y egipcia, con vistazos de reojo al Taj Mahal, la Maison Carrée de Argel, las mezquitas del Cairo, la Casa Blanca y la jungla amazónica. Unas grutas oscuras (que el Facteur llamaba «hecatombes», queriendo decir «catacumbas») recorrían por dentro el palacio, y minaretes salvajemente erizados y palmeras esculpidas coronaban sus torres. En casi todas las superficies que no quedaron ornamentadas por las efusiones revesadas de la imaginación del Facteur se leían inscripciones: «El interior de un palacio imaginario: el panteón de un héroe oscuro. El fin de un sueño, donde la fantasía se convierte en la realidad». «La obra de los gigantes». «Recuerda: querer es poder». Y, la más conmovedora,

> Durante cuarenta años cavé
> para que este palacio de hadas
> se alzara desde la tierra.

En aras de mi idea, mi cuerpo se ha enfrentado a todo:
al tiempo, a las burlas, a los años.
La vida es un corcel veloz
pero mi pensamiento seguirá viviendo en esta roca.

Según sus propias cuentas, este hombre orgulloso y seguro de sí mismo, trabajó durante diez mil días (o un total de noventa y tres mil horas) hasta concluir su Palacio Ideal. Cuando lo terminó en 1912, se puso a trabajar inmediatamente en la construcción de su tumba en un cementerio cercano, la cual también terminó mucho antes de su muerte, a la edad de ochenta y ocho años, en 1924. Por eso Bretón y los demás surrealistas pudieron haberlo conocido, aunque nunca lo hicieron; no se sabe cuándo fueron por primera vez a Hauterives, pero el Palacio Ideal inmediatamente se convirtió en uno de los santuarios del mundo surrealista. Max Ernst hizo un collage para elogiar al Facteur Cheval, y Bretón le dedicó un poema (una obra para acompañar los versos que Apollinaire había escrito sobre el Aduanero Rousseau). Esta mansión, al parecer, fue el palacio del ingenio subconsciente que ningún arquitecto había edificado jamás, una fantasía casi sublime donde los tradicionales recursos formales de los arquitectos paisajistas eduardinos —las grutas, las piedras, las conchas— de repente se dispararon hasta las cumbres de la obsesión y la revelación.



156. Facteur Cheval, Palacio Ideal (comenzado en 1879) (foto Robin Lough).

Los surrealistas nunca pusieron en duda que *existiera* un mundo superrealista, gobernado por lo irracional, lo mágico y lo instintivo; de hecho, dibujaron un mapa para describir su geografía. En ese mapamundi los países fueron redibujados según la escala del interés surrealista. Por eso, Inglaterra no existe, pero Irlanda, que ellos consideraban un ámbito mitológico, el lugar del crepúsculo céltico y de la revolución heroica, es enorme. Los Estados Unidos de Norteamérica han sido tragados por México y Labrador. Australia por poco no entra en esa cartografía, pero Nueva Guinea es casi del tamaño de China, y la Isla de Pascua —cuyas cabezas de piedra eran el misterio supremo de la arqueología en el océano Pacífico— también aparece enormemente dilatada. Africa se ha encogido, probablemente porque los cubistas habían «descubierto» el arte africano; pero las máscaras y los tótems de Oceanía eran, por decirlo de alguna manera, la colonia cultural del surrealismo, y los archipiélagos del océano Pacífico, especialmente Nueva Irlanda, aparecen por lo tanto muy engrandecidos. Menos París, casi toda Europa ha desaparecido. Rusia es una vastedad. España, en cambio, no existe —una omisión curiosa, puesto que dos de los peces gordos de la pintura surrealista (Dalí y Miró) y uno de sus padres dominantes (Picasso) eran españoles.

Joan Miró (1893-1983) fue indiscutiblemente el mejor pintor puro entre los surrealistas. Se resistió a adherirse al movimiento; no firmaba sus manifiestos y no participaba en sus embrollos políticos. Pero el grupo surrealista se adhirió a él. Necesitaban su arte, una mezcla lírica donde se daban cita libremente las consejas populares, el erotismo, el humor irónico, las charlas escatológicas en las masías y la grotesca absurdidad; las teorías del surrealismo no tenían nada que añadirle a su estética como no fuera un contexto modernista parisino. Los surrealistas estaban cautivados por el arte de los niños, pues consideraban que era una de las salidas más generosas del polimórfico «yo» no reprimido. En ese sentido, llevaron a un punto culminante la idea, corriente desde fines del siglo XVIII, de que el arte infantil era una forma cultural especial capaz de revelar información sobre el crecimiento y la naturaleza de la mente. Su admiración por los niños no se extendía a tenerlos (el cochecito en el vestíbulo era, por decirlo de alguna manera, el enemigo de *le merveilleux*), pero sí valoraban la imitación de la libertad infantil por parte de los adultos. «La mente que se sumerge en el surrealismo», escribió Bretón, «vive de nuevo la mejor parte de la niñez con una excitación abrasadora. La infancia es lo que más se aproxima a nuestra vida real —la niñez, donde todo se confabula para realizar la posesión eficaz y sin riesgos de uno mismo»—. El arte de Miró parecía satisfacer esta idea. Pero no había nada ingenuo en ella. Miró era catalán, y Barcelona, la capital de Cataluña, se había convertido en una de las encrucijadas del modernismo europeo cuando Miró era un crío; de hecho, no se vería empujada a entrar en el provincianismo hasta después de la guerra civil española, cuando un Franco victorioso selló las fronteras intelectuales de España. Cuando era estudiante de arte y ni siquiera tenía veinte años, Miró intentaba conseguir una síntesis aguda y

bruscamente diseñada del cubismo y del intenso colorido fauvista mediterráneo de Matisse. Sus primeros paisajes son visiones llenas de detalles: los surcos de la tierra arada, los rígidos arabescos de las viñas y los enrejados, los establos de bordes definidos y los animales dibujados uno por uno, planos y brillantes, muy parecidos a los hombres y a las criaturas que aparecen en los frescos románicos del norte de España.

Su primera obra cumbre fue *La masía* (1921-1922) (Ilustración 157). Este cuadro fue el arca de Noé de Miró. En ese lienzo enumeró cada detalle de la casa de campo de Montroig, donde creció. Incluso llevó consigo algunas hierbas secas de Cataluña hasta París para que le sirvieran de modelo. *La masía* es un recuento bíblico de las bendiciones, presidido por la pálida luz embelesada de una madrugada catalana, cuando el sol alumbra a ras de suelo, la luna aún está en el cielo, y cada detalle de la existencia salta a los ojos con una exactitud imparcial. Para remedar la precisión de esa escena, Miró empleó agudos contrastes de tonalidades pero manteniendo los tonos oscuros en pequeñas zonas —por ejemplo, las rizadas espinas de las hojas del eucalipto recortadas en el cielo, y la estera negra circular, a la manera de Uccello, de donde brota el tronco del árbol; los contornos definidos de los surcos, del monte y de las piedrecitas, o las divisiones crujientes dentro del gallinero a oscuras—. Toda la superficie pulula en detalles, y cada cosa se ve por igual, desde el tallo de maíz de hojas irregulares que aparece en primer plano hasta los lejanos caballos atados al molino de maíz. La multiplicidad de la vida en *La masía* (un lagarto, un caracol, una cabra, un perro que ladra, la grupa de un caballo, un conejo, una paloma) prefigura la aglomeración zoológica de imágenes que proliferarían en las obras tardías de Miró, del mismo modo que el detalle escatalógico —el niño defecando cerca del abrevadero — anuncia su vitalidad rabelesiana. *La masía* incorpora algunas de las convenciones del arte popular, pero se esmera en mostrar su modernidad y cosmopolitismo. Miró, literalmente el hijo pródigo de este paisaje, ha dejado un ejemplar de *L'Intransigeant*, un periódico parisino mucho más leído por los cubistas que por los campesinos catalanes, cuidadosamente doblado debajo de una regadera.

Miró empezó *La masía* en España y lo terminó en París, pero sus imágenes seguían fascinándolo; por ejemplo, el mismo encuentro entre un lagarto y un caracol reaparece en *Tierra labrada* (1923-1924) (Ilustración 158), pero por entonces ya la obra de la metamorfosis había empezado. Al eucalipto en el patio en Montroig le han salido un ojo y una oreja, la gallina parece haberse desplumado, lista para ser asada; las banderas tricolores francesas ondean en una planta de áloe agigantada, y el cuerpo del gallo que cacarea en lo alto de esta planta se ha fundido con una nube que pasa por detrás de él. Todo en este paisaje tiene el poder de convertirse en algo más, y esta mutabilidad de la existencia —su habilidad para cambiar de máscaras bajo la presión de una insistente vitalidad animal— hizo que la obra de Miró fascinara a los surrealistas. Los conoció a través del pintor André Masson, que era vecino suyo en París, y en 1924 participó en la primera exposición del grupo surrealista.

Los cuadros pintados por Miró entre 1924 y 1927 funcionaban a un nivel de invención casi frenético. Por entonces su bestiario estaba en plena expansión, y en telas como *El carnaval del arlequín* (1924-1925) (Ilustración 159) se convirtió en el heredero de los imagineros románicos con sus bestiarios y sus demonios, incluso en un descendiente del Bosco. Más tarde, Miró afirmó que las alucinaciones provocadas por el hambre, todos aquellos años de pobreza en París mirando las grietas en las paredes de yeso, le ayudaron a desencadenar su imaginería, como podría haberlo hecho la mescalina. Pero las criaturas que pululan y zumban en *El carnaval del arlequín* son demasiado consistentes para ser del todo el producto del ensueño, porque brotan de un sentimiento de la naturaleza muy específico, denso y juguetón, que sólo una niñez rural puede proporcionar. Ese animismo lascivo de Miró, expresado con una línea definida socarrona que rebota y chirría como un saltamontes en el polvo catalán, obedece a una curiosidad por los detalles y a la capacidad de observación: asomar las narices y no dejar de husmear. Riguroso pero libre, salvaje pero exacto como un cuchillo, el patio de la masía de Miró poblado de imágenes primordiales fue una de las invenciones supremas del arte modernista, y la prolongó durante veinte años. Un siglo antes del nacimiento de Miró, William Blake había sugerido a sus lectores:

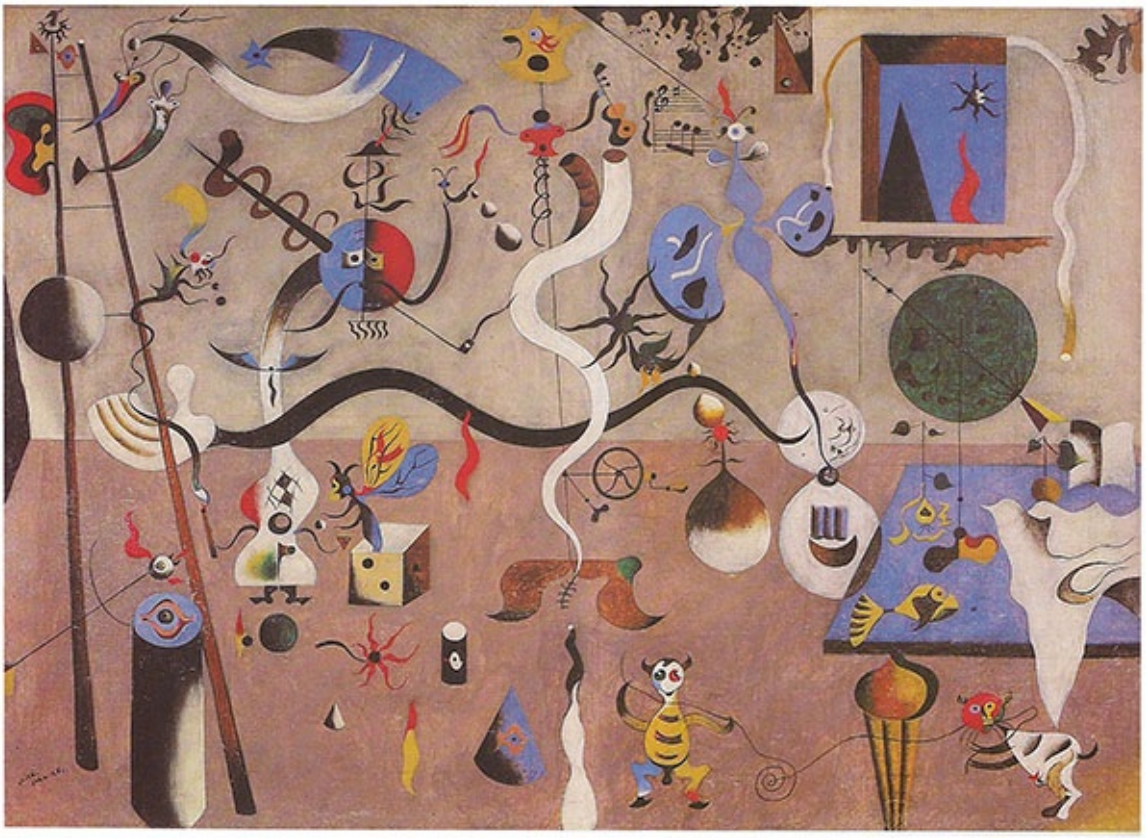
> Buscad aquellas imágenes
> que integran lo salvaje:
> el león y la virgen,
> la puta y el niño.



157. Joan Miró, *La masía*, 1921-1922. Óleo sobre panel, 122,2 x 140 cm. Galería Nacional de Arte, Washington D. C., Colección de Mr. Ernest Hemingway.




158. Joan Miró, *Tierra labrada*, 1923-1924. Óleo sobre lienzo, 66 x 91,9 cm. Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.



159. Joan Miró, *El carnaval del arlequín*, 1924-1925. Óleo sobre lienzo, 66 x 91,9 cm. Galería Albright-Knox, Buffalo.

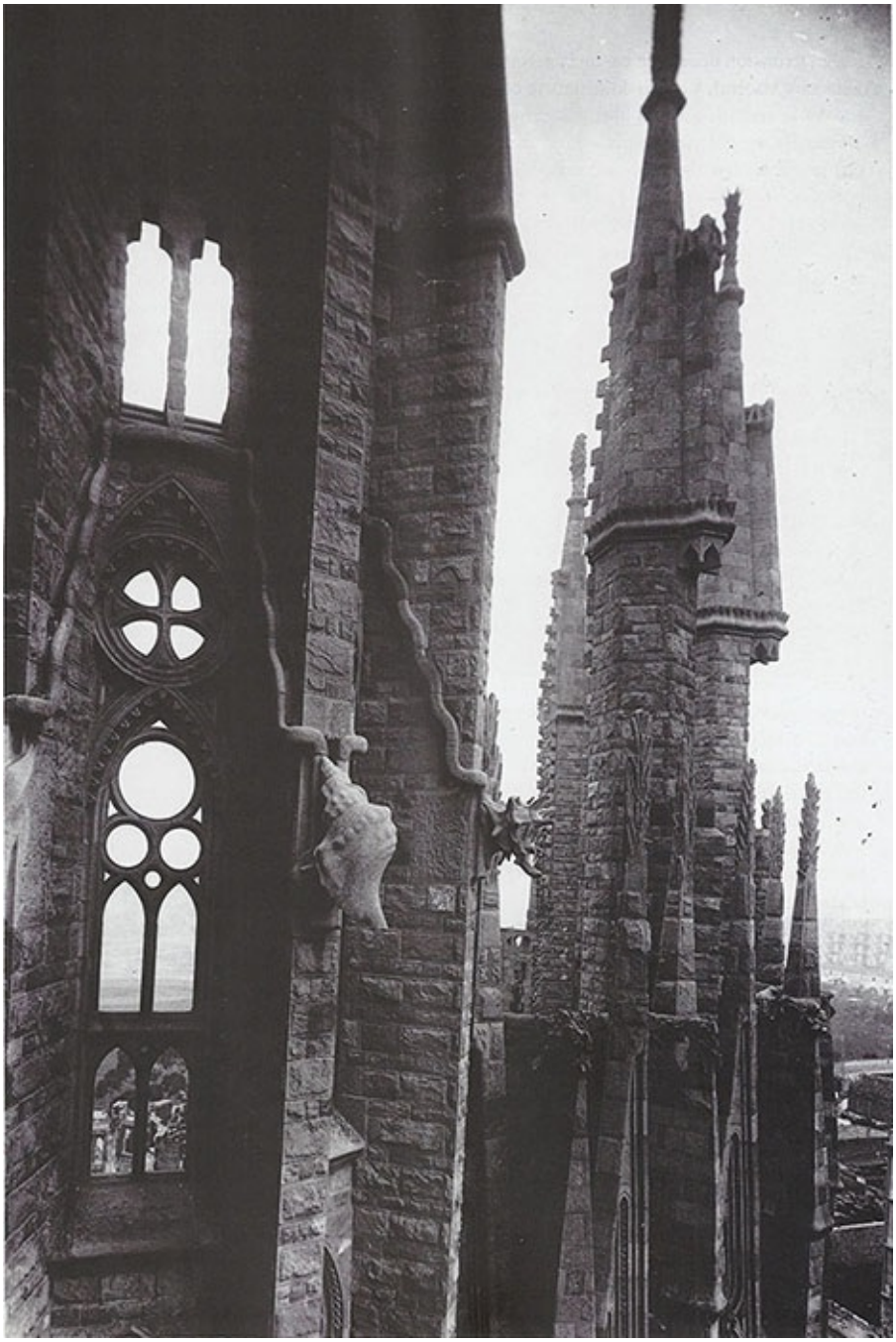


160. Joan Miró, *Ferro ladrándole a la luna*, 1926. Oleo sobre lienzo, 73,7 x 91,7 cm. Museo de Arte de Filadelfia, Colección A. E. Gallatin.

Esa era la meta de las obras tempranas de Miró. Cubrió todo el abanico de sus sensaciones, sintiéndose dueño de ellas, y sin avergonzarse de ninguno de sus deseos. En un extremo de ese abanico está la visión microscópica, los grafitos vivientes: los pelos que bailan, los genitales que se menean y copulan, la generación y la multiplicación irreprimible de la vida. En el otro, la sensación del gran espacio, no el vacío que provoca la angustia (como en De Chineo o, a veces, en Ernst) sino el reino de las posibilidades. «En mis cuadros», dijo Miró en una ocasión, pensando en imágenes como *Perro ladrándole a la luna* (1926) (Ilustración 160), «hay unas formas minúsculas en unos vastos espacios vacíos. El espacio vacío, los horizontes vacíos, las llanuras vacías, todo lo que se presenta desnudo siempre me ha impresionado». A veces este vacío adoptaba un aspecto oceánico y consolador, y siempre se presentaba dentro del lenguaje de los planos de colores puros que virtualmente ningún otro artista de su generación (ya que Matisse tenía veinte años más que él) había empleado con tal maestría.

La ciudad de Barcelona tenía algo más que una conexión casual con el desarrollo de la obra de Miró, y con el propio surrealismo. La decoración orgánica del *art nouveau*, el estilo de lujo de 1900, aún sigue caracterizándola más profundamente que a cualquier otra ciudad europea. De hecho, el *art nouveau* es a Barcelona lo que el Barroco es a Roma, o el *art déco* al centro de Nueva York: el estilo omnipresente.

Los atributos sinuosos, orgánicos y elásticos de los dibujos de Miró de los años veinte tienen que ver con ese estilo. Igual que la fantasía de la metamorfosis. Quizá ningún arquitecto se ha sumergido más consistentemente en la metáfora que el maestro del modernismo catalán, Antonio Gaudí (1852-1926), quien aún estaba trabajando cuando Miró era joven, y que murió atropellado por un tranvía antes de terminar su obra maestra, el templo expiatorio de la Sagrada Familia (Ilustración 161). Gaudí comenzó a trabajar en esta tremenda edificación barcelonesa en 1903, y más de medio siglo después de su muerte aún la están levantando —pero muy lentamente—. Tal vez nunca se termine de construir, pero, acabado o no, éste es el último monumento imperioso de la España católica, y está fuera de toda probabilidad que la Iglesia católica romana intente erigir otra iglesia como ésa en cualquier otra parte del mundo. Aquí sí se puede decir con razón que la forma obedece a la función: colores y texturas que se deslizan y gotean, disolviéndose, reformándose y cambiando; una arquitectura blanda, una arquitectura jugosa, suculenta, la arquitectura del éxtasis. Para los ojos del clasicista, las edificaciones como la Sagrada Familia o, yendo más lejos aún, el parque Güell de Gaudí, también en Barcelona, son pura locura: ni una sola línea recta, ni un imperativo claramente visible en ninguna parte. Para el avanzado gusto modernista de los años veinte —el gusto Bauhaus, en una palabra— el *art nouveau* era asquerosamente gratuito; pero para los surrealistas era una maravilla. ¿Acaso había algo más contradictorio en sí, más permeable a la imaginación, que un edificio enorme que negaba su propia rigidez? Era el deseo materializado; y en el clímax del estilo, representado por las obras de Gaudí, había una sensación de una irritación neurasténica, una energía tumefacta y visceral, y como de sustancia continuamente mutando en la metáfora, que se convertiría en el legado de un genio catalán más joven, si bien algo más dudoso: Salvador Dalí.



161. Antonio Gaudí, Sagrada Familia, Barcelona (comenzada en 1903). Vista exterior de la fachada del Nacimiento (foto MAS).

Durante casi cuarenta años, Dalí (1904-1989) fue uno de los dos pintores vivos más famosos. Como sello corporal, su bigote era el único rival de la oreja de Van Gogh y de los testículos de Picasso; aunque, a diferencia de estos atributos, él adoptó el mostacho del retrato de Felipe IV que pintó Velázquez. Por muy grande que haya sido, el éxito de Dalí coincidió con su decadencia como artista serio. Con frecuencia los pintores suelen copiarse a sí mismos (y, ciertamente, la obra tardía de Miró, la mayoría reflexivamente producida en serie para satisfacer las exigencias del mercado, no es ninguna excepción), pero Dalí lo hizo con un entusiasmo poco común, y su celebridad se debe a la manera en que consumó los dos mayores clichés que rondan a los artistas. El primero era el del pintor como viejo maestro (Rafael, Rubens); el

segundo, el artista como fenómeno anormal (Rimbaud, Van Gogh). La imagen pública de Dalí quería ofrecer una vivida caricatura, estrafalaria y de pacotilla, de ambos clichés, sin satisfacer ninguno de los dos. Por una parte, estaba el Dalí de los primeros tiempos: una imaginación maníaca y desenfrenada, inmersa en la soberana fantasía intimista. Por otra, el Dalí tardío convenció a un público apenas capaz de distinguir entre un Vermeer y un Velázquez de que él era el heredero espiritual de ambos pintores. Cumplió con ambos clichés, aunque no tanto a través del arte como por medio de la difusión de pequeñas anécdotas y una estoica falta de escrúpulos a la hora de repetirse. «La diferencia entre un loco y yo», suelen decir que decía Dalí, «es que yo no estoy loco». De hecho, no lo estaba; más tarde, en sus años de promotor catalán, con su cera para el bigote, sus teléfonos-langosta y sus relojes blandos, consiguió aniquilar a su «yo» anterior: el Loco Sal del *Perro andaluz*, el dandi inseguro, el joven vorazmente agresivo cuyas minúsculas y esmaltadas visiones contribuyeron a crear uno de los momentos extremos de asco y rebelión modernista.

Casi todas las obras que sustentan la fama de Dalí como artista serio fueron realizadas antes de que cumpliera treinta y cinco años, entre 1929 y 1939. Alrededor de 1926, descubrió que el realismo llevado al extremo en el tratamiento de los detalles podría minar la noción de realidad. En lugar de presentar un cuadro como una superficie, con todas sus tensiones intrínsecas, Dalí fue al extremo opuesto, tratándolo como una ventana perfectamente transparente, utilizando lo que él llamó «todos los viejos trucos que paralizan y engañan el ojo, el academicismo más desacreditado» para invocar las «jerarquías sublimes del pensamiento». El pintor que Dalí eligió como modelo fue el académico de finales del siglo XIX Jean-Louis Meissonier, cuyos minuciosos lienzos representaban todo lo que no era moderno: una precisión más que fotográfica, con una pintura tan suave y lamida como la porcelana de los cuartos de baño.

Gracias a esta técnica, cualquier visión, por muy escandalosa e irracional que resultara, parecía persuasivamente real. Pero necesitaba un sistema de imágenes, y Dalí lo abordó a través de lo que llamó su método «paranoico-crítico». En esencia, significaba mirar una cosa y ver otra. Esta técnica de la doble lectura engañosa ya se conocía desde el siglo XVI —los retratos *capriccio* compuestos de flores, frutas, hortalizas, pescados o animales, de Arcimboldo y sus imitadores, estuvieron tan de moda en la corte de Rodolfo II de Praga como lo estarían, después de Dalí, entre los decoradores de interiores chic—, pero Dalí le añadió un extraordinario toque de ingeniosidad, conectando los objetos más diversos y espacialmente lejanos en unos tropos iconográficos que se cancelaban mutuamente. Por eso en *Metamorfosis de Narciso* (1937) (Ilustración 162), la mano que brota de la tierra sosteniendo un huevo enorme —de cuya cáscara resquebrajada brota un narciso— puede «convertirse» en la figura del Narciso al fondo, contemplándose en el estanque. Normalmente estas ambigüedades tienen lugar en un paisaje onírico que Dalí tomó, con refinamientos, de De Chirico: la aplanada llanura desértica, la mesa de operaciones de Lautréamont,

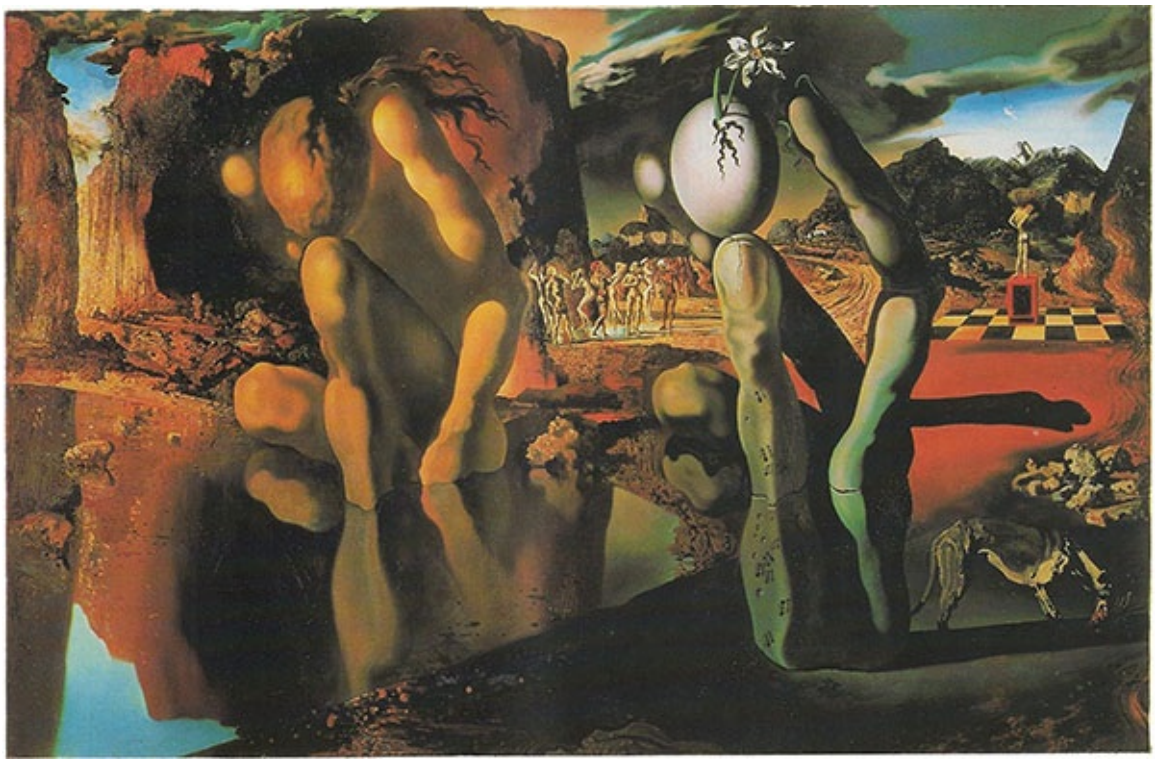
donde los objetos más ajenos entre sí se encuentran de manera chocante, como en el verso burlón que apareció en un número de *Punch* de los años treinta:

> En las pálidas arenas amarillas
> hay un par de manos apretadas
> y un ojo enredado en hilo,
> y un plato con carne cruda,
> y el sillín de una bicicleta,
> y una Cosa que apenas es una Cosa.

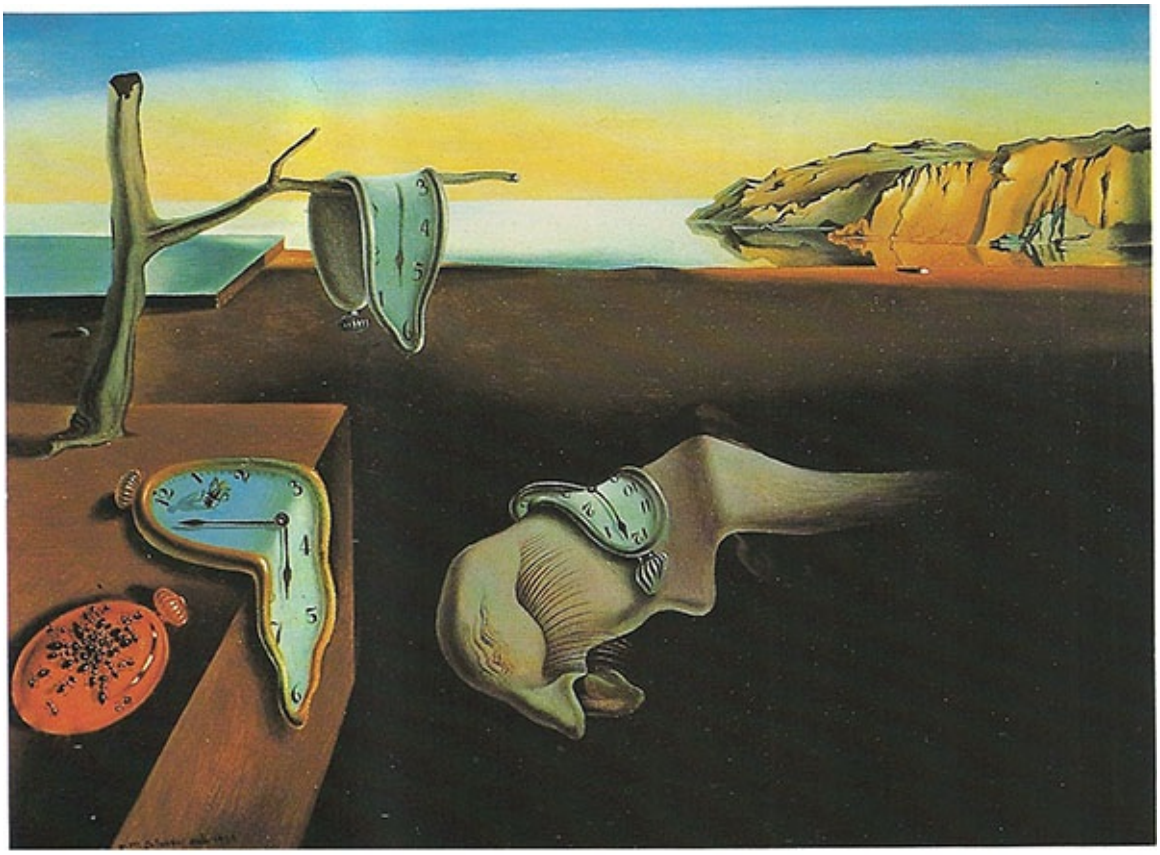
Caliente, caliente, tibio…, frío. El contenido de la cosecha de Dalí es demasiado raro y obsesivo como para parodiarlo, ya que la parodia requiere algún sentido de normalidad en sus temas, y en la obra de Dalí no hay nada de eso. Su intensidad la ubica fuera del alcance de la sátira. Esa intensidad también está estrechamente relacionada con su pequeño formato; lo opuesto, por lo que se refiere a esto, al expresionismo abstracto, cuyo impacto se debía en gran medida a la enorme dimensión del lienzo. Con Dalí siempre estamos mirando el mundo con un catalejo al revés, un mundo brillantemente claro, envenenado y encogido, cuyas profundas perspectivas y definidas manchas de alucinantes sombras fascinan al ojo pero no invitan al cuerpo: no podemos imaginarnos caminando por ese paisaje, ni siquiera tocándolo, porque todo es una ilusión. Sus cuadros pequeños, como *La persistencia de la memoria* (1931) (Ilustración 163), preservan su magia porque no se pueden verificar. Tenemos que aceptar esa alargada playa satinada, esos relojes que se derriten y esa gota antropomorfa (de hecho, un perfil del artista con la nariz dirigida hacia la arena).

Dalí tenía un instinto brillante para la provocación, y si queremos examinar correctamente sus imágenes hay que situarlas, retrospectivamente, en el contexto de una época sexualmente menos sincera. Hoy, el mundo del arte se escandaliza mucho menos con la iconografía del sexo, la sangre, los excrementos y la putrefacción, pero hace cincuenta años era más fácil escandalizar y, por tanto, más difícil digerir un cuadro como el *Juego lúgubre* (1929) (Ilustración 164), de Dalí, con su explícita imaginería masturbatoria —la figura encima del plinto, cubriéndose la cara avergonzada, que extiende la mano enormemente engrandecida— y sus alusiones a la coprofilia. La mancha de excremento minuciosamente pintada en los calzoncillos del hombre que desvaría en un primer plano ofendió incluso a Bretón, y los surrealistas llevaron a cabo una encuesta muy seria para averiguar si la mierda era o no aceptable en las imágenes oníricas. Con razón, Dalí replicó que un sueño censurado no es un sueño en absoluto, sino una construcción consciente; si sus colegas se interesaban por los mecanismos maravillosos del inconsciente, tendrían que aceptarlos con todos sus defectos, incluyendo la mierda. Como una glándula irritada por incesantes arañazos, el espíritu de Dalí exorcizó muchas de estas imágenes de confesonario a finales de los años treinta. Del mismo modo que Picasso usó su furor erótico como tema a lo largo de su vida, Dalí desplegó una imaginería de la impotencia y la culpa. A él le gustaba cualquier cosa que no estuviera erecta, que sugiriera lo flácido: el queso Camembert

medio derretido, las piedras onduladas de Gaudí, los lóbulos de carne como melones sostenidos sobre muletas, los relojes blandos, los huevos fritos, las cabezas delicuescentes. Heredó del arte piadoso español —no del arte del Prado, sino de la devota imaginería vulgar y hortera de la iglesia provinciana— una morbosidad de la carne que casi paraliza. En Dalí esa carne sufre, azotada por la luz, y parece tan madura como un urogallo colgado de las vigas: no hay nada que se parezca a un cuerpo seguro de sí mismo, pero tampoco hay ninguna trascendencia espiritual de la carne. Y de ahí esa peculiar atmósfera asfixiante, el tono pesimista de la obra de Dalí, otra característica que sus cuadros, al igual que gran parte del arte surrealista, compartía con la pornografía.



162. Salvador Dalí, *Metamorfosis de Narciso*, 1937. Óleo sobre lienzo, 50,8 x 76,2 cm. Tate Gallery, Londres.



163. Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria*, 1931. Óleo sobre lienzo, 23,4 x 33 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, donación anónima.




164. Salvador Dalí, *Juego lúgubre*, 1929. Óleo y collage sobre lienzo, 41,1 x 25,6 cm. Colección privada, París.

Parece lógico que uno de los lugares donde se recuerda a Dalí, de pie con su atuendo de miembro de la Academia Francesa de Bellas Artes, sea un palco de teatro junto con otras figuras representativas de la cultura media y de la alta costura (Françoise Sagan, Pierre Cardin), en la sala de las efigies de cera del Museo Grévin, el equivalente parisino del Museo de *Madame* Tussaud. Ese fue uno de los lugares preferidos del surrealismo en los años veinte y treinta, porque las figuras de cera, como los maniquíes de De Chirico, se hallan en algún lugar entre el arte y la vida. Son híbridos siniestros, fracasados, y desde el punto de vista surrealista mientras más toscas eran esas figuras, más poderosas se volvían, burlándose de las ilusiones del arte sin ofrecer ninguno de los consuelos de la naturaleza. El Museo Grévin era uno de los diversos parajes que integraban el «itinerario surrealista» de París: la torre de

Saint Jacques, la porte Saint Denis, los laberintos de arcadas y pasillos acristalados como el pasaje de la Ópera, el melancólico belvedere del pare des Buttes-Chaumont con la vista de su puente de hierro de los suicidios, y otra docena de sitios en aquel palimpsesto de ciudad que hablaba, no de la razón y la ceremonia, sino de la nostalgia, del encuentro casual o de los terrores de la noche. Aquella «ciudad secreta» es la que evoca conmovedoramente Louis Aragón en *El campesino de París*, una reflexión pastoril desenroscándose en un paisaje urbano de ensueño. Para los surrealistas la naturaleza casi no tenía importancia. Sustituyeron la diversidad de la naturaleza con la complejidad de la cultura: la infinita profusión de los objetos fabricados que se encontraban en el Mercado de las Pulgas. Elace cincuenta años, la basura era la basura, no «antigüedades» ni «objetos coleccionables». Casi todo se podía comprar en el Mercado de las Pulgas por casi nada. Aquel lugar era como el subconsciente del capitalismo: contenía el excedente de los objetos rechazados o reprimidos, fallidos, los pensamientos marginados. Allí, en un lugar real, la máquina de coser se encontró con el paraguas en la mesa de operaciones, y pronto dio a luz toda una progenie que constituyó una forma de arte nueva, aunque menor: el objeto surrealista.

El objeto era un collage en tres dimensiones. Era, como explicó el fotógrafo y creador de objetos norteamericano Man Ray:

> El resultado de mirar algo que en sí mismo no tiene ninguna calidad ni encanto. Recojo algo que en sí no significa nada. Paso por completo de la calidad estética del objeto; estoy en contra de la artesanía. Opino que el mundo está lleno de artesanos maravillosos, pero hay muy pocos soñadores prácticos […] Nada es realmente inútil. Siempre se puede encontrar un uso incluso para el objeto más extravagante.

En general, los objetos de Ray no eran «extravagantes», sino tan ordinarios —antes de que él les imprimiera un giro inesperado— que eran casi invisibles. Por ejemplo, la plancha de hierro en cuya base añadió una fila de clavos salientes, titulada *Regalo*: una cosa totalmente inútil, congelada en la contradicción y saturada de agresividad. El objeto más conocido de Ray fue algo más complejo: un metrónomo con el grabado de un ojo atravesado en su péndulo invertido. El tono sádico es bastante evidente, pero lo que acaso resulta menos evidente es el origen de la imagen, que es el Gran Sello de los Estados Unidos grabado en el revés de los billetes de un dólar, representando el ojo de la autoridad flotando encima de la pirámide de la historia. De ahí la tesitura anarquista del título: *Objeto para ser destruido*.



165. Meret Oppenheim, *Objeto (Merienda con piel)*, 1936. Taza, platillo y cuchara revestidos de piel; taza: 10,5 cm de diámetro; platillo: 23,2 cm de diámetro; cuchara: 20,3 cm de largo; altura total: 5,9 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, adquisición.

Quizá el más duradero de los objetos surrealistas fue el que hizo una mujer, Meret Oppenheim, en 1936. Tomando una taza, un platillo y una cuchara, y envolviéndolos en la piel de un animal (Ilustración 165), Oppenheim creó una imagen que lleva implícita una contradicción de un poder asombroso. *Merienda con piel* también ha tenido una larga vida secreta como emblema sexual. La acción que insinúa —la artista llevándose a los labios el recipiente peludo lleno de caliente infusión— convierte la taza de Oppenheim en la imagen más intensa y abrupta del sexo lésbico en toda la historia del arte.

El culto surrealista a los objetos subrayaba otro aspecto del movimiento: la creencia de que *le merveilleux* —aquel estado de excitación casi sexual que Bretón denominó «belleza convulsiva»— estaba disponible en todas partes, escondido justo debajo de la piel de la realidad. El artista que mejor evidenció esta idea fue un belga, René Magritte (1898-1967). En medio de un movimiento especializado en las provocaciones, los actos concebidos para llamar la atención, los embrollos políticos, los escándalos sexuales, la ruptura de amistades o las fervorosas crisis medio religiosas, Magritte parecía un flemático fuera de serie. Vivía en la respetable Bruselas, y estuvo casado con la misma mujer, Georgette Berger, hasta su muerte; según los criterios del mundo del arte de París en los años treinta, podría haber sido un tendero. Sin embargo, este imperturbable hechicero poseía una de las

imaginaciones más notables del siglo XX.

La obra de Magritte sirve a su público moderno como los sultanes de la pintura anecdótica victoriana, los Frith y los Poynter y los Alma-Tadema, servían al suyo: como fuente de relatos. En el arte moderno abundan los creadores de mitos, desde Picasso hasta Barnett Newman. Pero ha contado con pocos maestros del aliento narrativo, y Magritte fue su fabulista en jefe. Sus imágenes primero eran anécdotas, y después cuadros, pero los lienzos no eran fragmentos de vida ni de escenas históricas. Eran fotografías de lo imposible, confeccionadas de la manera más aburrida y literal: viñetas de lenguaje y de realidad encerradas en la mutua supresión. Como maestro de la pintura-rompecabezas, nadie ha igualado a Magritte, y su influencia sobre la formación de las imágenes —y sobre cómo la gente las interpreta— ha sido enorme.

En 1923, Le Corbusier reprodujo una pipa —en *Hacia una arquitectura*— como emblema del diseño simple y funcional. Cinco años después, Magritte pintó su réplica al racionalismo unidimensional de Le Corbusier en *La traición de las imágenes* (1928-1929) (Ilustración 166). «Esto no es una pipa». Pero si no lo es, ¿entonces qué es? *Un cuadro,* responde el cuadro; un signo que designa un objeto y desencadena la memoria. La frase «Ceci n'est pas une pipe» se ha convertido en uno de los lemas del arte moderno, un manifiesto condensado sobre el lenguaje y la manera en que el significado se expresa, o es bloqueado, por los símbolos. Ningún pintor había llegado a argumentar que «Un cuadro no es lo que representa» con tanta claridad epigramática. La pipa de Le Corbusier, tal como la reformuló Magritte, es el agujero en el espejo de la ilusión, un pasillo que conduce a un mundo muy distinto donde las cosas pierden sus nombres, o los conservan, pero cambiando sus significados. Por un lado, el ámbito pictórico de Magritte tocaba la filosofía; por el otro, la farsa.

La primera característica de la obra de Magritte es el terror, a veces con toda la aspereza esquemática de las películas mudas que le encantaban. La principal influencia cinemática en su iconografía fue la serie en cinco episodios de Louis Feuillade, *Fantomas* (1913-1914), cuya lista de admiradores también incluía a Apollinaire y a Picasso, junto con el resto de los colegas surrealistas de Magritte. Los detectives de Feuillade con sus bombines, persiguiendo gravemente la invencible sombra negra a través de salones, a lo largo de corredores y por los techos de París, dejaron una huella indeleble en Magritte, y es muy posible que estén en el origen de sus posteriores imágenes de inexpresivos hombres de negocios (Ilustración 167). El elevado grado de estilización de las películas de Feuillade (los muebles colocados frontalmente ante el espectador, poco o ningún movimiento de cámara) contrastaba enérgicamente con las extrañas peripecias que narraban; y eso también tuvo un eco en la solemnidad formal que empleaba Magritte para presentar sus paradojas. Un cazador con una escopeta en bandolera apoya la mano en una pared y se horroriza al comprobar que ésta se hunde en (o es succionada por) los ladrillos. Un par de botas terminan en dedos de carne y hueso a guisa de punteras: ¿fosilización de la vida o

despertar del cuero? Estas contradicciones pueden producir una insondable sensación de alienación erótica, como ocurre en *Los amantes* (1928), cuyas dos cabezas anónimas, pero como hermanas, se besan a través del integumento de la tela gris que las envuelve.

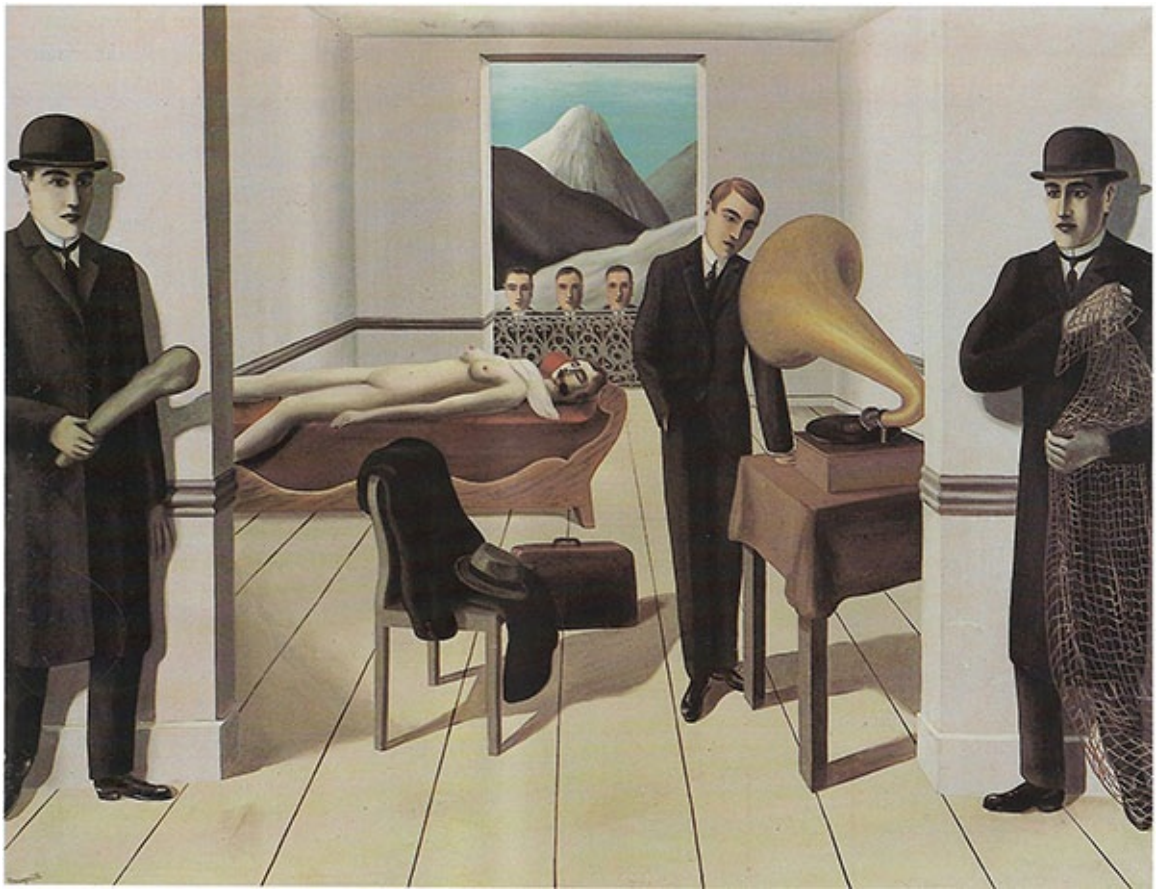
Con ese estilo escueto, flemático, lentamente adquirido y sin que lo avivara el más mínimo rastro de estar copiando del «natural», Magritte pintaba cosas tan comunes que podrían haber salido de un manual de conversación o de una guía de bolsillo para viajeros: una manzana, un peine, una nube, un sombrero, una jaula para pájaros, una calle de casas suburbanas cursis. No hay nada en este inventario que un belga normal y corriente, hacia 1935, no hubiera visto o usado a lo largo de un día cualquiera. La poesía de Magritte era inconcebible sin la banalidad con la que trabajaba. Si no tuvieran un tono de documental, un rechazo de la fantasía construido en su propio estilo, sus cuadros serían mucho menos elocuentes. Y si su estética se hubiera limitado a impactarnos, habría durado tan poco como la de cualquier otro efímero surrealista. Pero sus preocupaciones eran más profundas. Lo que le interesaba era el lenguaje en sí mismo, transpuesto en la representación pictórica. Magritte estaba obsesionado por el dominio que el lenguaje tiene sobre lo que describe. Cuando (en *El uso de las palabras*, de 1928) calificó dos manchas amorfas y virtualmente idénticas con los vocablos «espejo» y «cuerpo de mujer», no estaba simplemente bromeando con el narcisismo, sino mostrando lo extremadamente tenues que son los signos. En uno de sus botones de muestra más famosos, *La condición humana I* (1934) (Ilustración 168), aparece un lienzo en un caballete frente a la vista que se ve a través de una ventana. El lienzo contiene una imagen de ese paisaje. La imagen pintada se yuxtapone exactamente con la imagen propiamente dicha. De modo que el juego entre la imagen y la realidad sugiere que el mundo real es sólo una construcción de la mente. «Sabemos» que si moviéramos el caballete, la vista que se nos ofrecería a través de la ventana sería igual a la mostrada en el cuadro dentro de un cuadro; pero como la escena entera está cerrada dentro de la inmovilidad y la permanencia del cuadro más grande, no podemos saberlo. Esa sensación de deslizamiento entre la imagen y el objeto es una de las fuentes de la inquietud modernista. Si una porción del mundo puede demostrar que es irracional pero coherente, argumenta la obra de Magritte, entonces no sabemos nada a ciencia cierta. Y, así, sus bombas visuales estallan una y otra vez, porque su provocación reside en el pensamiento mismo. Cuando el cañón dispara (Ilustración 169), las pantallas de las imágenes que nos son familiares se caen, y nos encontramos, como dice el título del cuadro, en *El umbral de la libertad*.

En la esfera política, el compromiso del surrealismo con la libertad era más ambiguo, principalmente debido a su alianza con el estalinismo —que, tras el exilio de Trotsky en 1929, se convirtió en la ortodoxia del Partido Comunista Francés—, pero en parte también como resultado del diletantismo político. Había una profunda incompatibilidad entre los medios que empleaba la rebelión cultural del surrealismo

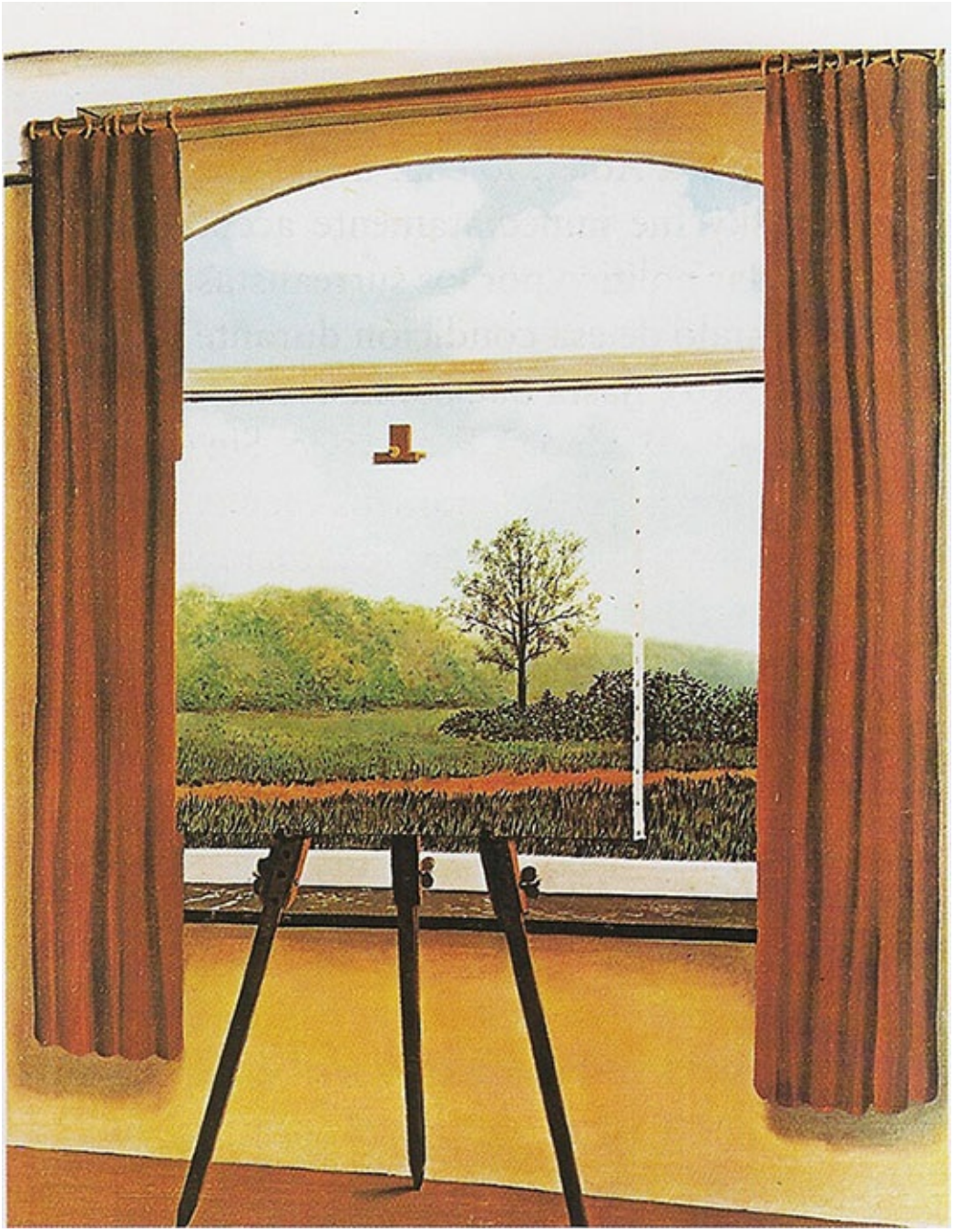
—los sueños, la exploración de los deseos inconscientes, la exaltación del azar y del Eros— y los ideales «científicos» del materialismo dialéctico. Al principio, los surrealistas no trazaron ninguna frontera especial entre la rebelión personal y la revolución política; al igual que muchos escritores posteriores en los años sesenta, se veían a sí mismos como unos jacobinos literarios y parloteaban sobre el Terror en cuestiones culturales. Louis Aragón —quien más tarde se convertiría en el poeta estalinista más engreído que jamás se hubiera visto yendo de allá para acá por los salones del Distrito Decimosexto— subestimó la Revolución rusa diciendo que «al nivel de las ideas […] es a lo sumo una vaga crisis ministerial», y proclamó que todo trabajo era prostitución: «Yo nunca trabajaré, mis manos son puras». Desde luego, aquello no era ninguna plataforma desde la cual se pudiera tender un puente hacia el afecto del proletariado francés, ni hacia los de la Tercera Internacional; pero en 1925, Bretón consintió en ver la luz. Culpando a las autoridades francesas por esconder la verdad sobre Rusia, reprendió a Aragón y anunció que «En el plano moral donde hemos decidido colocarnos, parece como si un Lenin fuera absolutamente inatacable».



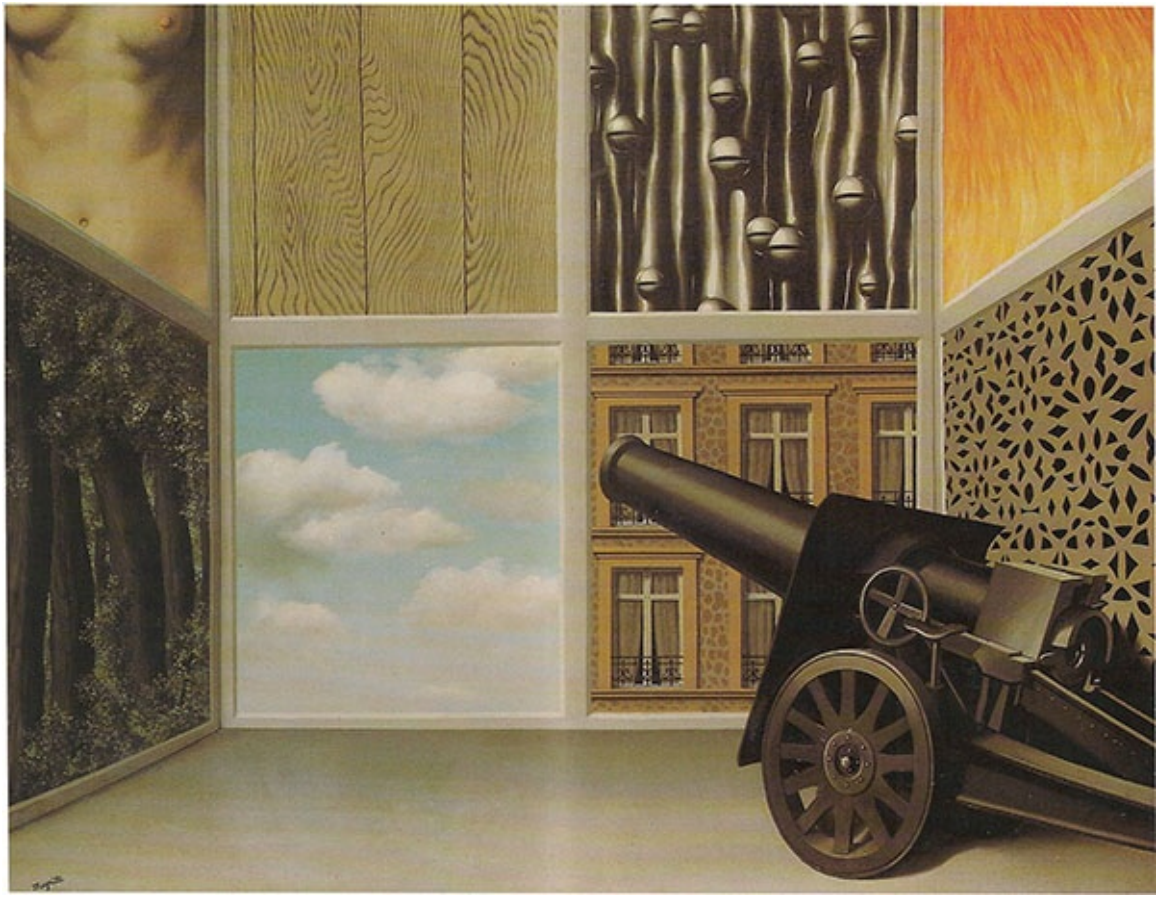

166. René Magritte, *La traición de las imágenes*, 1928-1929. Óleo sobre lienzo, 58,9 x 94 cm. Museo de Arte del Condado de Los Ángeles.



167. René Magritte, *El asesino amenazado*, 1926. Óleo sobre lienzo, 150,1 x 193,9 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, Fondo Kay Sage Tanguy.



168. René Magritte, *La condición humana I*, 1934. Óleo sobre lienzo, 99,6 x 79,2 cm. Colección privada, Francia.



169. René Magritte, *El umbral de la libertad*. Óleo sobre lienzo, 114,3 x 145,5 cm. Museo Boymans-Van Beuningen, Rotterdam, © SABAM.

Entonces tuvo lugar una de las comedias de enredos y malos entendidos tan características de la vida intelectual francesa: un grupo de poetas y pintores esforzándose por complacer a Moscú sin conseguir convencerse a sí mismos ni a los soviéticos. El surrealismo podía orientarse hacia el comunismo entre 1925 y 1928 porque, en Rusia, la gran congelación aún no había tenido lugar; todavía quedaba algo de libertad en la expresión artística en la Unión Soviética. Es más, las primeras ediciones en francés de los escritos de Trotsky estaban ahora disponibles. Aquellos textos aprobaban a Freud, a Jung y a Adler, lo cual deleitó a Bretón, y Trotsky fue inmediatamente aceptado como ejemplar político por los surrealistas. Siguió disfrutando de esa condición durante sus años de destierro, hasta que Stalin ordenó que lo asesinaran en México D. F. en 1940. Sin embargo los surrealistas no eran los elementos más apropiados para las tareas institucionales bajo la tutela del Partido Comunista Francés. Bretón pasó un tiempo escribiendo informes para una célula de trabajadores de la compañía de gas, y después lo dejó, pues consideró que el trabajo era incompatible con la poesía. Louis Aragón, al contrario, viajó a Rusia para asistir a una conferencia de escritores en Kharkoy en 1930 y *regresó convertido en un* estalinista vociferante, repudiando a Trotsky y a Freud. Poco después de regresar a París, escribió un infame poema de propaganda política, *El frente rojo*, que sólo el más sanguinario miembro del aparato del partido comunista hubiera podido tragarse.

El himno de Aragón a las purgas estalinistas, representadas en los procesos

espectaculares de Moscú de los años treinta, no fue del gusto de los surrealistas. Además, a partir de 1930, la palabra «surrealismo» se había convertido en algo odioso para los líderes estalinistas del Partido Comunista Francés. Después de todo, ¿para qué servía un movimiento cuyas únicas imágenes políticas parecían ser dos lienzos de Salvador Dalí: un retrato de Lenin con una nalga inmensamente alargada, titulado *El enigma de Guillermo Tell*, y otro donde la cabeza de Lenin aparecía seis veces, rodeada por halos dorados, en el teclado de un gran piano? Semejantes *jeux d'esprit* sólo eran dignos de ser anatemizados, lo cual ocurrió muy pronto, a cargo de los buenos escritores estalinistas. Incluso en Inglaterra, en 1936, el futuro topo y conservador de la Pinacoteca de la Reina, Anthony Blunt, atacó al surrealismo en *Left Review* definiéndolo como «un coqueteo con la ideología del capitalismo».

Aparte de Trotsky, a quien Bretón visitó en México D. F. antes de su asesinato, los surrealistas no tuvieron héroes duraderos entre los políticos, ni muertos ni vivos. Pero sí acumularon un inventario de «santos» que, en su opinión, habían realizado en la vida el ideal surrealista de la libertad antes de tiempo. Era un cajón de sastre de héroes románticos, entregados a las emociones fuertes y a la búsqueda desembarazada de trabas: entre otros, Byron y Victor Hugo, Novalis y Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Huysmans y Jarry. El surrealismo prefería la obra de Heráclito a la de Platón, y anteponía las fantasías místico-alquímicas de Ramón Llull a la ordenada argumentación de Tomás de Aquino.

El más grande de estos precursores, por el lugar que ocupaba en la literatura y en la fantasía de la subversión, era el héroe censurado Donatien Alphonse François de Sade, cuyo castillo en La Coste, al sur de Francia, era un lugar sagrado para Bretón y sus amigos. Solían visitar sus ruinas, tallaban sus iniciales en el yeso que se desmoronaba del salón sin techo, meditaban a la sombra de los arbustos silvestres que brotaban entre las grietas de sus muros, y se sacaban fotos. En cierto modo, para ellos aquello era un oráculo de Delfos.

El «divino marqués» era una de las pocas figuras del siglo XVIII que los surrealistas admiraron, porque afirmaba —extensamente y con una prolijidad pasmosa, como sabe cualquiera que haya hecho el esfuerzo de leer *Justina* y *Juliette* — la supremacía del deseo por encima de todas las convenciones morales, demostrando lo que se ha convertido en un lugar común después de Freud: que, para asegurar el reino de la razón, la imaginación ha de ser reprimida y censurada hasta cierto punto. Sade se convirtió en el primer escritor que describió la relación fundamental entre el sexo y la política que, en el siglo XX, sería desarrollada por autores como Wilhelm Reich.

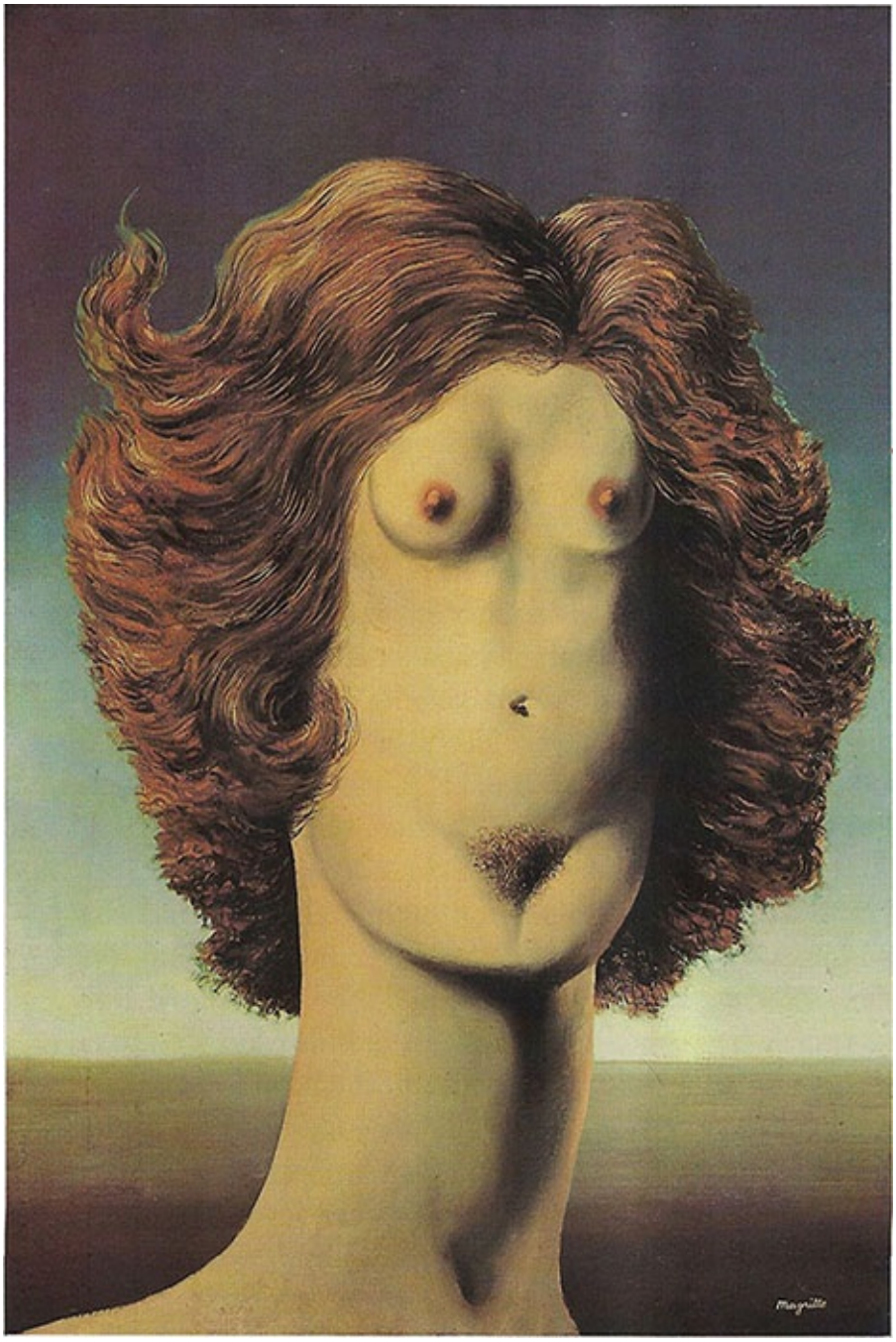
Sade se transformó en la refutación inconcebible de la teoría inocua de Jean-Jacques Rousseau de que el hombre, si se mantiene en un estado natural o primitivo, es bueno: que todos los males y la crueldad humana se deben a las malas leyes y hábitos que corrompen una naturaleza virtuosa. Al contrario, argumentaba Sade, somos monstruos desde el principio. La naturaleza del hombre son sus deseos, y sólo

obedeciéndolos hasta las últimas consecuencias podremos descubrir lo que es nuestra naturaleza, sin tomar en consideración cuán atroces sean las conclusiones a las que lleguemos. En realidad, su lema lo escribió el apacible inglés William Blake: «Es mejor asesinar a un niño en su cuna antes que alimentar deseos irrealizables». Sade escribió la mayoría de sus obras en el cárcel, un sitio excelente para pensar en lo impensable. Su visión de Pornotopía, realizada en el libertario encierro de las villas y los castillos lejanos donde los insaciables aristócratas llevan a cabo sus rituales de sangre, mierda, esperma, canibalismo, y los argumentos socráticos como figuras en un reloj de cuco demencial, eran como un Tahití del «ello» donde nunca llueve, donde las condiciones sociales nunca cambian (ya que nada, en el universo de Sade, se puede entender sino como una función de la esclavitud y la ardiente voluntad revolucionaria de subvertirla), la comida nunca se agota y la naturaleza reina permanentemente. Un blasfemo, un ateo, un traidor a su clase, que era la aristocracia; no sorprende que Sade cautivara tanto a los surrealistas, pues todos eran ateos, blasfemos y traidores a su clase, la burguesía. Sus homenajes a Sade eran frecuentes, y su tono blasfematorio —como en el *Monumento a D. A. F. de Sade* (1933), de Man Ray, consistente en el montaje de las nalgas de una chica en una cruz al revés— resulta un poco anticuado para cualquiera que no se haya criado en un ambiente católico. Sin embargo, los surrealistas eran casi todos católicos franceses y españoles bautizados, y la Iglesia francesa antes de la segunda guerra mundial disfrutaba de un grado de poder social casi impensable hoy en día. Por lo tanto, arremeter contra los tabús católicos fue un acto relativamente atrevido, y cuando los surrealistas publicaron una fotografía borrosa de uno de los suyos, el poeta Benjamin Péret, insultando a un cura en medio de la calle, creyeron que habían dado un pequeño aunque decisivo paso hacia la liberación gradual del hombre de las redes de la superstición. (En vez de eso, lo que acababan de producir era uno de los primeros *performances* documentados de la historia, una obra precursora de otras mil actuaciones de teatro alternativo igualmente triviales que los artistas americanos de la década de los setenta registrarían con la Polaroid o en vídeo). La *bestemmia* más ingeniosa fue la de Max Ernst: un cuadro de la Virgen María zurrando al niño Jesús, observada por los Reyes Magos: reconocibles retratos de Paul Éluard, André Bretón y el propio artista.

Como la zona fundamental del tabú social era el sexo, fue uno de los más importantes temas surrealistas; pero el surrealismo sólo se interesaba por un tipo de libertad sexual, la del hombre, y la del hombre heterosexual por más señas. Bretón le profesaba un odio intenso a la homosexualidad. Por esta razón (así como por su arribismo social y por todo lo que tomó prestado del surrealismo sin reconocerlo en películas como *Orfeo*) Bretón le tuvo rencor toda la vida a Jean Cocteau, y el hecho de que la homosexualidad a la moda se apropiara de recursos surrealistas a través de los talleres de alta costura y las páginas de *Yogue*, parece haberle quitado un poco el sueño a partir de mediados de los años treinta. El ideal erótico surrealista estaba muy

vinculado con el ideal del amor cortés medieval; la imaginación podría liberarse mejor si se adoraba a una mujer, lo mismo si era real o (como el caso de la *Nadja* de Bretón, protagonista de su novela homónima) imaginaria. El amor surrealista se fundaba en la obsesión del mismo modo que en los años setenta la «liberación» sexual se basaría en la promiscuidad; prometía la libertad por medio de la máxima atención, y equivalía, en el terreno de las relaciones humanas, a esa propiedad «obsesiva» que el surrealismo apreciaba en los objetos. Pero no se tradujo en arte. La imagen homosexual más inolvidable de la estética surrealista fue *La violación* (1934), de Magritte, una magnífica protesta contra la obsesión y el fetichismo, donde el semblante de la mujer se convierte con una claridad espantosa en ese «rostro genital» cuya sexualidad ciega, muda y patética tiene un carácter verdaderamente sádico (Ilustración 170). En general, la imagen de la mujer en el arte surrealista no tenía ninguna cara real: siempre estaba en un pedestal o encadenada. Su forma favorita era la de maniquí, lo cual era en sí (debido a las inevitables asociaciones con la moda y lo comercial) un objeto bastante comprometido, directamente secuestrado de los maniquíes de sastre de De Chirico. En la pintura surrealista hay muebles con formas femeninas, pero ninguna mesa ni silla masculina; por ejemplo, está el sofá de Dalí con la forma de los labios de Mae West, o el *Ultramueble* de Kurt Seligmann (1938) (Ilustración 171), un taburete que se apoya en tres piernas de maniquí, una transcripción directa de las fantasías que tienen lugar dentro del castillo del ogro loco Minski, descritas por Sade en *Juliette*, donde los comensales orgiásticos asan a un niño mientras cenan sentados en sillas «construidas» con esclavos vivos entrelazados.

La forma extrema que adoptó la imaginería de Sade en el arte surrealista fue la obra de Hans Bellmer, cuya obsesión por una jovencita le llevó a hacer un maniquí erótico, una figura movible con junturas articuladas llamada simplemente *La muñeca*. Sus miembros se podían abrir, doblar y combinar en diversas actitudes, lo cual la convertía en un vehículo excelente para las imágenes de las fantasías sexuales centradas en la violación o la violencia (Ilustración 172). Bellmer la fotografió en varios ambientes —una habitación, un rincón, un callejón, debajo de un arbusto— de modo que se parecían a las fotos de evidencia policial que se toman después de un crimen. La muñeca era casi infinitamente pornográfica, y su aspecto de haber sido manipulada, su apariencia desamparada y viciosa, resumía la imagen surrealista de la mujer como «bella víctima».



170. René Magritte, *La violación*, 1934. Óleo sobre lienzo, 71,9 x 53,6 cm. Fundación Menil, Texas.



171. Kurt Seligmann, *Ultra-mueble*, 1938 (foto D. Bellon, París).



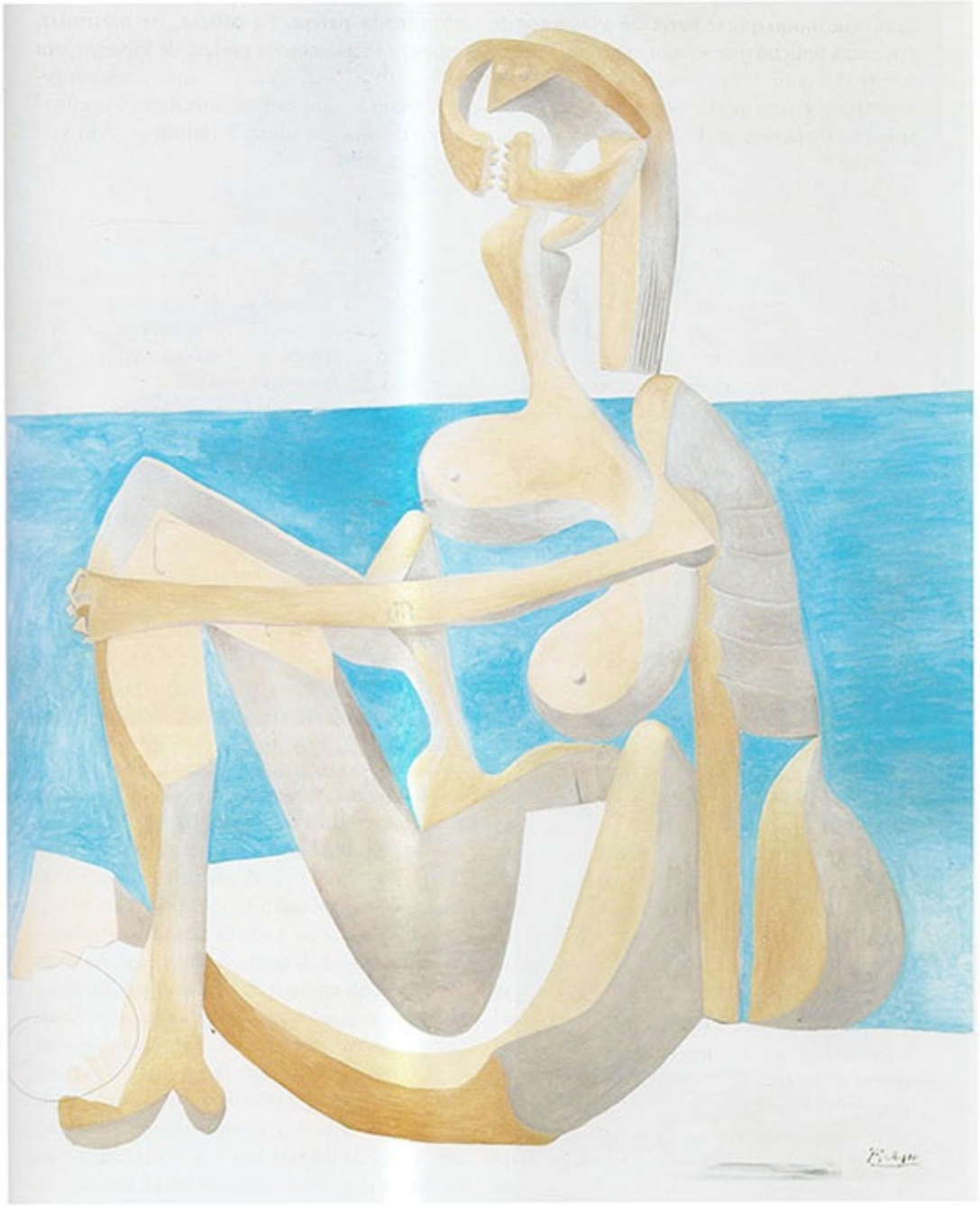
172. Hans Bellmer, *La muñeca*, 1935. Diez fotografías retocadas con acuarela dispuestas horizontalmente, 76,9 x 20,6 cm. Tate Gallery, Londres.

Sería difícil exagerar la importancia de esta mitología de la violencia sexual, no sólo para el surrealismo sino para la imaginería irracionalista que vino después. Sus imágenes más memorables las creó Picasso, quien nunca fue miembro del círculo surrealista, pero que justamente se granjeó la admiración del surrealismo por su sentido de la metamorfosis y la hostilidad sexual. Después de Rubens, ningún artista había experimentado tanto éxtasis por las mujeres ni basado su arte tan completamente en la figura femenina como Picasso. La delirante sexualidad de la serie *Vollard* y los cuadros asociados con Marie-Thérése Walter (véase el capítulo 3) tienen su contrapartida en la angustia y la misoginia de muchos de los lienzos de Picasso de finales de los años veinte y principios de los treinta. Picasso fue uno de los

grandes confesantes del arte; era incapaz de ocultar lo que sentía de un día para el otro, y la intensidad con que proyectaba su miedo a las mujeres, como hemos visto en *Las señoritas de Aviñón*, no tenía paralelo entre sus contemporáneos. En cuadros como *Bañista sentada* (1930) (Ilustración 173), llevó esa fobia a un espantoso grado de sentimiento. El proceso que ha desembocado en esas deformaciones en un cuerpo inofensivo rezuma un fuerte sentimiento defensivo de caza de brujas. En vez de la ninfa mediterránea o la niña metropolitana abandonada, aquí la mujer aparece como un monstruo tectónico, un ensamblaje de huesos o de piedras que hace que el cuadro parezca un boceto para una escultura, y la presencia casi física de su silueta, blindada y angulosa, aislada y recortada en las dos franjas del mar y del cielo, sugiere un insecto —una mantis religiosa— aguardando, acorazada e inmóvil, a su desafortunada pareja. La cabeza, en particular, muestra la asombrosa pericia de Picasso para refundir varias imágenes en una. Su forma general, con las dos mejillas metálicas, insinúa el casco de una armadura. También pudiera verse como una pequeña fiera *con un morro* puntiagudo y dos brazos que acaban en garras. Pero las «garras» también forman la boca; y como esa boca es vertical, no horizontal, sugiere el desplazamiento de la *vagina dentata* a la cabeza. Esta imaginería de la guerra genital —en la cual se concibe la vagina como una trampa con dientes, el pene como un cuchillo, y el acto del amor como una masacre mutua— fue particularmente intensa en los cuadros de André Masson, a principios de los años treinta, y en el campo de la escultura, dominó las obras surrealistas de Alberto Giacometti (1901-1966). En *Mujer degollada* (1931) (Ilustración 174), de Giacometti, la figura, extendida sobre el suelo con una cuchillada a la altura de la cerviz, es mitad escorpión y mitad víctima expiatoria: espinosa, huesuda y malévola. El círculo surrealista compartía ampliamente la sentencia de Georges Bataille según la cual «la cópula es la parodia del crimen», y las esculturas de Giacometti de los años treinta parecen aceptarla a la letra. También podrían producir un doloroso sentimiento de frustración, como en *Pelota suspendida* (1930-1931) (Ilustración 175), donde una pelota con una hendidura femenina cuelga en lo alto de una cuña curvada, casi tocándola pero no del todo: el deseo eternamente denegado.

Sin embargo, a lo largo de los años treinta, el tono dominante no era tanto la frustración como un sentimiento apocalíptico. Parecía que las democracias burguesas liberales, de cuya existencia dependía la libertad de expresión artística, estaban siendo pulverizadas, una tras otra, por las dictaduras tanto de derecha como de izquierda. Desde las purgas y los procesos espectaculares en Rusia hasta la subyugación fascista de Abisinia, desde el ascenso al poder de Hitler en Alemania hasta la victoria de Franco en España y el pacto de no agresión nazi-soviético, un mundo amenazador se estaba montando, en el cual las discusiones y las afirmaciones de la «cultura» tendrían, a lo sumo, un papel insignificante. La aprensión que se apoderó de los artistas justo antes de la segunda guerra mundial se reflejó en la pintura surrealista tardía —por ejemplo, en *Naturaleza muerta con zapato viejo*

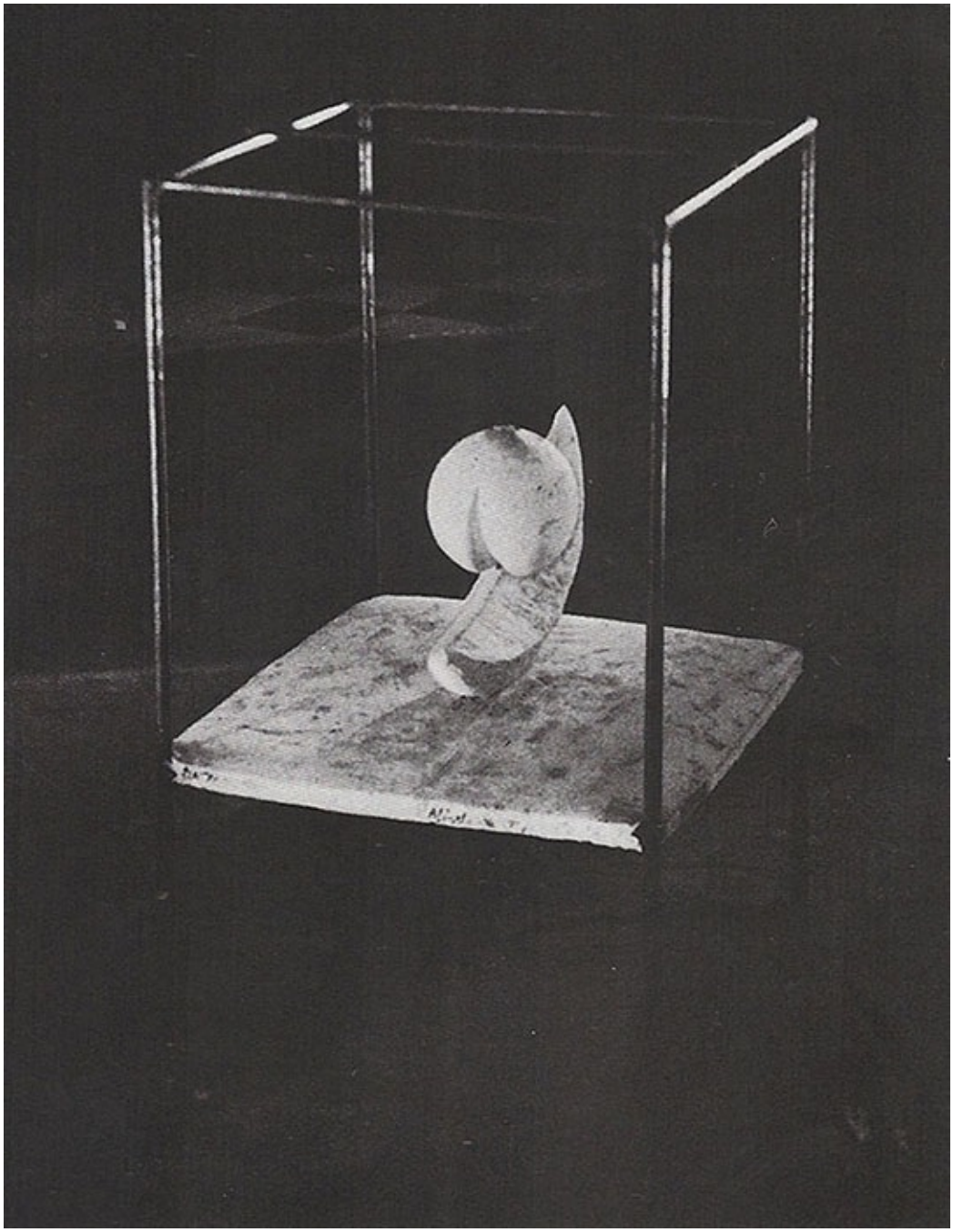
(1937) (Ilustración 176), de Miró, cuyos colores chillones y fuliginosos como el humo, brillando entre invasiones de negro, colman un tema que en otras circunstancias sería neutral, impregnándolo con tal ansiedad que el tenedor clavado en el pan parece estar perpetrando un acto de despecho homicida—.



173. Pablo Picasso, *Bañista sentada* (principios de 1930). Óleo sobre lienzo, 162,8 x 129,5 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, Fondo Mrs. Simon Guggenheim.



174. Alberto Giacometti, Mujer degollada, 1932. Bronce, 86,9 cm. Colección Peggy Guggenheim, Fundación Solomon R. Guggenheim.



175. Alberto Giacometti, *Pelota suspendida*, 1930-1931. Yeso y metal, 58,9 cm. Tate Gallery, Londres.

En 1940, Max Ernst comenzó su discurso de despedida de Europa, que terminó en Estados Unidos dos años después: *Europa después de la lluvia* (1940-1942) (Ilustración 177), una vista panorámica de un paisaje fúngico, lo que queda tras un diluvio bíblico que lo aniquila todo. Ernst escapó a Estados Unidos cuando las tropas alemanas entraron en Francia. También lo hicieron André Bretón, André Masson, Yves Tanguy y Salvador Dalí. Miró regresó a España. Un examen retrospectivo parece indicarnos que la diáspora surrealista marcó el final de París como centro del arte occidental; un papel que no recuperaría, pues esa función ya estaba trasladándose al lugar de refugio surrealista, Nueva York.

Fue en Nueva York donde los restos del surrealismo echaron raíces y se transformaron. Pero un excepcional artista de lo irracional ya vivía allí, en una casa

de madera de la Alameda Utopía, en el barrio de Queens, en las afueras de Manhattan. Hasta su muerte en 1972, Joseph Cornell fue el más solitario, sutil y huidizo de los artistas norteamericanos; su estética era tan idiosincrásica que convirtió en un sinsentido la obra de sus imitadores, para que no pudiera haber ninguna *école de Cornell*. Su casa, donde vivió cincuenta y cuatro años, representaba un exilio del «mundo del arte»; aquel sistema de marchantes, coleccionistas, críticos y conservadores de museos que, a partir de 1950, adquiriría una importancia tan preponderante en Manhattan. Estaba llena de cartones, carpetas, paquetes de fotos antiguas, recortes de periódicos, rollos de viejas películas con el nitrato del celuloide descomponiéndose, libros amontonados, baratijas y cajas; todo eso configuraba un mundo que le permitía viajar.

Cornell empezó en los años treinta haciendo moderados collages, poco originales, que emulaban *La femme 100 tetes,* de Ernst. Lo que lo convirtió en un artista serio fue la «caja». Las cajas de Cornell lograron fusionar, de una manera muy ingeniosa, el poder ilusionista de la pintura surrealista con la concreción de la aparición del objeto surrealista. Las cajas hacen referencia al teatro: la «cuarta pared» de cada caja, la parte frontal de vidrio a través de la cual miramos lo que sucede dentro, se transforma en un abovedado proscenio en miniatura. Además del teatro, la caja sugiere la vitrina de curiosidades: un sistema de catalogación, cerrado al espacio exterior, detrás de cuyo vidrio yacen los ejemplares delicados, exóticos o preciosos de un mundo real (fósiles, gemas, mariposas o escarabajos), como grupos clasificados, de modo que esa organización sugiera otra más amplia fuera del «marco». En una palabra, la caja era el recurso excepcionalmente convincente para enfocar una imagen y presentarla a la vez real e íntima: plenamente expuesta a la vista, pero protegida del aire exterior que todo lo pone de color marrón gracias a su lámina de vidrio. Todo lo cual nos hace evocar —como tantas veces hizo Cornell— los recuerdos Victorianos, los pájaros disecados y las flores dentro de campanas de cristal que solían cubrirse de polvo en las tiendas de baratijas del campo. La estética de Cornell era intimista, y sus fantasías no tocaban la vida americana en ninguno de sus aspectos, ni del presente, y ni siquiera del pasado. Le encantaba la imagen de Europa, pero nunca la visitó y de hecho la Europa que moraba en sus cajas sólo abarcaba desde el siglo XV hasta la *Belle Epoque*, terminando con la primera guerra mundial; esa Europa se perpetuaba, en su obra, con membretes de hoteles, refugios turísticos franceses y evocaciones de bailarinas muertas como Maria Taglioni y Loie Fuller. Había otras cosas en las cajas que eran menos anticuadas: mapas de países y de las constelaciones, búhos hechos con la técnica del collage y loros configurados con piezas de rompecabezas, blancas pipas de arcilla y cristales azogados, muelles de relojes, conos, pelotas de corcho, vasos de vino y cajuelas llenas de arena roja. No había ningún propósito aparente en esta variedad, aunque Cornell no hubiera admitido nada en su teatro de la memoria que no fuera, hasta cierto punto, elegante. Puede que parezca una receta sacada del preciosismo, pero no la era, porque Cornell tenía un sentido riguroso de la forma,

estricta y sobria, como la buena ebanistería de Nueva Inglaterra: su obra también tenía mucho en común con la tradición norteamericana de los bodegones con efectos de trampantojos, esas precisas ilusiones pintadas por Harnett y Peto. A menudo, su tesitura era una exacta y poética frugalidad.



176. Joan Miró, *Naturaleza muerta con zapato viejo*, París (24 enero-29 mayo de 1937). Óleo sobre lienzo, 81,3 x 116,8 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, obsequio de James Thrall Soby.



177. Max Ernst, *Europa después de la lluvia*, 1940-1942. Óleo sobre lienzo, 53,8 x 147,6 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford, Colección Ella Gallup Sumner *y Mary Catlin Sumner*.

Sin embargo, algunas de las cajas de Cornell mostraban un alto grado de elaboración. La más complicada fue *L'Egypte de Mlle. Cléo de Mérode* (1940) (Ilustración 178). Cléo de Mérode era una célebre cortesana francesa de la última década del siglo XIX, y Cornell leyó en alguna parte que el gobernador turco en Egipto le había prometido

un regalo fabuloso para que le visitara en el país de las pirámides. Por eso confeccionó (en nombre de su pretendiente, por así decirlo) una caja cosmética a guisa de exvoto, simbolizando a Egipto con una colección de souvenirs o gemas para aquella nueva Cleopatra. *L'Egypte de Mlle. Cléo de Mérode* contiene muchos frasquitos, encajados en agujeros practicados en un papel marmóreo. Cada frasco contiene un atributo diferente de Egipto, o de la propia Cléo: arena, trigo, rizos de papel rotulados Serpientes del Nilo, perlas, la Esfinge, etc. Como todos se relacionan con un tema central, no tienen mucho que ver con la incongruencia surrealista. Son más bien como un poema simbolista, compuesto de grupos de imágenes fugaces, registrados con toda precisión, pero separados por «agujeros»: el tiempo que uno tarda en sacar un frasco de la caja, examinarlo, devolverlo a su sitio y extraer otro, corresponde a los silencios intermedios y las zonas de papel en blanco que Stéphane Mallarmé valoraba como telón de fondo para las palabras. Cornell idolatraba a Mallarmé por su precisión sentimental; una simetría perfecta, ya que los simbolistas franceses admiraban a un norteamericano adelantado, Edgar Allan Poe, cuya imagen de una Europa de fantasía, teñida por un sentimiento neurasténico de «misterio e imaginación», tiene mucho que ver con la de Cornell.

Cornell ya había alcanzado su madurez estilística antes de que Ernst, Masson y Bretón llegaran a Estados Unidos, aunque no antes de que la obra de éstos llegara. Una exposición titulada «Arte fantástico, Dadá, surrealismo», organizada por Alfred Barr en el Museo de Arte Moderno entre 1936 y 1937, permitió que los artistas neoyorquinos se enteraran de lo que se hacía en París, y ya conocían la obra de Miró. Las cuestiones planteadas por el surrealismo fueron de una importancia crucial para varios artistas jóvenes de Nueva York, quienes más tarde serían conocidos más o menos como expresionistas abstractos: Jackson Pollock, Arshile Gorky, Mark Rothko, Clyfford Still, Robert Motherwell y William Baziotes. Quizá se haya exagerado la trascendencia que la llegada de los «maestros» contemporáneos europeos tuvo para ellos, pero sí hubo una consecuencia especialmente importante: ahora esos pintores norteamericanos podían ver a los exiliados europeos (entre los cuales también había grandes artistas que no eran surrealistas, por ejemplo, Léger) no como semidioses lejanos o padres intelectuales situados al otro lado del Atlántico, sino como presencias cotidianas en la escena. Esto acortó la distancia y, por lo tanto, acabó con el carácter provinciano de la relación entre Nueva York y París. Contribuyó a abolir el debilitador sentimiento de inferioridad, esa «vergüenza cultural» que acompañaba al modernismo colonial.




178. Joseph Cornell, *L'Egypte de Mlle. Cléo de Mérode: cours èlémentaire d'Histoire Naturelle*, 1940. Cortesía de la Galería Leo Castelli, Nueva York.

En algunos casos sus derroteros eran evidentemente paralelos. Muchos de los pintores americanos habían leído a Freud y a Jung; Jackson Pollock se pasó dos años (1939-1941) en el análisis jungiano, y todos vivían en una ciudad donde los miembros de los círculos culturales acudían a la consulta de un psiquiatra como un rasgo normal del paisaje social, cosa que en París no sucedía. El profundo interés que el expresionismo abstracto mostraba en las imágenes preconscientes e inconscientes como la misma raíz del arte no era, por tanto, una simple imitación de los procedimientos surrealistas. Sin embargo, el ejemplo, la presencia de André Masson fue bastante decisiva para los pintores jóvenes norteamericanos, porque él —más que ningún otro miembro del grupo surrealista— había intentado salvar el abismo cultural

entre las fantasías del hombre urbano moderno y la oscura imaginería primitiva de las culturas prehistóricas, el contenido recurrente de los mitos desde las cuevas de Francia hasta el laberinto de Minos. Cuando Mark Rothko declaró en 1943 su convicción de que «el tema es crucial y sólo los contenidos trágicos y eternos son válidos», estaba apelando a esa clase de imaginería arquetípica que los cuadros de Masson de masacres, laberintos y tótems habían invocado durante los últimos quince años. Era el «conocimiento de la sangre» de D. H. Lawrence adoptando su forma pictórica.

Pero los temas «trágicos y eternos» no se encontraban andando por la calle, y el expresionismo abstracto temprano estaba mucho menos en contacto con la vida cotidiana que el surrealismo. Los pintores como Pollock, Rothko y Still querían situar su discurso más allá de los acontecimientos, en un campo no demarcado por el tiempo histórico, que retrocedía hasta una antigüedad ágrafa, «primitiva» y tribal. En algún recoveco del cerebro de cada espectador, había un antepasado agachado entre las sombras de una cueva; ése era el público al que querían dirigirse con su arte. Barnett Newman, que no pintó ningún cuadro significativo hasta finales de los años cuarenta, pero que era un activo propagandista del arte cargado de mitos, no cesaba de hablar sobre la necesidad de reprimitivizarse uno mismo para obtener la totalidad cultural por medio de la regresión: «El hombre primitivo, gritando sus consonantes, prorrumpía en alaridos de temor reverencial y de rabia ante su estado trágico, conociéndose a sí mismo y reconociendo su propia impotencia ante el vacío». Esta frase, «impotencia ante el vacío», resume el estilo del período: la soledad existencialista con un decorado miltoniano, el artista posando como un Adán trágico que, tras haber perdido el paraíso, ya no se contentará con el mundo. Por supuesto, como esta pintura norteamericana emergente no tenía ni la más remota esperanza de conquistar al gran público, cualquier afirmación que se hiciera sobre ella era *ipso facto* irrefutable. No había modo de ponerla a prueba. Por eso la retórica de Newman, Still y Rothko (que veremos más detalladamente en el capítulo 6) era en cierta medida una manera de enfrentar, y de engañar, el deprimente sentimiento de alienación y de inutilidad que implicaba ser un artista en la Norteamérica de los cuarenta. Pero también nacía de la rigurosa creencia en la eficacia de las imágenes, en su poder de actuar como encantamientos o invocaciones, de transformar la conciencia.

Si el arte se proponía explotar el «inconsciente colectivo» de Jung, ¿cómo iba a poder hacerlo? Los pintores norteamericanos recelaban profundamente de ciertos aspectos del surrealismo y no los imitarían. Les irritaba el afán de publicidad de Dalí y la adopción de poses políticas de sus colegas. Descartaron las imágenes literarias de los surrealistas, y sus fantasías sadomasoquistas. La pintura como «fotografía onírica», en la tradición de De Chirico, era una abominación para su función como pintores abstractos. Pero les había dejado una técnica muy importante: «el automatismo psíquico», como lo definió Bretón, el procedimiento de invocar una

imagen estableciendo asociaciones al azar y por medio de garabatos arbitrarios. Si una obra de arte se sometía de buen grado a los efectos del azar —como dejar gotear, chorrear y lanzar la pintura, creando combinaciones imprevistas e imágenes no planificadas—, si no tuviera objeto y lo «descubriera» sobre la marcha, en el proceso creativo, en vez de decidirlo con antelación, entonces sería permeable al inconsciente. El problema era el control. Tal y como advirtió Robert Motherwell (el más sofisticado intelectualmente del grupo) el inconsciente no se puede dirigir; no ofrecía «ninguna de las elecciones que, una vez tomadas, constituyen la forma de cualquier expresión. Entregarse por completo al inconsciente es convertirse en un esclavo». Por lo tanto, argumentó, el automatismo «realmente es muy poco un asunto del inconsciente. Es mucho más un arma plástica con la cual se pueden inventar nuevas formas».

El pintor a quien esto se aplicaba notablemente era un inmigrante de Armenia, Arshile Gorky (1904-L948). A pesar de su brevedad y el trágico final suicida, la vida de Gorky como artista maduro formó una especie de puente de los suspiros entre el surrealismo y Norteamérica; fue el último pintor importante que Bretón adoptó dentro del surrealismo y también el primero de los expresionistas abstractos. Su aprendizaje fue estricto. Gorky estudió y copió minuciosamente la obra de Picasso, de Kandinsky y de Miró durante casi veinte años, ya que estaba seguro de que el modernismo formaba una tradición en sí, más allá de la cual no había que recurrir al pasado, como no fuera para citar los motivos favoritos de pintores predilectos como Paolo Uccello. Luego, a principios de los años cuarenta, se descubrió a sí mismo. Su línea fluida, delgada y temblorosa, dibujada a lápiz o con carboncillo, derivada de Miró, empezaba a describir ahora un paisaje totalmente original de forma orgánica, teñido con manchas intensas aunque de contornos borrosos y de colores indeterminados que él había aprendido de los cuadros de Kandinsky anteriores a 1914. Estas formas describían un campo imaginario de imágenes donde alternaban lo muy cercano y lo muy lejano. Estaban bañadas en una iluminación paisajística, pero la disparidad de las formas que pululan y palpitan nos dan la impresión de estar mirando dentro de una maraña de hierbas, muy de cerca, en un caluroso día de verano, con el ojo casi pegado a la tierra: una visión de la realidad digna del saltamontes, que revela unos elementos aún medio embrionarios, enfocados y desenfocados por el trazo suave pero riguroso de Gorky. *El hígado es la cresta del gallo* (1944) (Ilustración 179) es ese «paisaje interior», un abono de alusiones a los tallos de las flores, los tendones, los órganos sexuales humanos, las garras, los estambres, las tripas y las plumas, palpitando con un fulgor glandular anterior a la conciencia. Es un paisaje lleno de vida, pero no la clase de vida que tiene sentido morfológico. Una mirada al interior del cuerpo, no a la superficie exterior.

La imagen figurativa ocupó un lugar destacado en el expresionismo abstracto de la primera época. Su maestro fue De Kooning, cuya obra no tuvo ninguna afiliación real con el surrealismo, de modo que hablaremos de ella en el siguiente capítulo. Para

Pollock y Rothko, la figura era menos una entidad descriptible que una presencia invocada. El tótem, la cueva, la cárcel, el centinela, el médium, el personaje, el cura: ésas eran las imágenes recurrentes de los años cuarenta. Para Rothko, el tema esencial del arte era el drama sacerdotal que incluye a la figura individual, «a solas en un momento de inmovilidad total»; pero si bien estas presencias que daban cuerpo a los mitos estaban abundantemente a disposición del artista arcaico (quien vivía, según pensaba Rothko, en una «sociedad más práctica que la nuestra», donde «la urgencia de la experiencia trascendental se entendía y tenía una categoría oficial»), permanecían ocultas al hombre moderno. Sólo podían vislumbrarse, o quizá hacerlas de nuevo, por medio de los disfraces deliberados de la abstracción: «La identidad conocida de las cosas ha de ser pulverizada para destruir las sensaciones finitas con que nuestra sociedad amortaja cada vez más cada aspecto de nuestro ambiente». Esto lo escribió Rothko en 1947, cuando se orientaba hacia la abstracción trascendental de su obra madura. Pero en los años cuarenta la figura, o las alusiones figurativas, aún era visible en acuarelas como *Navíos de magia* (1946) (Ilustración 180): una entidad espectral derivada de los paisajes surrealistas de Max Ernst, confusamente recortada en los planos teatrales de la playa y el cielo.



179. Arshile Gorky, *El hígado es la cresta del gallo*, 1944. Óleo sobre lienzo, 181,9 x 248,9 cm. Galería Albright-Knox, Buffalo, obsequio de Seymour H. Knox.

En términos de pasión, invención y energía emocional, las imágenes «atávicas» más poderosas de la década de los cuarenta se deben a Jackson Pollock. Han transcurrido

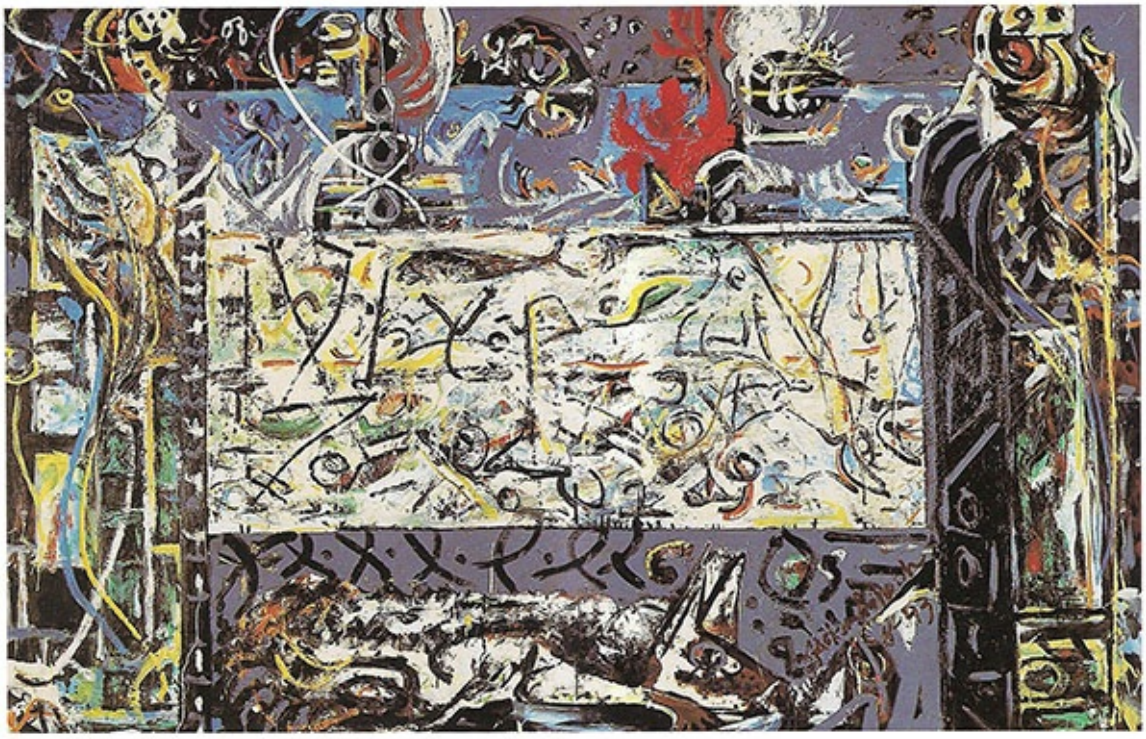
más de cuarenta años desde la muerte de Pollock, y ahora es más fácil, retrospectivamente, ver la unidad entre la forma y el contenido en su estética. Desde las composiciones agitadas, impactantes, de sus cuadros inmaduros de los años treinta, realizados bajo la influencia de Siqueiros y (más remotamente) de Tintoretto, pasando por la obra totémica de los cuarenta, hasta llegar a las grandes telarañas de vasta energía que fueron posibles a partir de 1947 gracias a su técnica de salpicar, chorrear o dejar gotear pintura sobre el lienzo (*dripping*), Pollock siempre tuvo la obsesión de cubrir una superficie con una distribución casi uniforme de incidentes pictóricos, buscando la plenitud, odiando el vacío, para de este modo tratar de lograr una organización plástica que (aunque insinuada en *Constelaciones* de Miró) no se había explicitado en la pintura europea. Pero en su época, los años de la guerra, cuadros como *Pasífae* (1943) o *Guardianes del secreto* (1943) (Ilustración 181) debieron de haber parecido casi sin precedentes. Su deuda con Masson es visible, pero esos lienzos llevaban la retorcida superficie de Masson más allá, hasta el extremo de la congestión laberíntica. Si estas obras poseen una naturaleza asfixiante y como intempestiva —y la tienen—, lo compensan con la intensidad sentimental que las inunda. En *Guardianes del secreto*, las siluetas de los «guardianes» alineadas a ambos lados del rectángulo central, altar o sarcófago, extraen de la furiosa línea entretejida de Pollock su propia energía visceral, transmitida por, y sentida en, cada mancha, gotita, garabato y gancho de pintura desplegados a su alrededor; incluso las indecisiones formales —que son abundantes— de un cuadro como éste, implican una moralidad que valora más los tartamudeos momentáneos que la elocuencia demasiado fluida. Con estas obras de Pollock, la pintura llegó a ser lo que había esperado ser, pero pocas veces llegó a ser, entre los surrealistas: un revolverlo todo en busca del auténtico residuo del «yo». Pollock, el clásico, emergería más tarde.

Ninguna de las liberaciones espirituales prometidas puede compararse con la liberación real de Europa en 1945. Cuando la vida del arte y de la literatura, las publicaciones, las exposiciones, el mecenazgo y el pensamiento crítico empezaron a moverse después de una hibernación brutalmente forzada, se hizo patente que el surrealismo era un tema muerto en París, ni siquiera era una presencia. La razón era muy simple; los surrealistas se habían fugado, y la vanguardia francesa de postguerra (o lo que pasaba por tal en el reino de las artes visuales) estaba dominada en gran medida por aquellos que se habían quedado y aguantado hasta el final los años de la ocupación. Ahora era imposible que André Bretón afirmara tener la autoridad moral de Jean-Paul Sartre o de Albert Camus. Por otra parte, Giacometti surgió como una de las figuras ejemplares de los años de postguerra en Francia, no por su obra surrealista (de la que prácticamente renegó) sino por sus figuras erguidas o ambulantes, cuyos esqueletos descarnados, con la piel destrozada y nudosa, con su enjuta soledad en medio de la inmensidad espacial generada a su alrededor por su propia languidez, parecían ser la metáfora visual del hombre existencialista. Había un sentimiento ampliamente compartido de que casi cualquier afirmación sólida,

cualquier acto de voluntad capaz de arañar los escombros de los valores destruidos o arrancados de raíz por la guerra, formaría los rudimentos de una nueva conciencia: una imaginería de la supervivencia que no podría (por una elemental cuestión de decencia) aludir, ni siquiera con añoranza, a las armoniosas satisfacciones del tradicional paisaje francés del placer. Empezaron con la proteína básica del arte: un grueso empaste de pintura. De ahí salió una variante de la pintura abstracta, esa decoración espesamente empapada llamada tachismo, la réplica francesa al expresionismo abstracto. Pero de esa corriente también se nutrió la obra de Jean Dubuffet (1901-1985), el último artista notable de lo irracional en Francia.



180. Mark Rothko, *Navíos de magia*, 1946. Acuarela sobre papel, 97,3 x 64,2 cm. Museo Brooklyn, Nueva York.



181. Jackson Pollock, *Guardianes del secreto*, 1943. Oleo sobre lienzo, 122,7 x 190,5 cm. Museo de Arte Moderno de San Francisco, legado de Albert M. Bender.

Durante la primera mitad de su existencia Dubuffet se ganó la vida como comerciante de vinos, y no volvió a coger los pinceles hasta que cumplió los cuarenta y un años. Cuando lo hizo, adoptó el afán surrealista de buscar la inspiración en el arte de los niños y de los locos de una manera extremadamente literal, creando una inmensa colección de *l'art brut* ('el arte en bruto', como lo llamó) y anexionando a su obra regiones enteras de imaginería que una vez habían sido consideradas por todos, menos por los surrealistas, como algo que se hallaba fuera del dominio del debate cultural. Con ese pigmento como de lodo excavado y repellado con llana, y sus contornos garabateados en una sofisticada parodia de la apresurada urgencia genital de los *graffiti* callejeros, los crueles retratos que Dubuffet dedicó a los intelectuales y escritores franceses en los años cuarenta van más allá de la caricatura; son monstruos patéticos, y en su conjunto forman la irónica réplica de proyectos como aquel de Nadar, el fotógrafo del siglo XIX, que quería preservar todo un Parnaso cultural registrando con la cámara a los grandes hombres y mujeres de su época. Dubuffet tenía un infalible instinto para la farsa. Picasso había pintado toros, pero desde los tiempos de Rosa Bonheur ningún artista vanguardista había pintado una vaca, y cuando Dubuffet lo hizo (Ilustración 182), concibió una imagen tan absurda y tierna que parecía oponerse —y no sin éxito— a toda la tradición del animal como metáfora legendaria que había culminado, antes de la segunda guerra mundial, en los minotauros y los caballos picassianos. El interés de Dubuffet en lo rudimentario, lo no examinado y lo embrionario equivalía a que los motivos convencionales —un rostro o un paisaje— fueran diseccionados en sus componentes menos nobles; los

rasgos de un hombre se transformaban en un garabato de ojos reventones, pero su barba se elaboraba en un palacio de garabatos, impresionantes y triviales a la vez, mientras que un paisaje se reducía a una gruesa corteza de indiferenciada pintura sucia, que llenaba todo el lienzo menos la simbólica línea del horizonte.

Sin embargo, a pesar de que tales obras eran ridículas, también resultaban siniestras. Un hostil crítico francés lo comprendió tácitamente, a finales de los cuarenta, cuando saludó una de las exposiciones de Dubuffet con un titular derivado de los anuncios publicitarios Dubonnet en el Metro de París: «Ubu, du Bluff, Dubuffet» —ya que el padre espiritual de esa obra fue el dramaturgo Alfred Jarry, inventor de aquel monstruo absurdo y brutal, el rey Ubu, prototipo de los Somoza y los *Idi Amin* de nuestros tiempos—. El mensaje de que el mundo es un muladar gobernado por unos gallos absurdos fue la contribución de Dubuffet al realismo de postguerra, pero las limitaciones de este punto de vista quedan de manifiesto a lo largo de la pura extensión y locuacidad de su producción. Los toscos hombrecillos como tapones y los homúnculos aplanados ya han perdido su capacidad de asombrar. Algunos miembros del grupo de Dubuffet, como el escritor francés Georges Limbour, dicen que él aún sigue empeñado en «la consecución de la emancipación total de todas las reglas y las convenciones de la representación», dedicado a «rechazar todo conocimiento anterior… a inventar de nuevo su arte y sus métodos en cada nueva producción». De hecho, durante los últimos veinte años su obra ha sido totalmente convencional; limitándose a repetir sus primitivos prototipos burlescos, con ligeras variaciones para mantener alerta el mercado. La idea de que la inocencia es un recurso renovable es la típica ilusión de la crítica y del arte influidos por el surrealismo. Es el último eco de la fantasía romántica que ha venido reiterándose en París desde el siglo XVIII, pero que ahora ha perdido toda posibilidad de credibilidad. En los últimos años, las locuaces alabanzas de Dubuffet dedicadas al instinto, la convulsión y el analfabetismo como principios poéticos, sólo han servido para fomentar lo que, en gran medida, no es más que un torrente de imágenes primitivizadas con mucha labia. Lo cual nos hace pensar en un *chef du premier rang* pasándose de listo con un plato de carne de caballo.



Jean Dubuffet, *La vaca de sutil hocico*, de la serie *Vacas, pastos, follajes*, 1954. Óleo y esmalte sobre lienzo, 88,9 x 115 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, Fondo Benjamín Scharps y David Scharps.

Aunque el surrealismo como movimiento murió mucho antes de 1966, año en que falleció Bretón, dejó un fértil depósito de ideas para los artistas de los años sesenta y setenta. Las hamburguesas y los interruptores de luz de Claes Oldenbuíg, agigantados a escala brobdingnagiana, evidentemente se relacionan con el gusto surrealista por los objetos alucinantes, del mismo modo que los vaciados de yeso de las diferentes partes del cuerpo humano que Jasper Johns despliega encima de una diana proceden, en parte, de las arcas oníricas del surrealismo. La noción del «acto gratuito», invocada por André Gide y retomada por el surrealismo —un trastorno enigmático, y al parecer sin motivos, aunque físicamente intenso, de la conducta social normal—, se transmutó en diversas formas de gesticulación artística: la autolaceración o las confrontaciones irracionales, las actuaciones solipsistas y, a principios de los sesenta, los *bappenings*, que eran efectivamente montajes dadá-surrealistas transcurriendo en el tiempo real con fuertes dejos del teatro del absurdo. En 1929, Bretón escribió que el acto surrealista más simple —el más gratuito que se podía imaginar— sería salir a la calle con un revólver, como un terrorista anarquista, disparando a la gente al azar. Casi cincuenta años después, el artista californiano Chris Burden disparó con un revólver a un avión que despegaba sobre Los Angeles. Por suerte falló, y designó esta acción como arte. ¿Habría sido una obra de arte distinta (o «mejor») si hubiera matado a alguien? Cuando en 1920 Man Ray envolvió una máquina de coser en una manta y la tituló *El enigma de Isidore Ducasse*, difícilmente hubiera podido imaginar

que medio siglo después el artista búlgaro Christo haría carrera con sus proyectos cada vez más grandiosos de envolver y empaquetar edificios y hasta islas, todos derivados de aquel sencillo gesto.

Y lo mismo ocurrió con gran parte del arte corporal. Puesto que ser y nombrar eran ampliamente considerados más importantes que los tradicionales procedimientos creativos del arte —una actitud que era, en sí misma, otro legado surrealista, heredada de las formas más viejas del dandismo parisino—, la conclusión fue que el cuerpo podía despojarse de su familiaridad y transformarse, a través de la manipulación de sus contextos y acciones, en una extraña cosa gratuita, otra clase de objeto. Eso produjo momentos de una intensidad electrizante, pero con frecuencia sugería la misma pregunta que muchas de las actividades surrealistas —la escritura en trance, la libre asociación y otros juegos de exploración diseñados para sacar a flote muestras del centro del inconsciente— también se habían negado a responder. ¿Acaso el «yo» es automáticamente interesante para el arte? ¿O sólo puede reclamar nuestra atención en la medida en que produce estructuras ordenadas y lúcidas, llenas de un significado articulado? Para aquellos que sufrieron la gran resaca de los años sesenta, el desagradable final de una cultura que depositó tanta fe en la fácil alucinación instantánea (cada uno convertido en su propio Rimbaud), sólo puede haber una respuesta a esa pregunta. Porque uno de los resultados de aquella epidemia dionisíaca entre los hijos de la burguesía fue la caricatura del culto al «yo» surrealista. Pocas culturas a lo largo de la historia han estado tan obsesivamente preocupadas por lo meramente personal como la nuestra, y los últimos veinte años están atiborrados con los escombros de las tentativas de reivindicar la revelación del «yo» —impremeditadas salvo cuando forman parte del «contexto artístico»—, esa dignidad conceptual que es privativa del arte. Toda clase de documentación insignificante, la lista de la lavandería psíquica y el gesto autístico, han sido representados, grabados, colgados, archivados y fotografiados. Cualquier clase de comportamiento extraño, desde estar al acecho debajo de una rampa en una galería y masturbarse con fantasías sobre las personas que pasan por arriba (Vito Acconci) hasta autodecorarse el cuerpo con las quemaduras del sol (Dennis Oppenheim) ha entrado en el arte montado en el carro del *acte gratuit* surrealista. Difícilmente serían imaginables como arte sin su ancestro surrealista.

Entonces, ¿qué queda del surrealismo? Por supuesto, menos de lo que los artistas una vez esperaron. El surrealismo nunca realizó sus intenciones declaradas; el reino de la imaginación no está ni siquiera más cerca que el de los santos. Ha dejado un testamento de obras de arte, un perfume de rebelión, pero no ha cambiado el mundo. Claro está, los surrealistas fueron el último grupo de artistas y poetas lo bastante ingenuos para creer que el arte podría cambiar todas las estructuras de la sociedad. El mundo al que ellos se oponían sigue ahí: un cuadro de Man Ray se vendió hace poco por tres cuartos de millón de dólares. Ya nada es inaceptable, de modo que el surrealismo sigue siendo, en teoría, un ejemplo brillante de esa libertad que, en

principio, nadie experimenta.

# 6
# LA VISIÓN DEL VACÍO

Uno de los grandes temas de la pintura romántica del siglo XIX era la interacción entre el mundo y el espíritu: la búsqueda de imágenes de aquellos estados de ánimo, encarnados en la naturaleza, que existen más allá o por debajo de nuestro control consciente. Por un lado estaba la escala del mundo, vista como una dimensión sacralizada por su propia grandeza, en sí misma una reflexión de la grandiosidad de Dios: la panoplia de peñones, tormentas, llanos, océanos, fuego y mar, y en el cielo, la luz de la luna, y la energía de las plantas, de donde extraían sus temas Caspar David Friedrich, Turner, Samuel Palmer, Albert Bierstadt y Frederick Edwin Church. «Las pasiones humanas», escribió William Wordsworth, «se incorporan a la belleza y a las formas permanentes de la naturaleza». Por otro lado, no todos los pintores compartían con Wordsworth esa visionaria, y sin embargo empírica, paz con el mundo natural, y el rasgo más extremo del romántico era el deseo de explorar y registrar (y así, tal vez, mitigar) las insatisfacciones del ser: sus conflictos y miedos, las apetencias y las ansias espirituales apenas formuladas. La búsqueda de esas precarias imágenes del hombre y la naturaleza —tan ajena a la fructífera seguridad de un Rubens o un Constable— fue uno de los proyectos que el siglo XIX legó al modernismo. En realidad, era uno de los principales vínculos entre el siglo XIX y el nuestro. Con el tiempo, cuando Dios murió y los artistas tampoco se sentían demasiado bien, eso adquirió una especial intensidad, produciendo, entre otras cosas, las diversas formas del expresionismo.

Uno de los ámbitos donde esa búsqueda continuó fue el campo, en los alrededores de Arlés, al sur de Francia; el pintor era Vincent van Gogh (1853-1890). Pocos artistas se han visto más arrastrados por la necesidad de autoexpresión que ese irritable e impaciente holandés. Incluso en el caso de que ninguna de sus telas hubiera sobrevivido, las cartas que le escribió a su hermano Théo —se conservan más de setecientas cincuenta— seguirían siendo una obra maestra de escritura confesional, el producto de una conciencia literalmente obsesionada con la necesidad de explicarse a sí misma, de revelar sus pasiones y de dar a conocer sus crisis más íntimas. Como una especie de monje fracasado, enloquecido por la desigualdad y la maldad social, Van Gogh fue uno de los sagrados chivos expiatorios del materialismo decimonónico; y la tesitura de lo que él llamó su «terrible lucidez» era tan elevada que todavía nadie puede oírla —lo cual explica por qué *Los girasoles*, pintada en 1888, sigue siendo con mucho la naturaleza muerta más popular de la historia del arte, la respuesta botánica a la *Mona Lisa*.

Van Gogh pintó sus obras más famosas en la Provenza, adonde había ido para

crearlas. Confiaba en que la luz del sur llenaría sus lienzos con una intensidad cromática lo suficientemente fuerte para actuar en el alma y hablar a las facultades morales. Ningún pintor tenía menos que ver con la alegría impresionista que Van Gogh, lo cual era lógico también, ya que nadie estaba menos dotado para disfrutarla. No es posible imaginar a los coloristas de la siguiente generación, hombres como Matisse o Derain, asignándole al color el peso psicológico y moral que Van Gogh le asignaba; no porque fueran frívolos, sino porque su seriedad entrañaba un cariz menos didáctico y religioso que la del holandés. Van Gogh era uno de los relativamente pocos artistas cuyas angustia era realmente inseparable de su talento, lo cual explica por qué aún resulta difícil imaginar, sin experimentar una punzada de náusea, una de esas asoleadas y atormentadas visiones de Arlés o de Saint-Rémy, colgando en el salón de un millonario.

La mayoría de los escenarios que pintó Van Gogh en Arlés han desaparecido. La Casa Amarilla ya no existe, tampoco su habitación, y el café nocturno —cuya sala de billar él había tratado de pintar, decía, valiéndose de un verde ácido y de un violento rojo «para expresar las terribles pasiones de la humanidad y la idea de que el café es un lugar donde uno puede ir a la perdición, enloquecer o cometer un crimen»— fue demolido hace décadas. Pero el aspecto del manicomio de Saint-Rémy, y el paisaje que lo rodea, aún se conservan extraordinariamente intactos. Durante un año y ocho días, desde mayo de 1889 hasta mayo de 1890, Van Gogh estuvo allí bajo tratamiento. Ese «tratamiento» consistía en poco más que baños fríos, y nadie podía diagnosticar a ciencia cierta su enfermedad. Lo único que todos sabían sobre su sintomatología era que, de resultas de un furioso altercado con su amigo Gauguin, se había cortado el lóbulo de la oreja mostrándosela luego, como una burla eucarística, a una prostituta en Arlés. Hoy decimos que sufría de una enfermedad maníaco-depresiva, lo cual es una manera de evitar entrar en cuestiones de la mente que aún no comprendemos del todo. Esa enfermedad no le impidió ver claramente, o registrar lo que veía: el manicomio de Saint-Rémy sigue exactamente igual que en sus cuadros, hasta el último detalle de los bancos de áspera piedra, el estuco de color ocre de la fachada que da al jardín, e incluso los lirios floreciendo en los macizos torpemente atendidos. «Hay personas que aman la naturaleza aunque estén chiflados y enfermos», le escribió a Théo van Gogh; «ésos son los pintores». Sufría ataques de desesperación y alucinaciones que le impedían trabajar, pero también tenía intervalos lúcidos, y entonces sí trabajaba durante meses, enfatizados por momentos de extremo éxtasis visionario.

En esos momentos, registrados en pinturas como *Noche estrellada* (1889) (Ilustración 183), todo lo que Van Gogh veía estaba recorrido por una corriente de energía. La mirada se traduce en un espeso y enfático plasma de óleo, arremolinándose a lo largo de lineales trayectorias definidas por sus punzantes pinceladas, como si la naturaleza se estuviera abriendo las venas. Puede que la ensortijada marea de estrellas en medio del cielo haya sido una influencia

inconsciente de la *Gran ola* de Hokusai —Van Gogh había estudiado ávidamente los grabados japoneses—, pero su impetuosa fuerza no tiene parangón en el arte oriental. La luna sale de un eclipse, las estrellas flamean y palpitan, y los cipreses se mueven con ellas, traduciendo los ritmos del cielo en el oscuro retorcimiento de su famélicas siluetas. Esos árboles canalizan la turbulencia del cielo conduciéndola a la tierra, completando un circuito de energía que inunda toda la naturaleza. Más vivos que ningún otro árbol jamás pintado (y, por ende, más de lo que parece ningún ciprés real), esos árboles del sur, tradicionalmente asociados con la muerte y los cementerios, tenían un valor emblemático para Van Gogh. «Los cipreses siempre están ocupando mis pensamientos, me sorprende que nunca los hayan pintado como yo los veo. Los cipreses tienen unas líneas y unas proporciones tan bellas como los obeliscos egipcios: una mancha de *oscuridad* en un paisaje soleado». Incluso la aguja de la iglesia participa de esta intensidad generalizada. No hay ninguna iglesia cerca de Saint-Rémy con una aguja que se parezca ni remotamente al alto chapitel gótico que vemos en *Noche estrellada*. Todo parece indicar que se trata de una fantasía septentrional, no de un hecho provenzal.

Por otra parte, podemos alejarnos del manicomio y pasear entre los olivares para calibrar la manera en que él los cambió, resolviendo la forma de las hierbas secas y las vibrantes sombras azules en ramilletes de pinceladas, y transformando los troncos de los olivos en cuerpos gangrenosos y artríticos agobiados bajo su propio peso, como los nudosos cuerpos de los proletarios holandeses que había pintado en Neunen. En los olivares, de nuevo ese sentimiento de un continuo campo de energía manifestándose en la naturaleza; entrando a raudales a través de la luz y levantándose desde la tierra, solidificándose en los árboles. Gracias a que los olivos crecen tan lentamente, la extensa relación entre el árbol y el campo, entre el primer plano y el fondo que Van Gogh captó en el paisaje cercano al manicomio, ha cambiado muy poco en el último siglo, de modo que muchos de los motivos que él describía en un radio de cuatrocientos cincuenta metros alrededor del hospital siguen siendo perfectamente reconocibles. Todavía podemos encontrar, con razonable exactitud, el lugar donde se situaba, encima de una arboleda, para captar la perspectiva del convulsionado y lívido horizonte de *Les Alpilles* (Ilustración 184). Pero hay por lo menos un motivo dentro de ese perímetro que cualquier otro pintor septentrional llegado a la Provenza hubiera aprovechado agradecido: es fácil imaginar lo que Turner hubiera podido hacer con las ruinas romanas de Glanum, justo al otro lado de la carretera, enfrente del manicomio. Van Gogh nunca las pintó. Solamente le interesaba la solemne arquitectura cristiana —eso, o las humildísimas cabañas y los cafés— y presumiblemente las reliquias de la colonizadora Roma presentaban demasiadas reminiscencias autoritarias para que él las admitiera en su esfera de símbolos.

El arte influye en la naturaleza, y el sentimiento de Van Gogh de que había un inmanente poder detrás del mundo natural era tan intenso que, cuando se han visto

sus cuadros de Saint-Rémy, uno no tiene más remedio que ver los sitios reales tal como se ven en esas telas; sin que necesariamente tengamos que ver lo que él vio. En ese sentido, el ojo deduce lo que Van Gogh quería tipificar, buscando esos aspectos de la naturaleza que él podía aislar como símbolos. Uno de ellos era un complicado, aunque *ad hoc*, sentido del ritmo en las formas naturales: las similitudes entre lo cercano y lo lejano, lo cual sugiere una continua impresión dactilar creadora, una omnipresente identidad marcando el mundo. Enfrentado a las extrañas contorsiones de piedra caliza que componen la cadena de montañas bajas entre Saint-Rémy y Les Baux, otro pintor hubiera podido considerarlas amorfas e impintables; podemos imaginarlas atractivas para Matthias Grünewald, o para el Leonardo de los dibujos del diluvio, pero nunca para Poussin ni para Corot. Sin embargo, Van Gogh vio en ellas un ritmo perfecto entre su violenta plasticidad, cuando se ven de lejos, los peñascos recortados en el cielo, contrayéndose y desenrollándose como tendones, y el tropel de detalles dentro de la composición más grande: las canalizaciones, las vetas y las anfractuosidades de la piedra caliza y cómo esas rocas, también de color gris argénteo, se parecen a la fibra de las viejas raíces de los olivos; cómo lo macroscópico encuentra su eco en la dimensión microscópica, y cómo ambas están simultáneamente en armonía con sus ondulantes pinceladas.

Uno de los paisajes favoritos de Van Gogh era la llanura de la Crau, la cuenca aluvial que se extiende a los pies de Les Baux. Aquellos campos llanos, divididos por setos vivos y caminos, le invitaban a un arduo ejercicio de tomar apuntes; tanta monotonía exigía un estudio minucioso. Solía decir que la llanura era «infinita como el mar», sólo que más interesante, porque allí vivían personas. De haber empleado una técnica rutinariamente «expresiva» para dibujar ese paisaje, subordinando todos los detalles a los generalizados garabatos, borrones y manchas, sus estudios en tinta de la llanura de la Crau hubieran sido monótonos. En vez de eso, como uno de los pintores japoneses de la escuela *sumi-e* que él admiraba, fue capaz de elaborar una manera diferente de describir para siempre los rasgos naturales del paisaje, hasta el último rincón, eludiendo de este modo la narcisista reducción del mundo propia del poco profundo expresionismo. Pocas obras en la historia del paisajismo ostentan esa riqueza de superficie que Van Gogh imprimió a sus bosquejos provenzales (Ilustración 185). La vida del paisaje parece estallar a través del papel en una miríada de señales, la tinta sepia deviene casi tan elocuente como el color en sus lienzos.



183. Vincent van Gogh, *Noche estrellada*, 1889. Óleo sobre lienzo, 73,7 x 91,7 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, adquirido como parte del legado de Lillie P. Bliss.



184. Vincent van Gogh, *Les Alpilles*, 1890. Óleo sobre lienzo, 58,2 x 71,4 cm. Króller-Müller Museum, Otterlo.

Por muy reconcentradas que llegaran a ser —y algunos de sus autorretratos, como el desolado semblante que nos mira fijamente desde ese fondo helado de espirales azules en el Museo de Orsay (1889) (Ilustración 187), alcanzan un grado de autoescrutinio que no se había vuelto a ver después de los autorretratos de Rembrandt a una edad avanzada—, las pinturas de Van Gogh no eran la obra de un loco, sino la creación de un extático que era también un gran artista desde el punto de vista formal. Hoy los médicos le hubieran administrado carbonato de litio y tranquilizantes, y probablemente nos habríamos quedado sin los cuadros: las obsesiones habrían desaparecido, el exorcizante poder del arte muy bien podría haberse agotado. Van Gogh se enfrentaba al mundo con una alegría insegura. Para él la naturaleza era a la vez exquisita y terrible. Lo consolaba, pero era su juez. Era el dedo de Dios, pero ese dedo siempre estaba señalándole a él.

A veces la mirada fija de Dios era excesiva: el disco del sol, enorme y penetrante, el emblema del despiadado Apolo. El color en el que convergía su búsqueda emocional de la verdad era el amarillo, un color extraordinariamente difícil de aplicar debido a que tiene pocos grados de valor. «Un sol, una luz que, a falta de una definición mejor, llamaré pálido amarillo-azufroso, pálido limón, dorado. ¡Qué bello es ese amarillo!». Lo que Van Gogh llamaba «la gran impresión de la gravedad de la luz solar» inundaba su obra liberándolo para intentar extrañas y emblemáticas composiciones como la figura de *El sembrador* (1888), una silueta oscurecida,

agostada por la energía cromática del disco solar a sus espaldas, dejando caer en la tierra los rayos amarillos de los granos, como copos de luz solar (Ilustración 186). Cuadros como éste estaban llenos de un simbolismo que sólo podemos llamar religioso, aunque no tenían nada que ver con la iconografía ortodoxa cristiana. La presencia dominante del sol expresa la idea de que vivimos bajo la influencia de una inmensa voluntad exterior, y que trabajos como la siembra y la siega no son simplemente faenas, sino alegorías de la vida y de la muerte. Para explicarle a su hermano Théo otra obra que complementa a *El sembrador* —un hombre moviendo la hoz en un ondulante campo empastado de color polen— Van Gogh le escribió: «Lo que veo en ese segador —una vaga figura trabajando afanosamente en medio del calor— es la imagen de la muerte, en el sentido de que la humanidad sería el trigo que se corta; de manera que, si me permites decirlo así, es el opuesto del sembrador que antes intenté plasmar. Lo que me resulta extraño es que todo eso lo vi como a través de los barrotes de una celda».

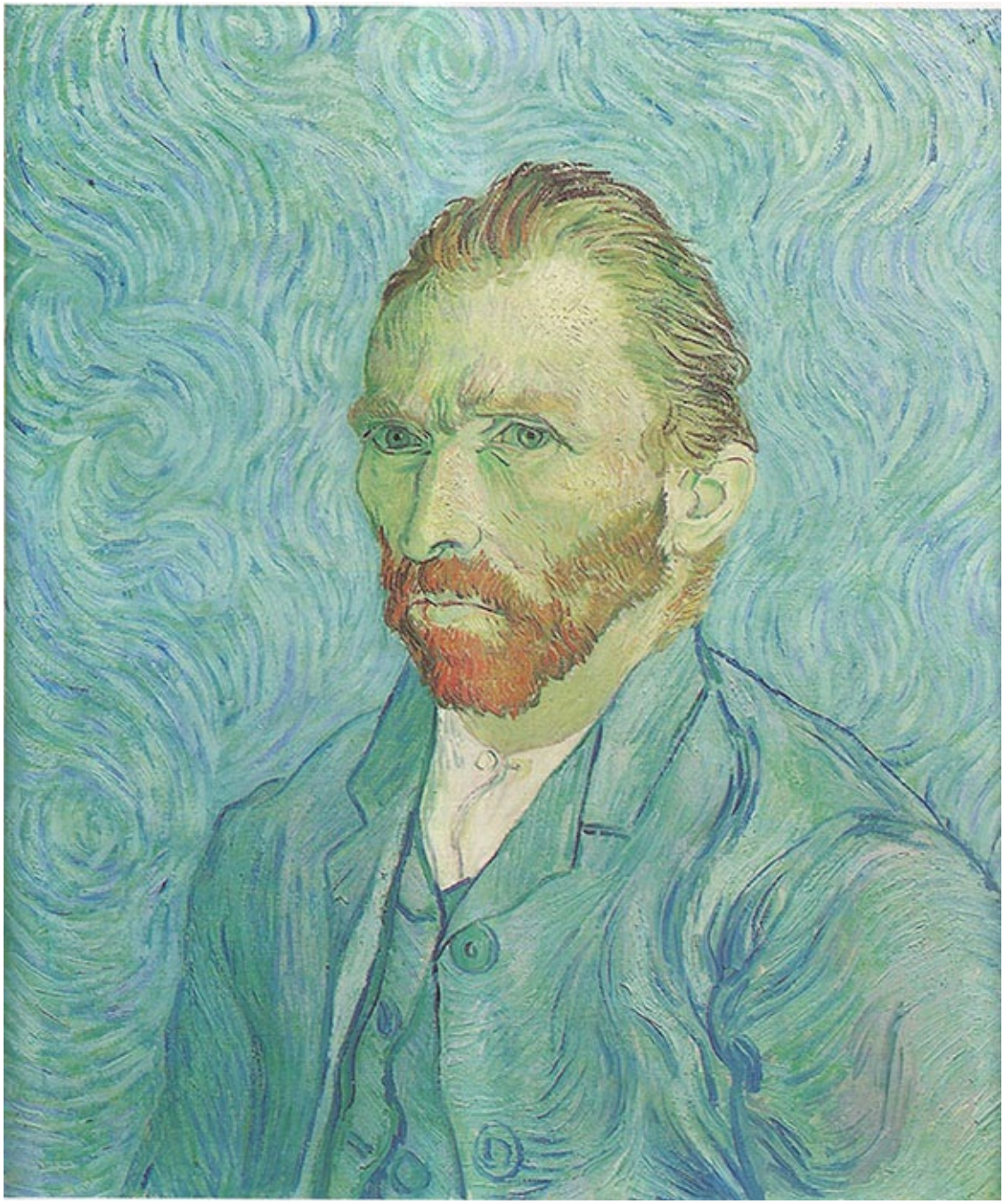
De modo que es desatinado suponer que el color en Van Gogh —a pesar de lo exquisitamente lírico y rico que es— significaba simplemente una expresión de placer. La intención moral nunca anda lejos, y rara vez está ausente, de sus paisajes provenzales; son las declaraciones de un corazón religioso, y su premisa central, según la cual la naturaleza puede reflejar, simultáneamente, la voluntad de su Creador y las pasiones de quienes la observan, es uno de los ejemplos más impactantes de atribución de emociones humanas a los objetos inanimados que existen en las artes plásticas. Eso también fue de capital importancia para el último período del expresionismo. Van Gogh tenía solamente treinta y siete años cuando se pegó un tiro, pero en los cuatro años que transcurrieron entre 1886 y 1890 ya había cambiado la historia del arte. La libertad del colorido modernista, el modo en que la emoción podía surtir efecto por medios puramente ópticos, fue uno de sus legados, y también lo fue de Gauguin. Pero Van Gogh había ido más lejos que Gauguin, dilatando más aún la sintaxis del color modernista, tanto para incorporar la piedad y el terror como por placer, y para llevar a cabo una investigación formal. Era capaz de poner más catártica emoción en un jarrón con girasoles que Gauguin, con su refinada noción más simbolista de la alegoría, en una docena de figuras. En pocas palabras, Van Gogh fue el gozne donde el Romanticismo decimonónico finalmente dio un giro hacia el expresionismo del siglo XX; y en 1890, mientras agonizaba en Auvers, muchos kilómetros al norte, otro artista diez años más joven que él estaba preparándose para llevar ese proceso un paso más allá. En la obra de Van Gogh, el ser está arañando la puerta para que lo dejen salir. Pero en la de Edvard Munch, el ser ya está fuera; llenando el vacío que la retirada de Dios había dejado en la romántica naturaleza.



185. Vincent van Gogh, *Paisaje cerca de Montmajour*, 1888. Plumilla, cálamo y clarioncillo negro, 48,5 x 61 cm. British Museum, Londres.



186. Vincent van Gogh, *El sembrador,* 1888. Óleo sobre lienzo, 31 x 38,3 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.



187. Vincent van Gogh, *Autorretrato*, 1889. Oleo sobre lienzo, 64 x 53,8 cm. Museo de Orsay, París.

Hace veinticinco años, no se había llegado a un acuerdo general sobre la talla de Munch. Parecía un pintor demasiado local, demasiado restrictivamente «nórdico» para que su obra pudiera equipararse con la importancia del arte histórico que se concentraba en París; y además, casi todos sus principales cuadros permanecían en su nativa ciudad de Oslo, que no era una parada en el itinerario normal de los amantes del arte. Por lo tanto, Munch parecía más provinciano después de su muerte que cuando vivía, y muchos que tenían que haber sabido la verdad se empeñaron en considerarlo como un psicótico gnomo desolado, cuya incesante introspección y casi constante tristeza tenía poco sentido al sur del Círculo Polar Ártico. Hoy, Munch (1863-1944) parece tan universal como Ibsen o Strindberg, porque fue el primer pintor moderno que realizó un estudio sostenido en torno a la idea de que la

personalidad se engendra por conflicto.

A pesar de toda una vida de trabajo, Munch pintó la mayoría de sus mejores cuadros en unos pocos años, a partir de 1895, el año en que Freud publicó sus *Estudios de la histeria* fundando así el arte, o pseudociencia, de la psicoterapia. Freud y Munch nunca oyeron hablar el uno del otro, pero compartían una gran percepción: que el ser es un campo de batalla donde la irresistible fuerza del deseo se enfrenta con la inamovible objeción de las restricciones sociales. De manera que el destino de cada persona podía verse al menos como un posible ejemplo para los demás, porque contenía las fuerzas comunes a todos los encadenados y lujuriosos animales sociales. Del mismo modo que Freud era el que diagnosticaba, Munch era el trágico poeta de ese proceso, y un poeta inmensamente locuaz. Para describirlo, inventó un elaborado código de símbolos. Nada que no hable de fuertes sentimientos encuentra lugar en ese código. Los personajes de sus futuros lienzos, como escribió Munch en 1889 (entonces tenía veintiséis años), «serán seres vivos que respiran, sienten, sufren y aman. Todos comprenderán sus cualidades sagradas y se descubrirán la cabeza ante ellos como si estuvieran en una iglesia». La ambición de producir un drama de tan elevada y ejemplar emoción, cuyos actores en vez de individualidades eran más bien iconos, nunca le abandonó, y eso explica la consistencia de su pesimismo. Fin pesimismo que empezó en la infancia, y la de Munch fue horrible. Su padre era un fanático religioso lleno de prejuicios que desvariaba, su madre una sumisa con los nervios destrozados; su querida hermana Sophie murió de tuberculosis, y, como él escribió después: «La enfermedad y la locura eran los negros ángeles de la guarda en mi cuna. Durante mi infancia siempre sentí que me trataban de una manera injusta, sin una madre, enferma, y siempre amenazado con castigos en el infierno que pendían sobre mi cabeza».

Así pues, la principal imagen munchiana de la vida familiar fue la habitación de la enferma (Ilustración 188). Casi podemos oler el ácido fénico y los esputos en esa imagen de la familia Munch reunida alrededor del lecho de muerte de Sophie: los rostros como máscaras, los que desvían la mirada, las inmóviles figuras y las ansiosas mujeres retorciéndose las manos, todo inclinándose hacia arriba, hacia nuestro ojo, como actores en un escenario que es un plano inclinado, ese suelo cobrizo que contribuye a unificar la imagen de desolación; su reciprocidad enfatizada por la compartida pesadez de los cuerpos. En otras variaciones sobre este mismo tema —una serie de dibujos, litografías y pasteles titulada *Junto al lecho de muerte*—, Munch presentó audazmente la escena como si fuera contemplada desde el punto de vista de la chica agonizante, de modo que la pared, las sombras allí reflejadas y el grupo a guisa de friso de luctuosos parientes oscilan como en un delirio. Aquí, la enfermedad hace las veces de metáfora de visionaria revelación. La idea de Munch de un mundo febril era como la de T. S. Eliot:

> La tierra entera es nuestro hospital
> fundado por los millonarios arruinados,

donde, si todo sale bien,
moriremos del absoluto cuidado de nuestros padres
que nunca nos abandona, pero que nos estorba a cada paso.

Es de suponer que las relaciones de un hombre así con las mujeres fueran neuróticas, y lo eran. Munch era casi incapaz de pensar en las mujeres como seres sociales. Las veía como fuerzas elementales, ya fueran vampiresas o madres posesivas, implacables ídolos de fertilidad. Munch creía que el sexo era, en todos los sentidos menos en el de la procreación, inherentemente destructivo —una noción confirmada por lo que les sucedió a sus dos hermanas supervivientes, una de las cuales se volvió loca y la otra permanentemente frígida, como resultado de una desafortunada relación amorosa a principios de la última década del siglo XIX—. El despertar sexual es abominable y odioso: tal era el mensaje de *Pubertad* (1894-1895) (Ilustración 189), de Munch, con esa chica con carne de gallina sentada en la cama, cubriendo su sexo con un torpe gesto de espanto mientras su propia sombra se yergue a sus espaldas, en la pared, como un falo dilatado. Pero si a uno no lo rechazaba una tímida virgen, estaba destinado a ser castrado por una mujer fatal. Munch imaginaba el amor como la lucha perdida del macho contra la mantis hembra, y en el círculo de escritores y pintores noruegos, al cual perteneció en los años noventa, se pensaba lo mismo. Los simbolistas noruegos compartían, hasta un grado atroz, la general obsesión literaria de ese final de siglo de la Mujer (siempre con «M» mayúscula, siempre fetichizada) como una *Belle Dame sans merci*, portadora de angustia y ruina emocional. Las mismas tensiones causadas por la probable emancipación de las mujeres que imprimieron tanta de su ansiedad a los dramas de Ibsen y de Strindberg, estaban también presentes en Munch, pero él era capaz de expresarlas con una intensidad aún más catártica. Como resultado, sus mujeres oscilan entre fantasías de violación (como en *Pubertad*) y visiones de mujeres como devoradoras de vida, como la sinuosa Lilit que surge ante nosotros en *Madonna* (1894-1895) (Ilustración 190). Para que el significado de la imagen quedara absolutamente claro, Munch la enmarcó con un borde pintado de espermatozoos (que se ha perdido). «Tu rostro encarna toda la belleza del mundo», escribió —lo que suena más bien parecido al célebre pasaje de Walter Pater dedicado a esa otra mujer fatal, la *Mona Lisa*— en un texto concebido para acompañar este cuadro. «Tus labios, rojos carmesí como frutas maduras, se separan suavemente como obedeciendo a un dolor. La sonrisa de un cadáver. Ahora vida y muerte se dan la mano. La cadena se ha cerrado vinculando a las miles de pasadas generaciones con las miles de generaciones por venir».



188. Edvard Munch, *Muerte en la habitación de la enferma*, 1895. Óleo sobre lienzo, 149,9 x 167,6 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo.



189. Edvard Munch, *Pubertad*, 1894-1895. Óleo sobre lienzo, 150,4 x 109,5 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo.



190. Edvard Munch, *Madonna*, 1894-1895. Óleo sobre lienzo, 135,1 x 109,5 cm. Munch Museet, Oslo.

Como corresponde a un arte de temperaturas extremas, el afán de Munch por los contrarios (Virgen/Lilit, Feto/Cadáver, y así sucesivamente) satura su noción de la naturaleza. Tenía un estudio de verano en Asgardstrand, un pequeño pueblo de pescadores en un fiordo en las afueras de Oslo. Antes de Van Gogh, los cipreses eran sólo árboles; y antes de Munch, Asgardstrand era sólo una pedregosa playa de provincia, un horizonte gris, un embarcadero, rocas y árboles que descendían hasta el agua. Pero él la convirtió en uno de los paisajes emblemáticos de la mentalidad moderna, y llegó a representar la alienación, la pérdida y la añoranza. Las figuras de hombres y mujeres contemplando fijamente el mar en un trance de solipsismo, son tal vez los últimos descendientes de la melancólica figura en un paisaje del arte romántico, pero ahora el paisaje —lejos de ser el pretexto para la presencia de la

figura— deviene un telón de fondo para el agobiante estado de ánimo que Munch describe en sus diarios:

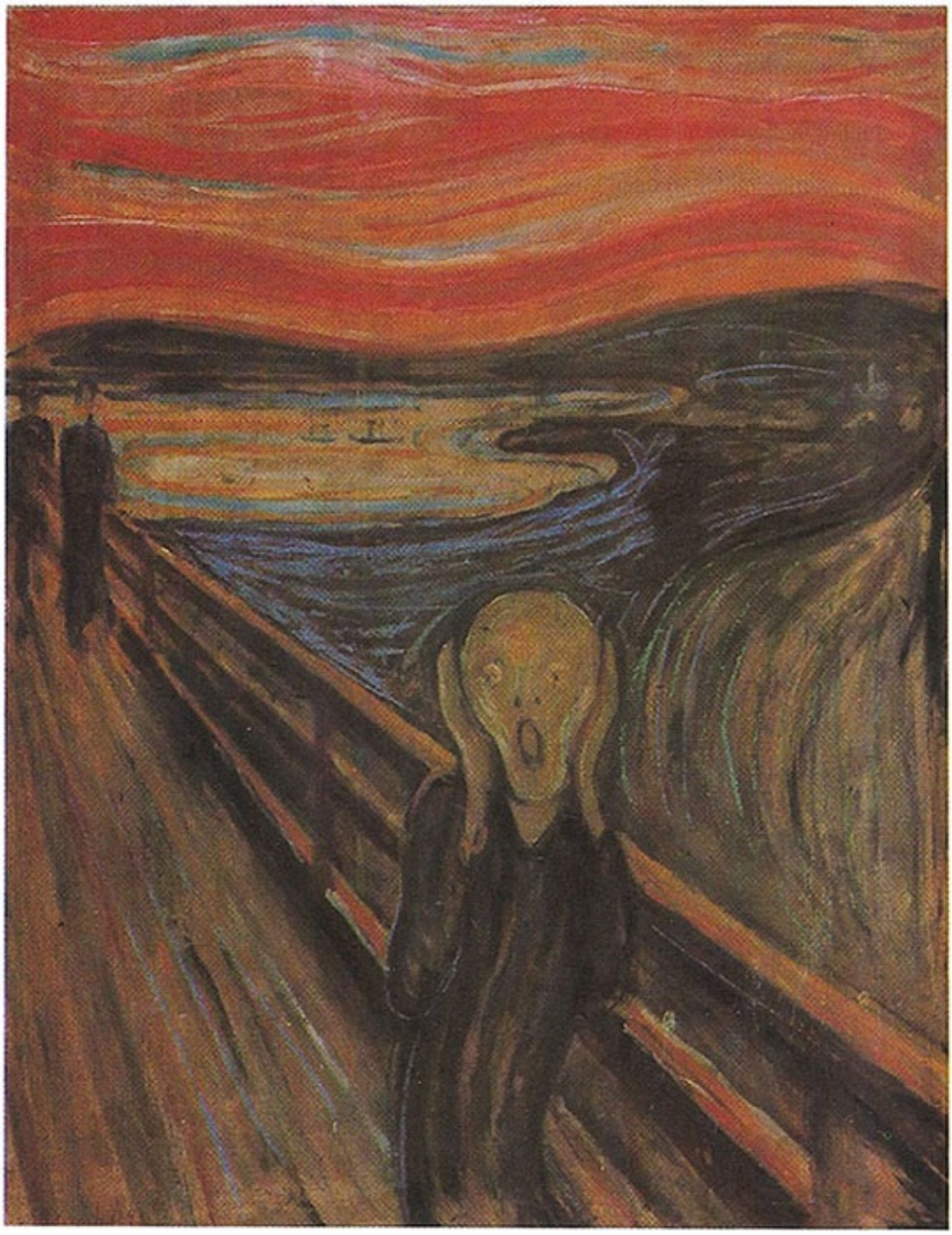
> Toda mi vida he estado deambulando por el borde de un abismo insalvable, saltando de piedra en piedra. A veces he tratado de abandonar mi estrecho sendero para unirme a la arremolinada corriente principal de la vida, pero siempre me sentía inexorablemente atraído hacia atrás, hacia el borde del precipicio, y entonces seguía paseando por allí, esperando a que llegara el día en que finalmente me precipitara en el abismo. Desde que tengo uso de razón recuerdo que he sufrido de un profundo sentimiento de ansiedad que he tratado de expresar en mi arte. Sin la ansiedad y la enfermedad yo sería como un barco sin timón.

*Ne cherchez plus mon coeur, les bétes l'ont mangé*. Algunas de las telas más conmovedoras de Munch son aquellas en las que trata, con pesimista ternura, de llenar el vacío entre el «yo» y el «otro». Así ocurre en *La voz* (1893) (Ilustración 191), donde la muchacha está atrapada entre la represión y el deseo de hablar. Su rígida postura se ve aumentada por las estrictas verticales de los árboles de Asgardstrand: se inclina hacia delante como si estuviera ofreciéndose tímidamente, mientras mantiene las manos rigurosamente cogidas a la espalda, en un gesto de inhibición, como si tuviera los brazos atados; y la fuerza motriz del deseo está representada (con inusual sutileza, para los valores morales de Munch) en el fálico poste, o la luz de un sol de medianoche en el ártico, reflejado en el agua.

Munch encarnaba el espíritu del expresionismo, y lo vivió hasta el final de su vida antes de que esa corriente artística fuera nombrada. Ese espíritu puede resumirse así: la inseguridad y el malestar se habían agudizado tanto que el artista no tenía más elección que recogerse en sí mismo, tratando ese «yo» como el único punto seguro en un universo que de otra manera le resultaría hostil. Pero el narcisismo que eso engendraba —«yo me amo a mí mismo en las mujeres, mi propio ego se levanta para su mayor intensidad», escribió su amigo Przybyszewski— garantizaba que la realidad debía parecer distante y tal vez incluso inauténtica, de modo que correspondientemente había que dar exagerados saltos de emoción para pasar del «yo» al «otro». En su soledad, el artista herido sueña con transformarse en un ejemplo moral. «Ojalá uno pudiera ser el cuerpo a través del cual fluyeran las ideas y los sentimientos de hoy», le escribió Munch a su amigo. «Un sentimiento de solidaridad con nuestra generación, pero sin dejar de mantenerse aparte. Sucumbir como persona, y sin embargo sobrevivir como una entidad individual, ése es el ideal […] La salvación vendrá del simbolismo. Por eso yo intento un arte donde el artista someta la realidad a su dominio, situando la disposición de ánimo y las ideas por encima de todo y usando la realidad sólo como un símbolo».



191. Edvard Munch, *La voz*, 1893. Óleo sobre lienzo, 86,9 x 107,1 cm. Museo de Bellas Artes, Boston.



192. Edvard Munch, *El grito*, 1893. Óleo sobre cartón, 91,4 x 73,7 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo.



193. *Momia incaica de Perú*. Museo del Hombre, París.

En la obra de Munch no hay ejemplo más vivido de esa ambición que las escenas urbanas del último decenio del siglo XIX. Ciertamente, Oslo puede ser un lugar sombrío, como sabe cualquiera que haya pasado allí una semana lluviosa, pero la espectral miseria semejante a una máscara que Munch otorga al gentío burgués que deambula a lo largo de la Karl Johanns Gate va más allá del ordinario comentario social. Sin embargo, ese sentimiento no se reducía a Munch, ni a Oslo. Desde mediados del siglo XIX, mientras las capitales de Europa crecían, la imagen de la metrópoli como devoradora de almas, el lugar de las solitarias multitudes y las distracciones artificiales, se había filtrado en el arte y en la poesía. Hacia 1900, esa imagen sería el principal telón de fondo de la cultura de vanguardia.

Desde los concurridos bulevares y cafés de París, una perspectiva de la vida

peculiarmente irónica e indiferente estaba emergiendo, basada en el afán de lucimiento del dandismo —«parecer» más que «ser»—: estilos desechables y rápidamente cambiantes, fugaces encuentros sociales, transacciones impersonales. Ese ambiente tuvo su pintor en Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), un tullido, casi un enano, que había emigrado de la aristocracia para convertirse en el cronista de la vida nocturna en los *cabarets* de Montmartre. Como ha señalado Charles Stuckey, la extrema timidez de Toulouse-Lautrec le permitió crear un arte de observadores observando: «mujeres mirando a hombres que se volvían para mirar a otras mujeres, sin saber que ellos mismos estaban siendo observados, hipnotizados por cualquier otra persona […] él ilustró la rutina de la curiosidad y la expectativa que observaba en los lugares públicos». El ámbito idóneo para esas recíprocas ostentaciones era el Moulin Rouge. «La cabezas desfilan en el gentío», escribió en 1893, a propósito de ese lugar, un joven pintor belga, «¡oh, cabezas verdes, rojas, amarillas, anaranjadas, violetas. El vicio puesto en subasta pública. Se podría colgar en la puerta un rótulo que dijera: vosotros, los que entráis, abandonad toda modestia!». La obra maestra de Toulouse-Lautrec, *Au Moulin Rouge* (1892-1895) (Ilustración 194) fue considerada como la versión pintada de esas palabras, sin la moralina. La mirada *bulevardeza* interpreta todas las caras como máscaras, expresiones formalizadas que se representan a sí mismas; Toulouse-Lautrec las condensa en la cara de May Milton, iluminada desde abajo en un chocante contraste de rojo con verde ácido, más la luz de las lámparas de gas, entre blanquecina y amarillenta; un rostro que surge abruptamente, resbalando en el borde derecho del cuadro. Poco antes, en 1888, el artista belga James Ensor había descrito la multitud saludando *La entrada de Cristo en Bruselas* como una masa de bamboleantes e idiotizadas caras haciendo muecas para expresar la idea de que esa sociedad —o, para ser exactos, el proletariado, al cual Ensor detestaba con una pasión paranoica— no sólo era irreal sino una especie de demoníaco carnaval, una muchedumbre de amenazadoras máscaras.

De manera que la preocupación de Munch por las máscaras y las multitudes solitarias formaba parte de la corriente general del simbolismo europeo en los últimos años de siglo XIX; pero eso no resolvía el problema de cómo darle forma pictórica. ¿Adónde había que ir a buscar ese lenguaje de extrema expresión capaz de darle forma humana al sentimiento de pérdida y de terror? Curiosamente, una de las soluciones de Munch procedía de la arqueología. Durante la temporada que pasó en Francia, las culturas perdidas de Sudamérica estaban empezando a adquirir cierto atractivo popular. Los indios, el oro, los sacrificios humanos, las ciudades perdidas de los Andes, y la cocaína (ampliamente asequible en tintura, y más conocida entre las lánguidas amas de casa por el nombre de la marca Vino Inca del Dr. Maraini): tales eran las curiosidades. Una de las atracciones secundarias de la Gran Exposición Universal de París de 1889 era una momia incaica (Ilustración 193), desenterrada en Perú. La habían enterrado en posición fetal, dentro de una tinaja, lo cual, significara lo que significara para los incas, era para los modernos europeos uno de los

emblemas arquetípicos del terror y del deseo de seguridad. Esa momia adquirió una considerable resonancia entre los artistas. Paul Gauguin estaba fascinado con ella, y la introdujo en algunas de sus composiciones como una imagen de la muerte o una especie de arpía cargada de tribal sabiduría. Munch también se apropió de esa imagen, y a ese marchito homúnculo, que alguna vez fue un hombre, debemos la imagen de la neurosis más famosa del arte occidental, *El grito* (1893) (Ilustración 192).



194. Henri de Toulouse-Lautrec, *Au Moulin Rouge*, 1892-1895. Oleo sobre lienzo, 122,4 x 140,2 cm. Instituto de Arte de Chicago.

¿Quién es, o era, la figura que aparece en *El grito*? Al parecer, el mismo Munch, si creemos a pie juntillas su relato de la génesis del cuadro. Estaba dando un paseo con dos amigos:

> Estaba cansado y enfermo, y me quedé mirando el fiordo, el sol estaba poniéndose, las nubes estaban teñidas de rojo —como la sangre— y de pronto sentí como si un chillido atravesara la naturaleza; creí oír un alarido, pinté esa imagen, pinté las nubes como sangre de verdad. Los colores estaban chillando.

La figura no se parece en nada a Munch: un fantasma con la boca berreante, retorciéndose al unísono con las nubes del ocaso y con el aspecto viscoso de la extensión del fiordo. «Sólo un loco pudo haberlo pintado», garabateó Munch en el

parte superior del cuadro, y sentimos la distancia entre la experiencia neurótica y la normal en los dos personajes corrientes que se ven al fondo, paseando, para quienes la puesta de sol no entraña ningún terror; ellos no pueden oír el grito. La perspectiva de la baranda, huyendo precipitadamente por el punto de fuga, con el vertiginoso paisaje del golfo resbalando por debajo del puente, se combina con ese cielo amenazador para crear uno de los ambientes más siniestros que rodea a un semblante en toda la historia del arte. La otredad de la naturaleza ha reducido al hombre a una cifra, un gusano, un cero a la izquierda.

El tema de la ciudad como condensador de ansiedades también circuló a través del expresionismo alemán y del austríaco entre los años 1900 y 1918, y la influencia de Munch proporcionó a los artistas los medios para plasmarlo. Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), antiguo estudiante de arquitectura en Dresde, hizo una transposición del pesimismo social de Munch con los colores de Van Gogh y del fauvista Matisse. Kirchner era el más talentoso y el líder de los artistas, todos menores de treinta años, que formaron un grupo que se llamó *Künstler-Gruppe Brücke* o Grupo de Artistas del Puente, es decir, un puente hacia el futuro. Al otro lado de ese puente, escribió uno de ellos, «todos los elementos revolucionarios y emergentes» del arte alemán encontrarían un camino. Cuando ese grupo se formó en Dresde, en 1905, lo integraban los pintores Fritz Bleyl, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff, además de Kirchner. *Die Brücke* duró nueve años, y se disolvió al estallar la primera guerra mundial. Era un pequeño movimiento juvenil, que formaba parte de una corriente más amplia de autoafirmación integrada por hombres jóvenes (y, en menor grado, mujeres jóvenes) cuyo contexto social era el movimiento *Wandervogel*, el creciente nerviosismo de la cultura de la gran urbe, y una reacción generalizada contra la moral de miras estrechas y las políticas represivas del último período de la dinastía Habsburgo. «Como jóvenes, somos portadores del futuro», leemos en el manifiesto de Kirchner de 1905, «y queremos crear para nosotros la libertad de vivir y de movimiento contra las fuerzas durante tanto tiempo inamovibles del poder señorial. *Todo aquel que revele su energía creadora con autenticidad y franqueza es de los nuestros*».

Ellos preferían el gótico al clasicismo, y en particular el gótico alemán, con sus formas dramáticas, puntiagudas y discontinuas, y su énfasis en la mística franqueza y los sentimientos fervorosos. Querían establecer una comunicación directa arremetiendo con impactos de color y de formas; sacudiendo al espectador, más que apelando a su sentido de continuidad cultural. Debido a que Kirchner y sus colegas identificaban verdad personal con franqueza expresiva, la denominación «expresionismo» se adhirió gradualmente a su obra. Su principal fuente estilística, aparte de Munch, era la obra de los fauvistas, y en particular Matisse, algunos de cuyos cuadros Kirchner vio en Berlín en el invierno de 1908 a 1909. Pero espiritualmente la estética de Kirchner estaba lejísimos de la sosegada y cartesiana visión del placer que tenía Matisse. Kirchner quería liberarse a sí mismo en

particular, y a la vanguardia artística alemana en general, del peso de la colonización de la pintura francesa. «El arte alemán ha de volar con sus propias alas», le escribió a otro expresionista, Emil Nolde, en 1912. «Tenemos el deber de separarnos de Francia, ya es hora de tener un arte alemán *independiente*». Kirchner no estaba interesado en la *mesura* francesa, sino exactamente en lo contrario: un nervioso desequilibrio de los sentidos, endeudado con la libertad cromática que había en los cuadros de Matisse de 1905, pero llevada a un extremo grado de inquietud.

Kirchner era un bohemio por naturaleza, y la mayoría de sus temas procedían de dos aspectos de la vida que estaban más allá del «respetable» buen gusto. Uno era la vida del estudio, no solamente registrado en los cuadros, sino en sus propias fotografías de Berlín: los jóvenes desparramados y tumbados bajo los cuadros colgando torcidos, los borrosos cuerpos blancos (y uno negro, perteneciente a Sam, el amigo y modelo de Kirchner) posando y danzando desnudos en medio del desbarajuste donde se mezclaban remedos de esculturas africanas, un oxidado aguamanil, combadas estanterías de libros, divanes y mesas con manteles de flequillos. Esa clase de vida, con su atmósfera de desafío sexual y abierta a cualquier clase de estímulos, era una cadena de gestos subversivos, aunque carentes de contenido político. Tanto el círculo de Kirchner, como el expresionismo en general, quería abrir las relaciones entre la vida y la conciencia, usando el «yo» como un tema experimental; y el mismo Kirchner lo pagó muy caro, sufriendo una crisis nerviosa por su adicción a la morfina después de 1917. En sus cuadros de la vida del estudio, los colores del apartamento-caverna aparecen refinados e intensificados en estridentes disonancias: púrpura y amarillo, verde y rojo fuego, los jóvenes cuerpos de bailarines y modelos bruscamente sombreados con manchas de tonos complementarios, irradiando una enjuta y prosaica sexualidad.

La otra zona de su imaginería era la calle. «La moderna iluminación de las ciudades, el movimiento en las calles, constituyen mi estímulo», escribió. «Observar el movimiento excita el pulso de mi vida, la fuente de la creación. Un cuerpo moviéndose muestra parcialmente sus diferentes aspectos, para luego fusionarse en una forma completa: la imagen *interior*». Esa celeridad y ese nerviosismo saturan las escenas callejeras de Berlín que Kirchner pintó hasta que comenzó la guerra. Sus primeras ideas las tomó de Munch, y los iniciales paisajes urbanos de 1909 son prácticamente una parodia de las deprimentes visiones de las muchedumbres en la Karl Johanns Gate que nos dejó el noruego. Sin embargo, hacia 1911 Kirchner había refinado las escenas callejeras con sus característicos dibujos concisos, puntiagudos, y poblándolas de colores chillones. Las *cocottes* que desfilan a lo largo de esos «océanos de piedra» pintados, como Kirchner llamaba a las calles de Berlín, muestran ciertan afinidad con las vampiresas de Munch, pero han alcanzado un grado de estilización desconocido en Noruega (Ilustración 195). Delgadas, afectadas, ataviadas con un frenesí de pinceladas tan afiladas como penachos de hojas de palmeras en un invernadero, son objeto del deseo y blanco de la envidia de los

hombres que se pasean junto a ellas; pero de ordinario los personajes masculinos en los paisajes urbanos de Kirchner forman una especie de telón de fondo, una línea de coro para las mujeres que son las estrellas del espectáculo. (Suponemos que la coreografía de los *cabarets* desempeñó un papel importante en la configuración de las composiciones de Kirchner). En particular, esas arpías urbanas, estilizadas y nerviosas a fuerza de cocaína, potencian la imagen de Munch de la mujer castradora llevándola un paso más allá, hacia el puro *glamour*.



195. Ernst Ludwig Kirchner, *La roja cocotte*, 1914-192.5. Óleo sobre lienzo, 119,6 x 89,4 cm. Staatsgalerie, Stuttgart.

En la Viena de preguerra, el principal expresionista era el pintor y dramaturgo Oskar Kokoschka (1886-1980). Su formación tuvo lugar en la primera década del siglo XX,

como estudiante, bajo la influencia del arte decorativo *Jugendstil*, particularmente las superficies imbricadas como élitros de escarabajos que pintaba Gustav Klimt. Pero en 1906, Kokoschka vio la obra de Van Gogh por primera vez, y quedó impresionado por la penetrante y ostensible intensidad de sus retratos —particularmente los autorretratos—. En un joven dado a la introspección y con un frágil equilibrio emocional, un contemporáneo de Freud y de Schonberg que vivía en la pesimista atmósfera egocéntrica del modernismo vienés, era lógico que aquellos cuadros tuvieran un efecto traumático, y lo tuvieron. El resultado fue la serie de *Retratos Negros* de Kokoschka. Con esos cuadros creó una galería de intelectuales, artistas y mecenas tan neuróticamente particularizados, tan trabajados y diseccionados, que superaron la mayoría de los intentos de retratos «psicológicos» después de Van Gogh. En una obra como *Retrato de Adolf Loos* (1909) (Ilustración 196), el artista deviene cómplice del modelo, no porque le preste a la cara del arquitecto una máscara socialmente útil, sino porque deja traslucir una compartida neurosis. Las retorcidas e insinuantes pinceladas sugieren una complicidad entre Loos y Kokoschka, una íntima marginalidad mutua. En otras ocasiones, como en sus retratos de Lotte Franzos o de la duquesa de Montesquieu, la superficie de la pintura de Kokoschka adquiere una calidad transparente y vacilante, como si el carácter captado fuera demasiado sensible para someterlo a un examen penetrante.

La relación de Kokoschka con la magnífica Alma Mahler, viuda del compositor Gustav Mahler y futura esposa de Walter Gropius y de Franz Werfel, le inspiró *La tempestad* o *La novia del viento* (1914) (Ilustración 197). Decir que «le inspiró» no es una exageración, ya que Kokoschka nunca volvería a realizar un lienzo de ese tamaño ni tan intenso, y aunque raya en lo absurdo, ese cuadro respira una agresividad casi demoníaca. Acostados en un cascarón de nuez, cuyas cuadernas parecen haberse roto y estar haciendo agua, Kokoschka y su amada flotan arremolinados como los amantes de Dante en la tempestad. No discurren por el mar, sino por el espacio, deslizándose en medio de un turbulento paisaje de brumas y peñones alpinos; Kokoschka se despierta aprensivo, su amada duerme en su hombro. Los diferentes estados de conciencia de ambos se reflejan en el tratamiento de la encarnación: la carne de Kokoschka, rajada por la ansiedad, convertida en tiras y formas musculares como hojas de azulados rosas, y la de Alma Mahler, más serena y unificada. La disposición anímica de la composición está determinada por la lívida y quebrada estructura tonal, incrementada por la fría aglomeración de colores, esos azules y argentados del Greco atenuados aquí y allá por vibraciones de rojos con verdes. Aunque no es un cuadro erótico (es más probable que produzca un escalofrío glacial que un estremecimiento sexual), *La novia del viento* queda como la última obra expresionista cuyo tema es el amor: devorador, narcisista y cabeceando hasta un desamparado *fortissimo*.




196. Oskar Kokoschka, *Retrato de Adolf Loos*, 1909. Óleo sobre lienzo, 73,7 x 91,9 cm. Nationalgalerie, Berlín.



197. Oskar Kokoschka, *La tempestad* o La *novia del viento*, 1914. Óleo sobre lienzo, 180,6 x 221 cm. Kunstmuseum, Basilea (foto Hinz).

Tal vez de resultas de la severa crisis nerviosa que sufrió a raíz de la guerra (al igual que Kirchner, fue una de sus víctimas vivientes), Kokoschka no continuó trabajando a ese nivel. El expresionista del norte cuya obra, en términos de pura intensidad, sigue siendo más notable en el arte de los años veinte fue Max Beckmann (1884-1950). Beckmann también había salido de la guerra en un estado de traumática conmoción; casi se volvió loco tras prestar servicio en el cuerpo médico en las trincheras de Flandes, y en 1915 lo licenciaron del ejército por invalidez, sufriendo ataques de alucinación y sumido en una insoportable depresión. «Ese espacio infinito», escribió, «cuyo primer plano siempre tenía que llenarse con alguna que otra tontería, a fin de disfrazar su espantosa profundidad […] Ese sentimiento de estar desamparado para siempre, eternamente. Esa soledad». Para reubicarse a sí mismo en el mundo y luchar para abrirse paso a través de su *horror vacui*, Beckmann —en cierto modo un artista mucho más duro que la mayoría de sus contemporáneos alemanes— decidió tomar el difícil camino de convertirse en un pintor histórico. Pero dado que era imposible llevar a cabo su tarea bajo los auspicios de un acuerdo social entre la historia, la política y la moralidad, tal y como habían podido hacerlo los artistas del siglo XIX, Beckmann resolvió ser un cronista de la historia no oficial, la psicohistoria, por decirlo así, de una Europa enloquecida por la crueldad, el asesinato ideológico y el sentimiento de una gran pérdida. Sería el Courbet de los caníbales.

«Tenemos que participar en la gran desdicha que se avecina», escribió Beckmann en 1920. «Tenemos que poner al desnudo nuestros corazones y nervios ante los gritos defraudados de la gente que ha sido engañada; la única justificación de nuestra existencia como artistas, a pesar de lo superfluos y egoístas que somos, es enfrentar a la gente con la imagen de su destino». El escenario apropiado era la ciudad; la estrategia, superar al expresionismo con una resuelta mirada «objetiva» de los acontecimientos, una mirada que sustituyera la autocompasión expresionista por una mayor compasión para con las víctimas de la historia. Invocando los nombres de Van Gogh, Brueghel, Cézanne y Matthias Grünewald, enalteció «el arte del espacio y de la profundidad» como el único que podía resistir el peso de los significados sociales: «yo sé que yo nunca renunciaré a la plenitud del volumen. Ni arabescos, ni caligrafías, sino plenitud, lo *escultural*». De haber transmitido una menor sensación de apretujamiento y una menor densidad espacial y de volumen, posiblemente un cuadro como *La noche* (1918-1919) (Ilustración 198) no hubiera podido hablarnos con la misma intensidad. Como podemos ver, aquí Beckmann inmoviliza la violencia de sus imágenes en unas lentas, o completamente estáticas, estructuras de vigas, travesaños, mesas, torsos, miembros: un rígido estiramiento de formas sale repentinamente de esa imagen plana, como la pierna del ahorcado a la izquierda, o las exageradas conexiones entre el fondo y el primer plano que imprimen a sus escenas un apariencia atiborrada, compacta, transmutando la compresión espacial de los

retablos del gótico alemán —junto con su palurdo sadismo— en el marco de modernas crucifixiones y calvarios. *La noche* relata la violencia de los abortados levantamientos de la izquierda alemana, lo que se hace más que evidente cuando advertimos que el hombre que está a la derecha, con gorra de visera y guardapolvo, se parece deliberadamente a Lenin. Mucha de la intensidad de este cuadro depende de la ordinariez de sus protagonistas, como el hombre de la pipa, atareado en romperle el brazo a la víctima ahorcada. Se trata de una brillante síntesis de signos tradicionales para expresar el sufrimiento (incluyendo la estilización gótica que impregna las figuras, esculturales y «labradas», como si fueran de madera policromada) mezclándolo con la amenazadora sensación del poder de los artefactos de la modernidad. El oscuro bostezo de la bocina del gramófono es casi tan horrible como la boca en *El grito* de Munch.



198. Max Beckmann, *La noche*, 1918-1919. Óleo sobre lienzo, 132,8 x 152,9 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

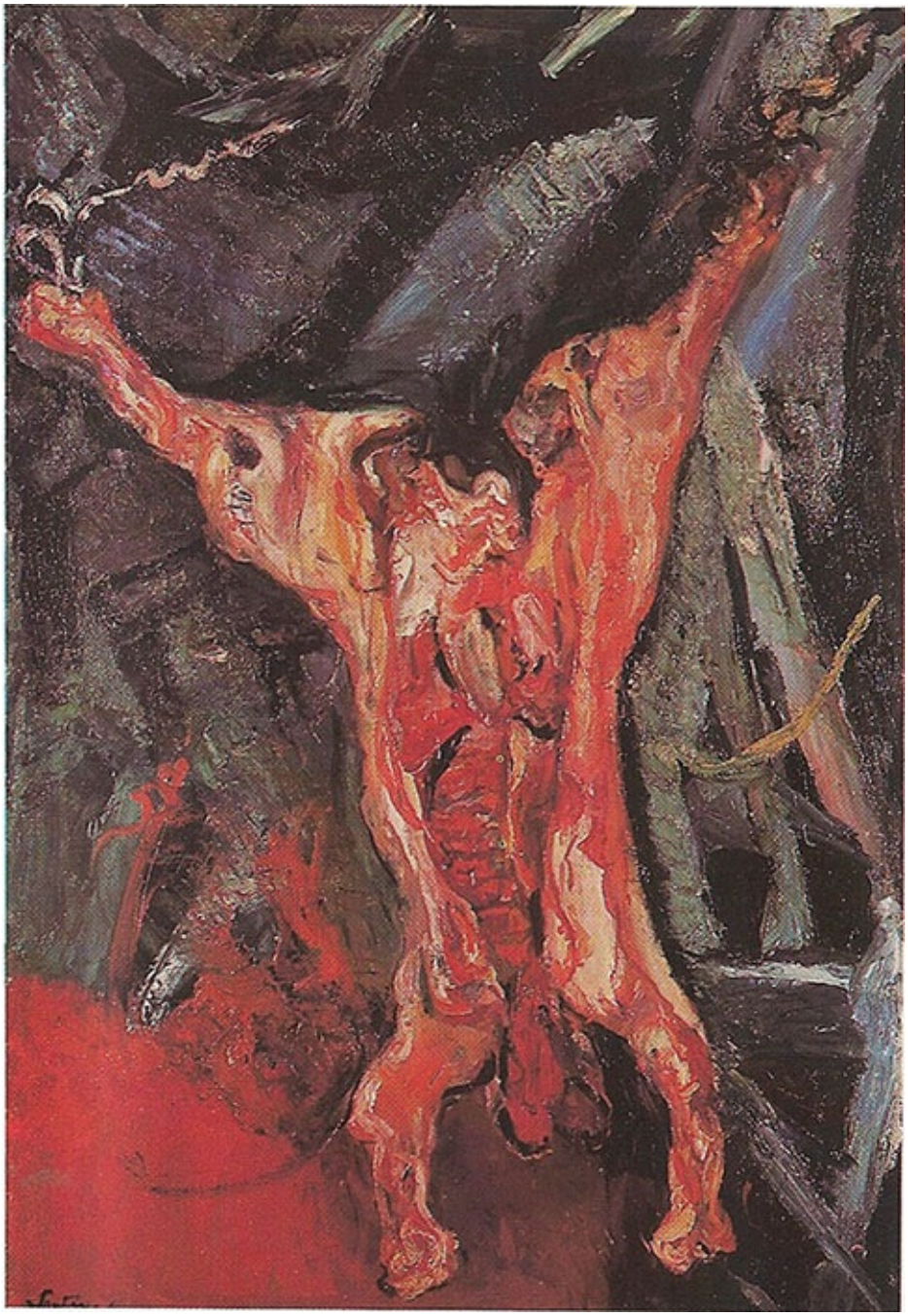
Beckmann fue un caso extremo del distanciamiento entre la sensibilidad «norteña» (principalmente alemana) y la «sureña» (principalmente francesa) en el período de entreguerras. Nada en su obra congeniaba con el gusto de París, ni con su imperio cultural: su estética fue menospreciada pues la tildaron de histérica, «anecdótica», empantanada en los sentimientos indebidos y totalmente desprovista de los correctos.

Incluso hoy, cualquier teoría de la historia del arte exclusivamente centrada en los atributos formales a expensas de los significados simbólicos y éticos tendría dificultad no solamente con Beckmann, sino con el expresionismo en general —a menos que, como veremos muy pronto, el expresionismo en cuestión sea abstracto y (preferiblemente) norteamericano—. El expresionismo, a pesar de inspirarse en gran medida en la obra de Van Gogh, nunca echó raíces en Francia. Su sistema de valores sólo produjo allí un pintor realmente destacado: un irritable e inseguro judío de un *shtetl* de Lituania, Chaim Soutine (1894-L943).

Soutine era un pintor implacablemente bucal. Lienzo tras lienzo parecía estar tratando de apropiarse de sus temas físicamente, extrayendo de ellos proteína, como un insecto chupando la savia de una hoja. Lo que para Beckmann era un sentimiento de ultraje moral, para Soutine era el hambre: a veces hambre de verdad, pues fue míseramente pobre la mayor parte de su vida, pero siempre poseyó esa voracidad ocular capaz de convertir la sustancia del mundo en una espesa, blanducha y enardecida pintura. Pocos pintores han otorgado tanta trascendencia a la desenfrenada expresión del sentimiento, pues más bien los demás se quedaban indiferentes ante la sociedad que les rodeaba. Soutine nunca produjo una obra «socialmente comprometida», tal vez porque era un nómada cosmopolita que nunca echó raíces en ninguna comunidad. En la violencia de su expresión, algunos cuadros de Soutine casi pueden parecer caricaturas de los que consideraba sus maestros: Rembrandt, el Greco o Courbet. Las sombrías reses abiertas en canal, colgando en su estudio (y copiadas del natural, mientras se pudrían y apestaban) constituyen un evidente acto de devoción hacia Rembrandt (Ilustración 199); pero incluso cuando la invasión del tema se acerca a una convulsiva parodia, sigue siendo un homenaje. Soutine tenía la paradójica ambición de rivalizar, por una parte, con el arte de los museos, mientras que por otra abría las compuertas del «yo» tanto como podía. Aunque afirmaba que no le gustaban los cuadros de Van Gogh, su obra más radical era un esfuerzo sostenido para superar la vivacidad de los paisajes del holandés: a saber, la serie de cuadros que Soutine pintó en la ciudad de Céret, en los Pirineos franceses, entre 1919 y L92Z. Debido a la pureza de su violencia pictórica, los paisajes de Céret no tienen precedentes en el arte (Ilustración zoo). La sensación de *materialidad* que emana de sus naturalezas muertas, donde el óleo que representa el cadáver de la vaca adquiere la propia y grasosa carnalidad del modelo, llega al límite en sus paisajes, distorsionando totalmente el contenido de lo descrito. Las casas inclinadas, como azotadas por un viento de galerna, las colinas encabritándose, el horizonte furiosa y oblicuamente arrastrado, convierten la escena en un amasijo de pintura desmoronándose y derramándose, como tripas de pollo.

Sería lógico suponer que una obra así es inimitable, pero la influencia de Soutine en otros pintores fue vasta. En particular los lienzos de Céret —con ese *allegro furioso* de óleo y la peculiar atmósfera asfixiante debida a la virtual eliminación del cielo detrás de una pared de pigmentos que crece sin cesar— influyeron

poderosamente en la obra de Willem de Kooning (1904-1997) después de que los viera en Nueva York. El análisis de la obra de De Kooning quedó entorpecido por los esfuerzos de los críticos norteamericanos destinados a convertirlo en una figura mítica, la respuesta norteamericana a Picasso, una criatura de proteica vitalidad que subsume la historia del arte en su propia persona, transformándose en una piedra de toque de la cultura, y trascendiendo así todo lo relativo a la «originalidad». Fue en la obra de De Kooning que Harold Rosenberg basó su idea de la Action Painting, mediante la cual la obra de arte era más un acto que una configuración, el subproducto de una confrontación existencial entre la voluntad y el destino; cuestiones ordinarias como el estilo, las fuentes y la sintaxis de su arte no tenían lugar en este drama. Pero si profundizamos un poco más y tratamos de ver lo que (en el arte de los demás) De Kooning realmente veía y quería emular, la influencia de Soutine en él no sólo es evidente para el observador, sino aceptada por el artista. «Siempre me han vuelto loco los cuadros de Soutine», dijo una vez De Kooning. «Quizá sea la exuberancia de su pintura […] Hay una especie de transfiguración, un cierta carnosidad, en su obra». El nexo entre Soutine y De Kooning está clarísimo en los cuadros que este último produjo en los años setenta, la obra en gran parte incoherente de un talento en decadencia, centrado en la imagen de desnudos en paisajes. Sus cuerpos extendidos sin gracia *a la crapaudine*, en posturas como de ranas tomando el sol, o en actitudes sexuales, rinden un distante pero explícito homenaje a los cadáveres de las reses y los pollos muertos que cuelgan en la obra de Soutine. Son «encarnaciones» en el sentido casi literal de la palabra, manifestaciones de la carne en la efusiva y almibarada superficie de pintura. Para ver lo que De Kooning era capaz de hacer con la tradición expresionista cuando estaba más cerca del apogeo de su poderío, hay que contemplar las *Mujeres* que pintó entre 1950 y 1953.



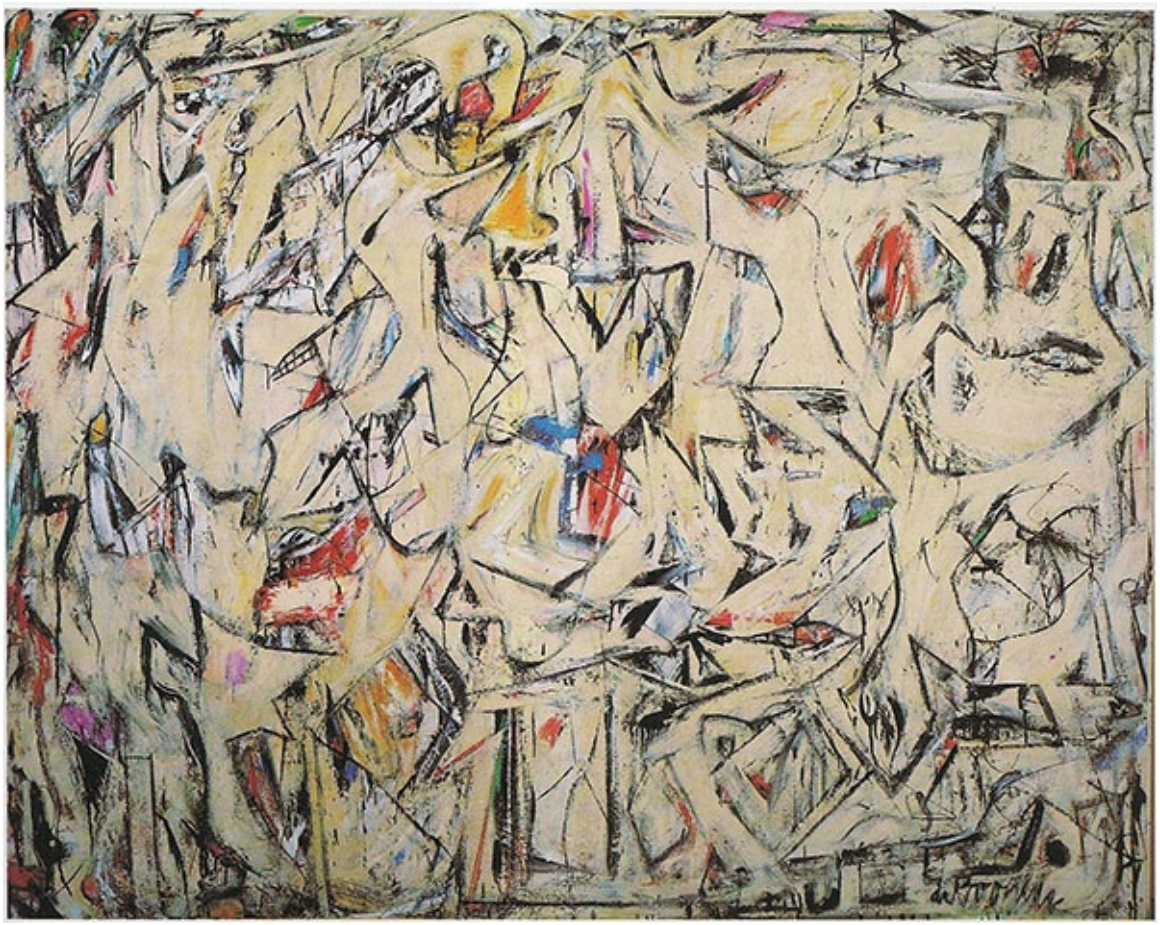
199. Chaïm Soutine, *Res muerta*, 1925. Óleo sobre lino, 114,3 x 78,7 cm. Instituto de Arte de Minneapolis.



200. Chaïm Soutine, *Vista de Céret*, 1922. Oleo sobre lienzo, 73,7 x 74,2 cm. Museo de Arte de Baltimore, obsequio de Mrs. George Siemonn.

En cierto sentido, las *Mujeres* se originan en los cuadros más abstractos que las preceden, como *Ático* (1949) o *Excavación* (1950) (Ilustración 201). Es decir, el carácter de la forma es similar, gracias a la «caligrafía» de De Kooning: unos trazos vigorosos para delinear la conformación, en la que los abultamientos como muslos y los pliegues como de codos de los apretujados motivos sugieren la cercana fricción de la carne. En *Excavación*, De Kooning estaba prestando atención a Picasso y al espacio poco profundo y como cuadriculado del cubismo: aunque mucho más alterado, aquí aún se advierte una sintaxis cubista, pero con el añadido de la tremenda presión y la elocuencia brindadas por el dibujo suelto de De Kooning y por el tratamiento plástico expresionista. En 1911, ni Picasso ni Braque se habrían permitido semejante vaivén de pinceladas tan empastadas como las que se ven en *Excavación*. La índole direccional e improvisada de la superficie de De Kooning era el extremo opuesto de los pequeños toques de pincel, a guisa de plancha graneada, del cubismo analítico; pero todo esto tenía que ver con el tipo de expresión que Soutine se sentía incitado a formular en sus paisajes de Céret.

Difícilmente se puede decir que las *Mujeres* de principios de los años cincuenta igualan, como pintura, el mesurado fervor de aquellos lienzos. En ellos, el ímpetu del expresionismo lo domina todo, y como resultado pierden coherencia; pero ciertamente fue la serie de las *Mujeres* lo que señaló el final de un aspecto de la tradición expresionista europea en Estados Unidos. «Ahora las miro», observó De Kooning a propósito de telas como *Mujer y bicicleta* (1952-1953) (Ilustración 202), «y me parecen vociferantes y feroces. Creo que eso tiene que ver con la idea del ídolo, del oráculo y, sobre todo, con el júbilo que entrañan». El interés de De Kooning por los ídolos y los oráculos concordaba con la tendencia primitivista en los inicios del expresionismo abstracto: las lobas y las figuras de guardianes de Pollock, los tótems de Rothko, los pictogramas de Adolph Gottlieb, etc. Así que difícilmente se trataba de algo original, pero De Kooning le imprimió una fuerza y un contorno peculiarmente vivido conectándolo con el expresionismo y, a su vez, con la entonces indigerible vulgaridad de las imágenes de los medios de comunicación norteamericanos.



201. Willem de Kooning, *Excavación*, 1950. Óleo sobre lienzo, 203,2 x 254 cm. Instituto de Arte de Chicago.



202. Willem de Kooning, *Mujer y bicicleta*, 1952-1953. Óleo sobre lienzo, 193,5 x 124,5 cm. Museo de Arte Americano Whitney, Nueva York.

Por una parte, su linaje se remontaba a las mujeres de los cuadros de Edvard Munch. Son emblemas de la otredad y la dominación; tal vez dominación maternal, tal vez, si tomamos en consideración la sólida impresión que emana de esas mujeres, regordetas como verduleras, en su feroz hermandad. En el distorsionado vigor de sus texturas —el pincel arrastrando de aquí para allá las formas de los pechos, las sonrisas, las nalgas y las panzas como si se tratara de una espesa y alborotada membrana—, ellas nos hablan de Soutine. Por otra parte, también contienen reminiscencias de Kirchner. Achaparradas, poco elegantes e inabordables, son como versiones afeadas de las prostitutas callejeras de Kirchner. La visión de las mujeres de De Kooning (al menos como se muestran en los cuadros) era casi gótica, y constituyen la última aparición

convincente, en arte, de la imagen que Kirchner desarrolló: la mujer como *Giftmadcben*, la medieval chica ponzoñosa. En Kirchner, lo que el ojo del espectador rechazaba era el afilado y nervioso sombreado, los cuerpos puntiagudos, como erizados de púas; en De Kooning, ese rechazo al contacto culmina en el apoplético tumulto de la pintura. En cualquiera de los dos casos, el mensaje está claro: «Noli me tangere».

Por una parte, eran chicas típicamente norteamericanas. Tal vez debido a que él era extranjero y podía ver Estados Elnidos como un país curioso, incluso exótico, De Kooning disfrutaba francamente con la imaginería publicitaria de la revista *Life* y las vallas publicitarias de Times Square destinadas a ese conjunto de consumidores con poco sentido crítico. (Expresionistas abstractos más «teológicos», como Rothko o Still, consideraban que esas cosas eran despreciables). Eso se refleja en las *Mujeres*, cuyas perturbadoras sonrisas dentudas son la versión de De Kooning de la chica del viejo anuncio de cigarrillos Camel, cuyas proporciones faciales estaban tan bondadosamente tratadas. Al crear esas Doris Day con dientes de tiburón, anfibios vivientes entre lo atávico y lo trivial, De Kooning dio con una de las imágenes más memorables de la inseguridad sexual en la cultura norteamericana.

Solamente otro artista, después de 1945, fue capaz de encarnar tales ansiedades en el cuerpo humano: el pintor británico de origen irlandés Francis Bacon (1909-1992). Bacon siempre negó que su obra tuviera nada que ver con el expresionismo —«No tengo nada que expresar», le dijo una vez a un entrevistador de la BBC, con aparente sinceridad— y ciertamente su obra no presentaba señales de anhelar ninguna trascendencia espiritual, que es una de las principales características del expresionismo. Por otra parte, la voz de Bacon es tal vez el discurso extremo de la *misére des hótels*, esa sensación de estar cogido en una trampa dentro de la ciudad, acosado por apetitos insaciables que alguna vez fueron casi incalificables, y que las imágenes urbanas de Munch fueron las primeras en evocar. En su obra, la imagen clásica del cuerpo desnudo simplemente está descartada; en vez de eso, la figura se transforma en un animal bípedo con varias adicciones: el sexo, la hostilidad, la seguridad o el poder. Todas las relaciones morales han sido abolidas en el mundo de sus cuadros. En su lugar, el factor de unificación procede de la amarilleada y rayada fuerza documental de ciertas imágenes clave sacadas, por así decirlo, del granulado almacén del siglo XX y luego abruptamente montadas todas a la vez. Tina de esas imágenes fue un fotograma de *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein, mostrando en primer plano la cara cortada por un sable de una niñera en la escalinata de Odesa, chillando aterrorizada con sus lentes descolocados. Bacon combinó esa imagen con uno de los fragmentos de una vieja tradición que permanecía oculta en su estética. El retrato del papa Inocencio X, Giambattista Pamphili, de Velázquez, suprema imagen del poder vigilante que se transfiguró en el bien conocido tema del «Papa gritando», de Bacon (1953) (Ilustración 203).



203. Francis Bacon, *Estudio del retrato del papa Inocencio X según el estilo de Velázquez*, 1953. Óleo sobre lienzo, 152,6 x 117,3 cm. Cortesía de Marlborough Gallery, Londres.

Este pintor desdeñaba la «ingenua» fuente material, pero le gustaba sacar de contexto imágenes didácticas de modo que el significado deseado se extinguiera o se empañara. Una de sus fuentes más ricas era un manual de enfermedades bucales, otra, un libro titulado *Posiciones en radiología*, y una tercera, *Locomoción animal*, de Eadweard Muybridge. ¿Qué tenían en común semejantes libros? La objetividad: el ojo clínico examinando el cuerpo humano como un espécimen, sin hacer caso de sus intimidades. Bacon pensaba que había una poderosa analogía entre las diversas disponibilidades del cuerpo; para la exploración, el sexo o la coerción política. Las tres evocan diferentes formas de desamparo, la condición de ser una cosa. De ahí la afición de Bacon por los entornos que sugieren una pérdida de voluntad: las paredes

roñosas de las habitaciones que pueden ser cuartos de arresto, las camas y las sillas como potros de tortura que se transforman en rejillas, los montajes de tubos que vagamente parecen formar parte de un instrumental médico. Los cuartos cerrados y los muebles inidentificables, feos y asquerosos en textura y color, iluminados por una única bombilla pelada, constituyen un ámbito para la violencia; en esos recintos, el sexo deviene una pelea de perros y todas las emociones quedan por igual sumidas en la rabia y su secuela, el sentimiento de aislamiento. Aunque quizá sea cierto, como Bacon dijo en más de una ocasión, que «sólo necesitamos pensar en la carne en nuestro plato» para ver una verdad general sobre el género humano en sus pinturas, ningún artista moderno ha remachado con un pesimismo más reiterado en ese recoveco de la condición humana. De hecho, Bacon es un artista muy manierista. No es poca cosa autodistanciarse estéticamente para ser capaz de escudriñar las encías y la saliva de una boca chillante como hacía Monet con la hoja de un nenúfar. Ese distanciamiento le permitía a Bacon dominar sus horribles y convulsivos contenidos, pero también acarreaba un cierta pérdida de energía e incluso, en ocasiones, una concesión a lo decorativo. En las mejores obras de Bacon la pintura presenta una terrible materialidad, como si el grano, la estructura celular del pigmento, el pincel cargado asestando fuertes golpes en el lienzo, fuera una mancha de tejido muscular. Sin embargo, en sus momentos menos felices, la tensión entre el óleo y la carne imaginada, entre la oprimida energía de los cuerpos y la lacería de pinceladas que los representan, adquieren una espectral exuberancia, impropia de la principal ambición de Bacon: ser el Goya de la historia moderna, el último pintor de trágicas figuras, capaz de decir una verdad sobre las peripecias humanas que la cámara no podía decir.

Hacia 1950 todo parecía indicar que no se habían verificado tales verdades, y el acontecimiento que reveló que la pintura ya no podía lidiar catárticamente con los horrores modernos fue el Holocausto. Si las *Mujeres* de De Kooning y los desnudos masculinos de Bacon parecían aislados en su tiempo, quizá se deba a que, después de Auschwitz, la distorsión expresionista del cuerpo humano parecía carecer de futuro para los espíritus más sensibles —de hecho, esa estética era poco menos que una impertinencia o un entrometimiento, un barniz, comparado con lo que los nazis habían hecho, a escala industrial, con los cuerpos reales—. La realidad había dejado al arte tan atrás que la pintura enmudeció. ¿Quién podía rivalizar con el testimonio de la fotografía?

De hecho, el arte estaba ahora mal equipado para competir con la imprenta, la fotografía o las películas en su capacidad de ilustrar lo que significaba la catástrofe política del siglo XX. Hubo una ráfaga de arte «existencialista» de postguerra, especialmente en el campo de la escultura: andrajosas figuras con cabezas de clavo, fundidas y soldadas con sopletes, llenas de alusiones a los campos de exterminio, a Hiroshima y a los vaciados de los cadáveres pompeyanos. Nada de eso tuvo consecuencias duraderas. Después de la primera guerra mundial, como hemos visto, hubo una oleada de interés hacia las abstracciones utópicas por medio de las cuales,

según se confiaba, un mundo hecho añicos podía reconstruirse a sí mismo en un orden definitivo e ideal. Los años que siguieron a la segunda guerra mundial, a la sombra moral de la bomba atómica, no conducían ni a los esquemas utopistas ni a ninguna pronunciada fe en el futuro. Sin embargo, el mismo patrón de conducta se repitió hasta cierto punto: a raíz de la catástrofe, los artistas una vez más volvieron a interesarse en la trascendental abstracción, basada en una espiritualizada idea de la naturaleza. Las ambiciones trascendentalistas del expresionismo se hicieron notar, y la tradición que iba desde Van Gogh hasta Kandinsky parecía más fructífera que esa clase de enfoque que, heredado de Munch, dependía de la figura humana saturada de *Angst*.

La obra de Wassily Kandinsky (1866-1944) está condenada a plantear algunos problemas a sus admiradores, problemas que tienen que ver con la naturaleza de las creencias del propio Kandinsky. Fue, si no el «único creador» del arte abstracto, su pionero por excelencia; entre 1909 y 1914 trabajó para convertir la especulación en torno al significado de la forma pura en un sistema lingüístico. Ésos fueron también los años en que Kandinsky se aferraba, con un fervor casi misional, a las doctrinas de la teosofía. En sus escritos queda claro que aplicó a su arte, de manera muy literal, el espiritualismo *kitsch* de *madame* Blavatsky. Fue su armadura filosófica, tal como los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio lo fueron para Bernini. El mundo físico había perdido su importancia; había que verlo como un obstáculo, ya que se interponía ante los ojos de los hombres obstruyendo las realidades del espíritu. La gente, atrapada en las redes ilusorias de *maya*, en el apego a los objetos, en los anhelos mundanos, sólo podría flotar sin rumbo en una insatisfacción sin fin. No obstante, el milenio estaba llegando en la forma de lo que Kandinsky llamaba «la época de la gran espiritualidad». Ese mismo día, la Historia —el curso de las contingencias humanas — cesaría. Todo poder político y social quedaría subsumido en la contemplación espiritual, y reinaría la iluminación universal. Ésta era la versión de *madame* Blavatsky de una fantasía tan vieja como la cristiandad: el milenarismo, cuando Cristo retorna a la tierra para derrotar definitivamente a Satanás, y para establecer un reino de justicia terrenal destinado a durar mil años. Entre los derivados políticos de esta leyenda duradera estaban la fantasía marxista de la «extinción del Estado» después de la dictadura del proletariado, y la visión de Hitler del Reich milenario. Ambas presuponían el fin de la historia, al igual que lo hacía, de manera inofensiva, la fe teosófica de Kandinsky.

Evidentemente, hacía falta un arte especial para aquellos tiempos especiales del porvenir. Después del milenio el arte no sería necesario, puesto que la percepción humana sería total, entrañando una gran felicidad, como la de los bienaventurados en el cielo. Pero mientras tanto, la pintura tenía sus funciones, y desde el punto de vista de Kandinsky, la principal era enseñar a la gente a pensar y a ver en términos de formas inmateriales, en vez de percibir representaciones de cosas reales como manzanas o desnudos. «Casi siempre, detrás de la materia», escribió en la publicación

*El jinete azul*, en 1912, «se esconde el espíritu creativo, oculto dentro de lo corpóreo. Esa ocultación del espíritu en lo material suele ser tan densa que, por regla general, pocas personas pueden ver el espíritu a través de lo sólido. Hay ciertas épocas que reniegan del espíritu […] y en general, esto es verdad incluso hoy. La gente está cegada. Una mano negra les tapa los ojos».

En sus orígenes, la obra de Kandinsky fue una complicada amalgama de ideas tomadas de Rusia y de toda Europa. Compartía el interés de los simbolistas en la «sinestesia»; es decir, la transferencia directa de las sensaciones de un dominio sensorial a otro, gracias a la cual podemos «escuchar» los colores y, a la inversa, «ver» los sonidos. «Entre las personas altamente sensibles», sugería Kandinsky, «el acceso al alma es tan directo, el alma tan impresionable, que cualquier sensación del gusto se comunica directamente al alma, y desde allí a los otros órganos de los sentidos (en este caso, a los ojos).» En su condición de exiliado, cuando vivía en Munich y luego en Murnau, fue particularmente sensible a las corrientes místico-románticas del *Jugendstil*, aquella forma sublimadamente abstraída del *art nouveau* cuyos líderes, en Munich, eran Elermann Obrist y August Endell. Y además, por ser ruso, Kandinsky tenía a sus espaldas toda una tradición de abstracción y de estilización extrema, combinada con sublimes significados espirituales y metas didácticas: la tradición del icono. Si a esto añadimos su pasión por el arte popular —casi de cualquier clase, desde el textil de los campesinos rusos hasta la decoración religiosa de los portavelas votivos bávaros y los diseños totalmente abstractos de los azulejos musulmanes y los textiles que había estudiado de viaje en Baviera en 1904—, podemos hacernos una idea de la diversidad de su formación y de cómo ésta ayudó a conformar su obra. Es más, la creencia de Kandinsky en la posibilidad de un lenguaje cromático abstracto se basaba en sus propias reacciones visuales anormalmente vigorosas; reacciones que pocos artistas, mucho menos los espectadores comunes, podrían haber compartido. Tenía una memoria extraordinariamente vivida y precisa, y podía visualizar las formas, los colores, los tonos y la localización de cualquier objeto a voluntad, proyectándolo en el mundo real como si lo hiciera con una linterna mágica: «Las formas que siempre he usado han surgido "de sí mismas", se me presentaban íntegramente ante los ojos, y sólo necesitaba copiarlas…». Sentía ciertos colores tan fuertemente como otros sienten sonidos —el rebuzno de una sirena de la policía o el chillido aborrecible de un cuchillo arañando un plato— y su obsesión con la atribución de emociones humanas a lo que no era humano rivalizaba con la de Van Gogh:

> La colilla de cigarro en el cenicero, el blanco botón de pantalón pacientemente mirando hacia arriba desde un charco en medio de la calle, el sumiso trozo de corteza de árbol que una hormiga arrastra entre las altas hierbas […] la página del calendario que una mano consciente arranca con fuerza de la afectuosa compañía de las otras páginas que quedan en el bloque; todas y cada una de las cosas me muestran su rostro, su ser más interior, su alma secreta, casi nunca oída, casi siempre silenciosa.

Kandinsky empezó a pintar un poco tarde —tenía treinta años en 1896, cuando

llegó a Munich para estudiar— y el arte popular ruso (los retazos de vivos colores embutidos en los tejidos de los campesinos, la decoración cromática de las cabañas de troncos) le había preparado para trabajar con zonas planas de color. (También era miope, de modo que tendía a ver las cosas como parches brillantemente coloreados de contornos poco definidos). En sus paisajes de Murnau, de 1909, las formas de la colina, del árbol y de la locomotora (Ilustración 204) atestiguan la influencia del fauvismo; pero esa extraña tendencia a hincharse y a bullir, como si el peso de las cosas soltara amarras debido a la energía de color, ya apuntaba hacia la próxima etapa de su obra, en la que el color gradualmente se separaría de la descripción. Los paisajes de Murnau presentan un mundo de bienestar, y como de juguete, exquisitamente coloreado, y esta visión romántica de la inocencia siguió rondando su obra en forma de referencias a un pasado de cuentos de hadas eslavos: jinetes, castillos, lanzas, puentes de arco iris, y otras cosas por el estilo. Pero si conseguía que el color fuera un fin en sí mismo, podría disciplinar las asociaciones demasiado fáciles de estas imágenes. Kandinsky recelaba tanto de la trivialidad de la ilustración como aborrecía la trivialidad de la decoración; quería que su pintura describiera estados espirituales, las epifanías del alma. La forma de conseguirlo se le ocurrió en Murnau, en 1908, cuando creyó que le había sido permitido vislumbrar una especie de lápida de la revelación, la piedra de Rosetta de un nuevo arte. Así recordaba aquel momento:

> Regresaba de hacer mis bosquejos, sumido en mis pensamientos, cuando de pronto, al abrir la puerta del estudio, me vi enfrentado a una imagen de una indescriptible belleza incandescente. Perplejo, me quedé mirándola. El cuadro carecía de tema, no representaba ningún objeto que se pudiera identificar y estaba totalmente compuesto de manchas brillantes de color. Finalmente me acerqué y sólo entonces vi lo que realmente era: mi propio cuadro, cuya posición en el caballete había cambiado, quedando ladeado, y como apaisado […] Una cosa se me hizo clara: que la objetividad, la representación de los objetos, no tenía ningún sentido en mis cuadros, y que en realidad era perjudicial para ellos.

La controversia acerca de quién fue realmente el primer artista que hizo un cuadro abstracto es estéril, pero seguramente Kandinsky fue uno de los primeros en desterrar los objetos de su obra para alcanzar una intensidad emocional más fuerte. La abstracción en sí no le interesaba (de hecho la condenó en más de una ocasión) y así, aunque las imágenes que pintó entre i910 y 1913 se ocultan tras el juego de rosados, bermellones, amarillos, azules, esmeraldas y violetas oscuros —las formas tan sumergidas que eran casi ilegibles en la saturación general del color—, todavía se pueden descifrar, y Kandinsky tenía la intención de que fueran descifradas. En cuanto a lo que exactamente quieren decir, eso es otra cosa. *Pequeños placeres* (1913), de Kandinsky, claramente representa un paisaje con un jinete galopando en la cima de la colina a lo lejos (Ilustración 205); pero hacía falta un esfuerzo de erudición reciente para comprender que realmente el cuadro quería ser una nueva interpretación teosófica del Apocalipsis de san Juan, de donde se deduce que las cosas de este mundo, la realidad material cuyo pequeño valor se insinúa en el título de Kandinsky, se marchitan ante el advenimiento de la nueva tierra y del nuevo cielo prometidos por

el Apocalipsis. El jinete distante se convierte en uno de los cuatro jinetes del Apocalipsis, y todo el cuadro —aunque radiantemente floral en su colorido— está impregnado de sugerencias milenaristas y de mal agüero.

Sin embargo, a finales de 1913, las abstracciones más expresionistas de Kandinsky desafiaban casi cualquier esfuerzo de encontrar en ellas un contenido alegórico. Pueden verse tres picos negros garabateados, que podrían ser montañas, en la mitad superior de *Líneas negras, N.° 189* (1913) (Ilustración 206), pero apenas cuentan como tema. Lo que sí cuenta es la sensación de bienestar, esa alegría como primaveral, producida por la floración y la transparencia de las manchas de colores primarios —rojo, azul, amarillo, blanco— que se extienden suavemente hacia el ojo como halos estampados en una niebla. Dichas obras representan lo mejor de Kandinsky, y su convicción, como pintura, supera con creces la entusiasta necesidad de filosofar del propio Kandinsky. Por desgracia, esto no siempre se verifica en los cuadros más geométricos que hizo después de 1921. «El arte moderno,» escribió, «sólo puede nacer después de que los signos se hayan convertido en símbolos». Y en su afán de establecer un idioma simbólico de formas y colores, que fuera más allá de todo esfuerzo descriptivo en un intento de mostrar las correspondencias simbolistas directas entre la forma y el sentimiento, Kandinsky produjo una enorme cantidad de cuadros dignos, pero más bien áridos y solipsistas. No había ninguna garantía de que un triángulo lila con bordes negros sobre un campo de color verde mar «representara» para cualquier espectador las mismas emociones que encarnaban para Kandinsky, y su entusiasmo al confeccionar una gramática universal de las formas era como el entusiasmo con que los defensores del esperanto presentaron su causa en su propia época. Los significados que Kandinsky quiso infundir en los cuadros abstractos geométricos de los años veinte y treinta —aunque finos en su diseño— ahora parecen esotéricos y algo ingenuos, pero esto se debe en gran parte al hecho de que el contexto expresionista del cual procedían (además de las vagas devociones de la teosofía) desapareció hace mucho tiempo. Sin embargo, constituyeron una coda para la larga tradición del trascendentalismo alemán, y en este sentido no estaban solos.



204. Wassily Kandinsky, *Paisaje cerca de Murnau con locomotora*, 1909. Óleo sobre tabla, 50,8 x 64 cm. Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.



205. Wassily Kandinsky, *Pequeños placeres*, 1913. Óleo sobre lienzo, 109,5 x 119,4 cm. Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.



206. Wassily Kandinsky, *Líneas negras N.º 189*, 1913. Óleo sobre lienzo, 129,5 x 129,8 cm. Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.

El trascendentalismo era el interés que compartían los pintores que, junto con Kandinsky, formaron el grupo expresionista conocido como *Der Blaue Reiter* (‘El jinete azul’) en apio. También hundía sus raíces profundamente en el pensamiento y la práctica de la Bauhaus, porque, como hemos visto en el capítulo 4, nada más lejos de la verdad que la idea de que la Bauhaus representó una especie de lógica opuesta a las aspiraciones expresionistas de transformar el mundo. Cuando Kandinsky impartía clases en la Bauhaus, también lo hacía un artista suizo llamado Paul Klee (1879-1940). Y aunque Klee no era teosofista, sí compartía, al igual que Kandinsky, un ideal pictórico que procedía de la metafísica idealista alemana.

El monumento de Klee a esta obsesión metafísica fue un libro singular, *El ojo que piensa*, escrito durante sus años de profesor en la Bauhaus; acaso el manual más detallado sobre la «ciencia» del diseño que jamás se haya escrito, concebido en términos de una teoría universal de las «equivalencias» visuales de los estados espirituales, cuya complicada elaboración rivalizaba con la de Kandinsky. Klee tendía

a ver el mundo como un modelo, una especie de aparato de relojería del sistema solar fabricado por un relojero cósmico —un Dios suizo— destinado a demostrar la verdad espiritual. Esto ayuda a explicar la naturaleza como de juguete de sus fantasías; si el mundo no tenía una realidad final, se podría representar con el ingenio más libre y más esquemático, y a esto se dedicó Klee. De ahí su reputación de *petit-maitre*.

Al igual que Kandinsky, Klee valoraba lo «primitivo», y especialmente el arte de los niños. Envidió esa libertad polimorfa que tienen los niños para crear signos y respetaba su inocencia y franqueza. «¡No se ría, lector! ¡Los niños también tienen habilidades artísticas, y hay sabiduría en el hecho de que las tengan! Cuanto más desvalidos son, más instructivos resultan los ejemplos que nos proporcionan…». En su afán de pintar «como si fuera, un recién nacido, sin saber absolutamente nada de Europa», Klee era un europeo total. Su obra indagaba en las innumerables grietas de la cultura, recogiendo pequeños trofeos y emblemas de la botánica, la astronomía, la física y la psicología. La música tuvo en él una influencia especial. Creía que el contrapunto del siglo XVIII (su forma predilecta) podría traducirse directamente en gradaciones de color y valor, repeticiones y cambios de motivo; sus composiciones de formas yuxtapuestas, abiertas en abanico como una baraja de cartas o muestrarios de color (Ilustración 207), son intentos de congelar el tiempo en una composición estacionaria, el afán de dotar a los motivos visuales de esa propiedad de «desplegarse» que tienen los motivos auditivos; y ese sentido de revelación rítmica, la repetición y la eclosión se transfirió, de la forma más natural, a sus imágenes de plantas y flores. Fue un romántico total, que oía la *Weltgeist* en cada ráfaga de viento, reverenciando la naturaleza, pero cuidadoso a la hora de estilizarla.



207. Paul Klee, *Fuga en rojo*, 1921. Acuarela, 23,4 x 36,1 cm. Colección Félix Klee, Berna.

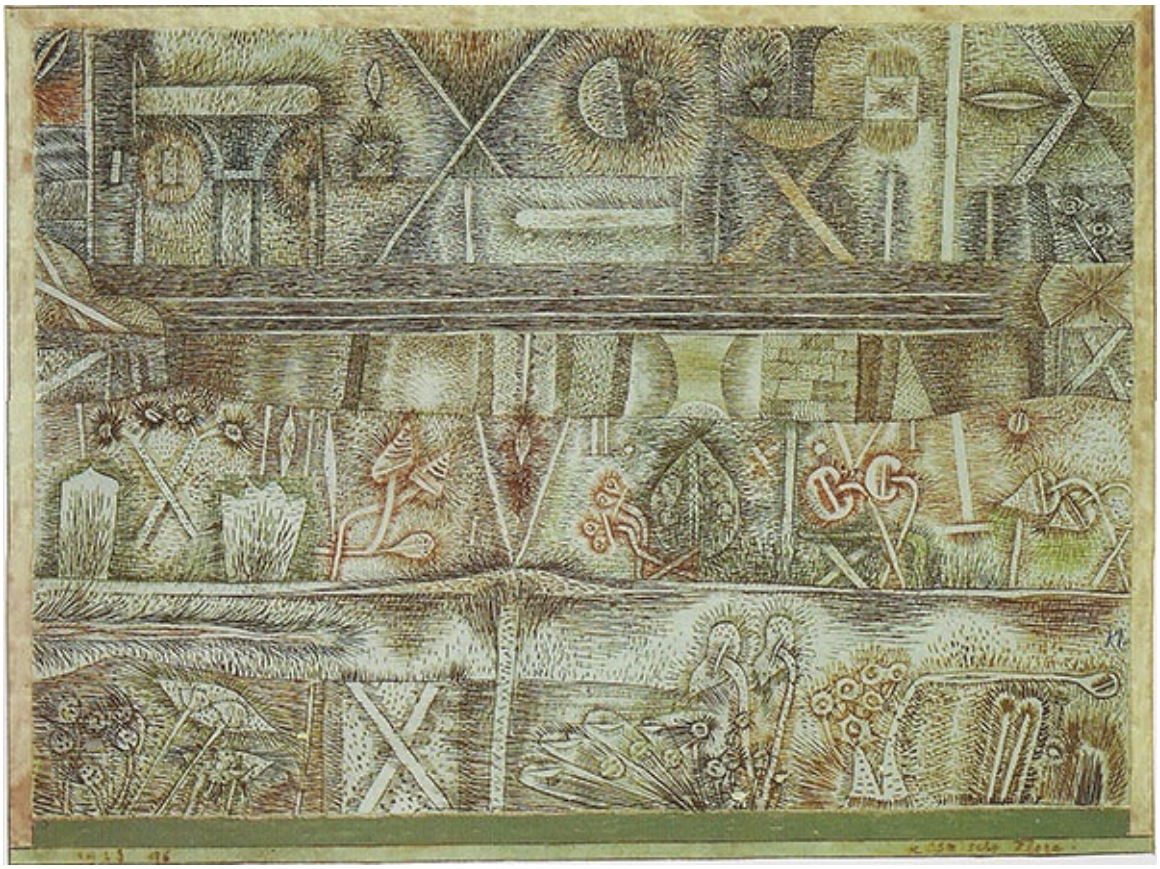
Las suposiciones de Klee eran desenfadadamente trascendentalistas. «Antes solíamos representar las cosas visibles de la tierra», escribió en 1920, «cosas que nos gustaba mirar o que nos hubiera gustado ver. Hoy revelamos la realidad que yace detrás de las cosas visibles, expresando así la creencia de que el mundo visible no es más que un caso aislado en relación con el universo y que hay muchas otras realidades latentes…».

La obra de Klee es la búsqueda de los símbolos y las metáforas capaces de hacer visible esa creencia. Más que cualquier otro pintor que no formara parte del movimiento surrealista (con el cual su obra compartía muchas afinidades: su interés en los sueños, en el arte primitivo, en los mitos y en la incongruencia cultural), se negó a establecer distinciones inflexibles entre el arte y la escritura. De hecho, muchos de sus cuadros son una forma de escribir: abundan las señales, las flechas, las letras flotantes, las direcciones equivocadas, las comas y las claves musicales; su código para designar cualquier objeto, desde las nervaduras de una hoja hasta el diseño cuadriculado de las acequias tunecinas, no hace el menor intento de ser una descripción sensorial, sino que declara ser una imagen puramente mental, un jeroglífico existente en el espacio emblemático. Por eso, las más de las veces, Klee podía salir airoso gracias a una organización taquigráfica que escatimaba la grandeza espacial del alto modernismo francés conservando al mismo tiempo, y con naturalidad, la delicadeza de su temperamento. La obra de Klee no ofrece los sentimientos intensos de Picasso, ni la maestría formal de Matisse. El trazo exacto y delgado, arrastrándose y arañando los bordes de su fantasía, se verifica en un pequeño ámbito de superposiciones, transparencias y campos de figuras contrapuestos, todos postcubistas. De hecho, la mayoría de las ideas de Klee sobre el espacio pictórico procedían de la obra de Robert Delaunay, especialmente de las *Ventanas*. El papel, receptivo a todas las manchas y charcos que un feliz azar producía en la capa de las acuarelas, contiene las imágenes tiernamente. Como dijo el historiador del arte Robert Rosenblum: «El genio particular de Klee consistía en ser capaz de tomar cualquiera de los principales motivos y ambiciones románticos que, a principios del siglo xx, muchas veces habían alcanzado dimensiones grotescamente wagnerianas, y traducirlos a un lenguaje apropiado a la escala diminuta del mundo encantado de un niño».

Aunque Klee no era uno de los grandes dadores de forma, era ambicioso. A la manera de un miniaturista, quería que la naturaleza se tornara permeable, de manera exacta, al lenguaje del estilo; y esto significaba una observación del mundo natural no sólo de cerca, sino extática, abrazando los extremos románticos de la proximidad y la lejanía, el detalle visto en primer plano y el paisaje «cósmico». En un extremo, la luna y las montañas, los oscuros pinos dentados, los mares planos espejeando en un mosaico de guaches; en el otro, un enjambre de pequeñas invenciones gráficas, cristalinas y retorciéndose, que sólo podían haberse hecho en la era de la microscopía de alta definición y del primer plano fotográfico. Había una clara conexión entre

algunos de los motivos vegetales de Klee (Ilustración 208) y las imágenes de plancton, diatomeas, semillas y microorganismos que los fotógrafos científicos alemanes obtenían en aquella época. En esos cuadros, Klee intentó devolverle al arte un símbolo que debía de parecer perdido para siempre en la violenta pesadilla de la primera guerra mundial y el subsiguiente malestar social. Era el jardín edénico, una de las imágenes centrales del romanticismo religioso: la metáfora de la creación, con todas las especies creciendo juntas pacíficamente bajo la mirada de la madre naturaleza (o el ojo de Dios).

Sin embargo, tal vez el principal artista moderno que se preocupó por las imágenes lenitivas de una naturaleza idealizada, fue el escultor rumano Constantin Brancusi (1876-1957).



208. Paul Klee, *Flora cósmica*, 1923. Acuarela y clarioncillo, 26,2 x 36,1 cm. Kunstmuseum, Berna, Paul Klee Stiftung (© COSMOPRESS, Ginebra).

Su obra celebraba la otredad de la escultura, su capacidad de parecer independiente y perfecta, sin dejar de exhibir (como metáfora) esos principios de crecimiento y estructura que subyacen en los pájaros, los peces, los huevos o los torsos. Si el proyecto expresionista significaba saturar de ego el mundo que no era humano, el de Brancusi era conferirles a sus formas —convenientemente abstractas— algo de la claridad y la finalidad de la ley. Su estilo era diáfano como el agua. Su preocupación era la pureza escultórica. Ningún otro escultor moderno, ni siquiera Henry Moore, abordó tan constantemente el problema de cómo cortar una forma en el espacio, más que modelarla o construirla, desarrollando unas superficies continuas que atraen la

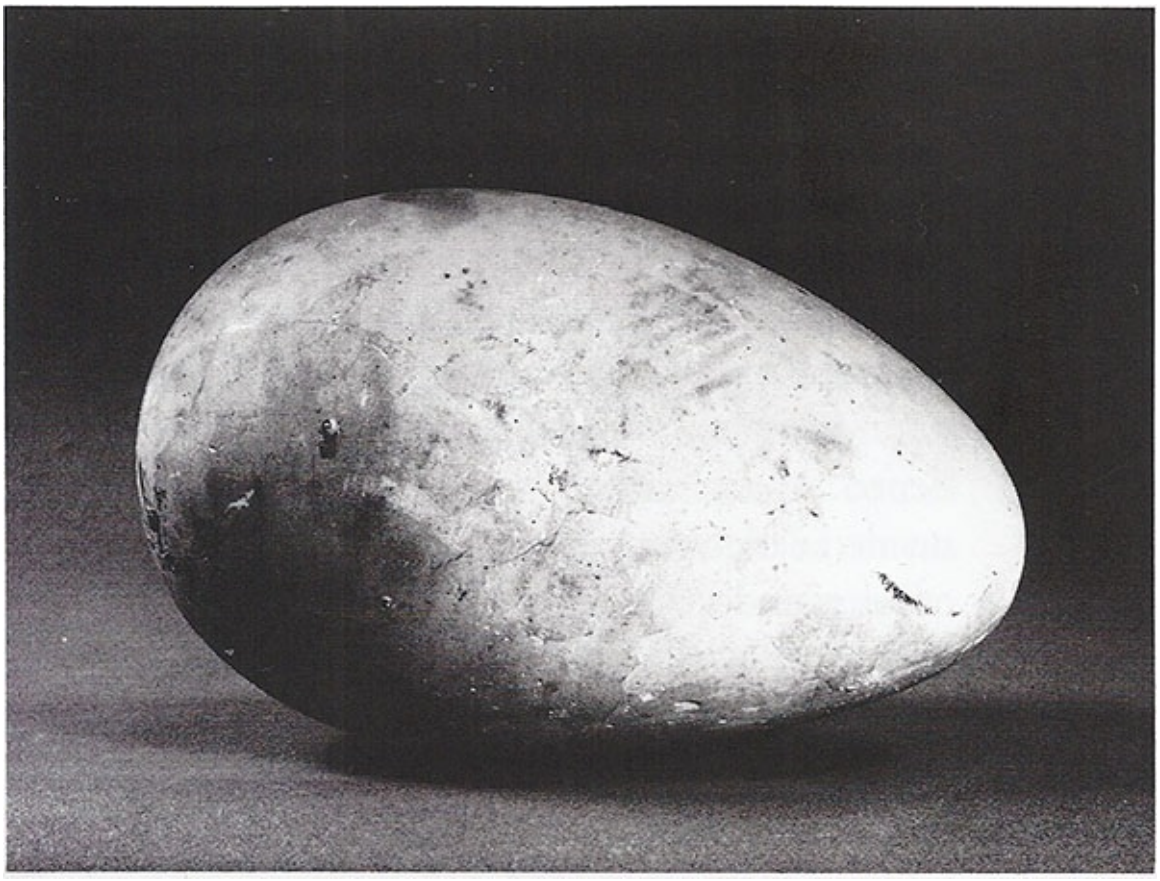
atención del espectador hacia el corazón invisible del bloque.

La obra de Brancusi ha sido víctima del mito. Era de rigor verlo como un visionario o un sacerdote obrero; un viejo campesino fálico, barbudo como Moisés, salpicado de sagrado polvo blanco, creando imágenes elementales en un estado de gracia que de algún modo no estaban influidas por sus siete años en ese compresor cultural que era París. Y al igual que otros mitos que estorban —la potencia suprema de Picasso, por ejemplo— tenía una cierta base (pero sólo limitada) real. Brancusi era hijo de campesinos, aunque se trataba de campesinos prósperos que podían permitirse que un hijo suyo fuera a París para estudiar escultura con Rodin. Criado en una granja rumana, tuvo oportunidad de estudiar no sólo la naturaleza, sino las formas características de la cultura de los campesinos: los dinteles y las columnas de las cabañas de troncos, desbastadas en prismas ásperos, con sus muescas aserradas y las esquinas hechas con azuela; los tornillos y las vigas ennegrecidas de las prensas de vino del campo; las fuentes, los molinos de mano y las estriadas ruedas de molino. Estas cosas (a veces preservadas en toda su tosca franqueza, como en las bases de madera que Brancusi hacía para sus esculturas) integraban una de las raíces de su estética. Otra era la escultura tribal africana. Una tercera era la tecnología de las máquinas, con sus formas pulidas y regulares. Y por eso, en la escultura de Brancusi, lo «primitivo» y lo «folklórico» encontraron una quintaesenciada simplificación modernista de la forma.

Ningún otro escultor del siglo XX ha experimentado un sentimiento más entusiasta hacia las superficies. Pudiera parecer que sus curvas de bronce o de piedra pulimentada, y meticulosamente reveladas, son exactamente lo opuesto a las ondulaciones y surcos de su maestro, Rodin; y así es en cierto modo, pero no del todo, porque lo que Brancusi aprendió de Rodin fue la importancia de la piel esculpida como una envoltura expresiva. Rodin exponía el patético o titánico juego de tendones y huesos por debajo de la piel, tal como Henry Moore, en los años cuarenta, dotaría sus mejores esculturas de un misterio totémico abriéndoles huecos y perforaciones redondeadas como cuevas o úteros. Pero en Brancusi no hay «obras» que revelar por dentro. Todo se hace claro en la superficie, en una muestra de la perfección cuya sosegada señal es el reflejo apolíneo de la luz. No hay en la obra de Brancusi nada que resulte «trágico»: todas las sugerencias de lucha, derrota, o incluso la tensión moral, quedan abolidas por la claridad de la forma y la piel.

Otras esculturas se componen de piezas montadas, y a ello deben la tensión y su significado —la escultura del constructivismo es esencialmente un arte de tensión, equilibrio, asimetría y contraposiciones—. Pero con Brancusi la forma es casi siempre unitaria. Normalmente se trata de un todo ideal, extendiéndose hasta perder la forma de modo que ya no se parezca al sólido platónico y pueda ocupar su sitio en el mundo natural, pero sin dejar de ser «perfecto». Dado que no parece montado, no se le puede desmontar. De ahí el carácter especial de la obra de Brancusi, que no sólo parece resistir el análisis, sino también ser inmutable, tan resistente al tiempo y sus

contingencias como la más fundamental de las formas naturales. Esto nos recuerda el argumento medieval de la inmortalidad del alma: ya que el alma no está compuesta de partes, no se la puede separar en partes y, por lo tanto, no puede experimentar la disolución.



209. Constantin Brancusi, *El origen del mundo* (c. 1924). Bronce pulido, 18,3 x 28,2 x 16 cm. Museo Nacional de Arte Moderno, París.



210. Constantin Brancusi, *Pájaro en el espacio*, 1925. Bronce pulido, 190,5 x 132,3 x 15,5 cm. Museo Nacional de Arte Moderno, París.

En las imágenes de Brancusi está presente una poderosa sensación de la forma en sus orígenes, y a veces es todo el «tema» de la obra, como en *El origen del mundo* (c. 1924) (Ilustración 209). Un huevo de bronce pulido —el ovoide acostado, de lado, era el reiterado símbolo de Brancusi para representar la actividad onírica— se contempla a sí mismo, por así decirlo, en el disco pulido sobre el cual se encuentra, como una célula flotando en el primigenio mar salado. El amor de Brancusi por la solidez se prestaba a manifestar sentimientos de reposo, sueño y ensimismamiento, pero también podría sugerir el movimiento; no el movimiento del traqueteo mecánico que fuera el tema del futurismo, sino un gesto continuo de mármol o de bronce, el flujo hacia arriba a través del espacio y del tiempo al que regresaría en las sucesivas

versiones de *Pájaro en el espacio* (1925) (Ilustración 210). A Brancusi no le importaba ser «fiel al material», de modo que hizo el pájaro en mármol blanco y negro, así como en metal pulido, para comprobar cómo se comportaba la forma final en sustancias distintas: cómo la piel de la piedra absorbe algo de luz y transmite lo sobrante al ojo en una refulgencia sorda y sedosa, un brillo generalizado que enfatiza el perfil, mientras que la versión metálica se disuelve en los contornos de su propia masa en un centelleo de reflejos como de hojas de cuchillos.

Brancusi fue un teósofo, como Kandinsky y Mondrian, y puede que nos diga algo sobre el estado de la religión en el siglo XX el hecho de que nada menos que tres de sus artistas más importantes se hayan adherido a esta secta, mientras que ni uno solo parece haber sido católico practicante. Las declaraciones de Brancusi sobre la escultura se centraban en la conocida división esencia frente a atributos: «Lo real no es la forma exterior, sino la esencia de las cosas […] nadie puede expresar nada esencialmente real reproduciendo su superficie exterior». Sin embargo, la obra escultórica de Brancusi parece mucho más anclada en la realidad que la pintura de Kandinsky, y no sólo porque la solidez parezca más «real» que la pintura sobre un lienzo. Aparte de eso, el tratamiento brancusiano de la escultura como una pieza de materia en el mundo, obteniendo tanto del poder expresivo de su elocuente presencia material, contradecía lo que el expresionismo (especialmente las variantes de Kandinsky o de Franz Marc) esperaba del arte. Pues el expresionismo era, por así decirlo, un fósil de la antigua creencia judeocristiana según la cual existía un conflicto moral entre el mundo y el espíritu. Ascender por encima del mundo material, dominarlo usando su contenido como emblemas o abstracciones, era apuntarse una victoria del espíritu, aun cuando la adoración de Dios, lo que originalmente estaba en juego en esta batalla, hubiera sido reemplazada, como ocurría en el expresionismo, por el culto del Ego arrogante. Brancusi ignoró al expresionismo cuando afirmó que una piedra podía estar tan llena de significado como cualquier otra cosa que uno quisiera hacerla representar. En Japón enseguida hubieran comprendido su postura, pues allí había todo un contexto cultural derivado del budismo favorable a esa concepción: y de hecho no fue un europeo, sino un norteamericano de origen japonés, llamado Isamu Noguchi (1904-1988), quien, tras algunos años de aprendizaje en el estudio parisino de Brancusi, llegó a convertirse en el poeta más refinado de la piedra y sus excelencias dentro del campo de la escultura ya avanzado el siglo XX, perfeccionando una combinación más realizada entre el ideal japonés de *wabi* —‘la naturalidad esencial’, la correcta articulación de las cosas en el mundo— y las empresas específicas del modernismo.

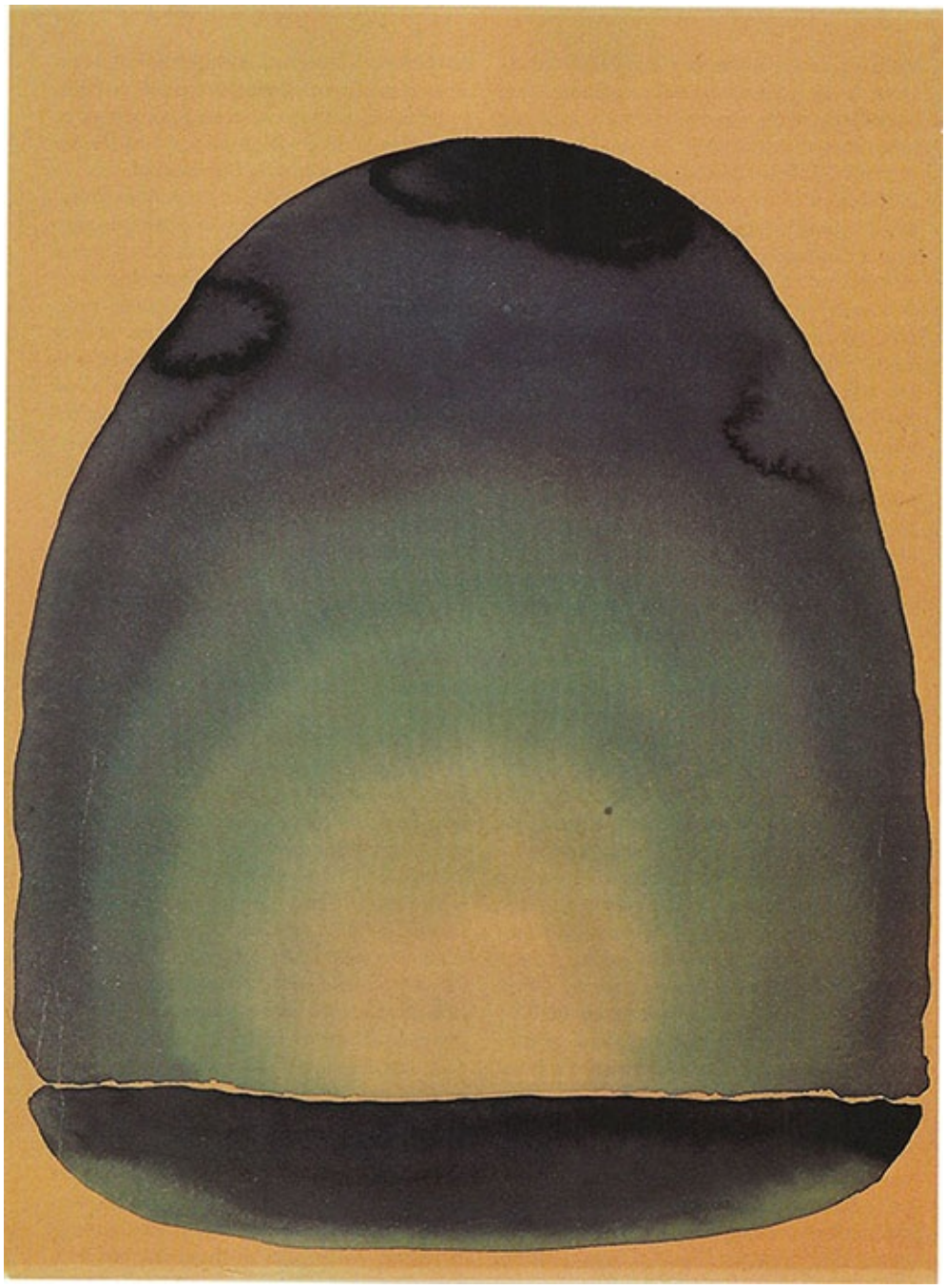
Ningún artista norteamericano podía emular con éxito la manera que tenía Brancusi de trabajar con la naturaleza y el material. En Estados Unidos, las tendencias expresionistas y trascendentalistas predominaron en el arte «avanzado» después de la segunda guerra mundial. El hecho de que pudieran hacerlo se debía en parte al ejemplo de Kandinsky, cuya pintura encontró en Nueva York su último y

mayor campo de influencia. Gracias al Museo de Pintura No-Objetiva, administrado con el dinero de los Guggenheim por una baronesa europea excéntrica de creencias teosóficas llamada Hilla Rebay, probablemente se podían ver más cuadros de Kandinsky en el Nueva York de los años cuarenta que cuadros de Picasso, Braque o Matisse. Y por una casualidad que el propio Kandinsky no podía haber previsto, sus ideas «metafísicas» de 1910-1914 chocaron, dentro de la obra de los jóvenes norteamericanos —especialmente Jackson Pollock— con una tendencia ya profundamente establecida en la cultura norteamericana, la visión del paisaje como trascendental.

Ya hemos visto en el capítulo 5 un aspecto de la formación de la «nueva pintura norteamericana», como llegó a conocerse: el impacto del surrealismo, la curiosidad por el mito y el arte primitivo, la preocupación por las formas primordiales de la experiencia (y parcialmente la teoría de los arquetipos de Jung, que enfatizaba poderosamente la importancia social de las imágenes del inconsciente individual). El surrealismo y el psicoanálisis eran importaciones europeas, y ninguno de aquellos pintores había tenido ningún contacto directo con los pueblos «primitivos», ni dentro ni fuera de Estados Unidos. Pero existía un legado nacional que influyó en su arte, y emanaba de la escala épica de la naturaleza: la naturaleza norteamericana.

Durante el siglo XIX, Norteamérica parecía un inmenso reservorio de los sublimes efectos paisajísticos, desde la soledad de sus bosques tal como la describió Tocqueville —«un silencio tan profundo, una inmovilidad tan completa, que el alma se siente invadida por una especie de terror religioso»—, hasta la edénica extensión de sus llanuras, definida por Walt Whitman como «esa vasta cosa extendiéndose en su propia escala sin límites, irreductible, que combina en estas praderas lo real y lo ideal, y que es tan bella como los sueños». Los sitios de interés turístico de la conciencia romántica norteamericana eran prodigios naturales como el cañón del Colorado o el parque nacional Yosemite o las cataratas del Niágara. Se interpretaban como lugares sagrados, la arquitectura del Gran Constructor, el manuscrito no redactado donde se exponían el plan y los detalles de la creación universal. Carecía de sentido (y era casi blasfemo) tratar semejantes espectáculos como imágenes del alma humana. Ninguna alma es tan grande; y por eso el tono dominante de la pintura paisajística romántica norteamericana, más que una descripción del «yo» atribulado, era un homenaje sostenido a la inmensidad y a la Antigüedad. Este fue el hilo común entre los pintores de panorámicas y espectaculares tierras vírgenes como Albert Bierstadt, Frederick Church y Thomas Moran, y los luministas que, rechazando el drama barroco de esas imágenes, se concentraron en el aspecto más cristalino y espiritual del paisaje: la luz envolvente que sostenía la escena en suspensión. En la obra de artistas del siglo XIX como Martin Johnson Heade y Fitzhugh Lañe, la sociedad desaparece mientras la naturaleza se expande. No hay figuras (exceptuando al minúsculo espectador ocasional, que comparte la contemplación del infinito con el espectador real del cuadro), ni ciudades, ni animales, ni acción de ninguna clase, ni

efectos meteorológicos más allá de la penetrante calma del aire; nada se mueve ni es movido; las imágenes ya se han reducido, si no a la abstracción, al menos hacia ella, canalizando el sentimiento hasta un estado que raya en el trance: el grado cero de la contemplación. Hay algo más que una ligera semejanza entre los planos tensos e iluminados de mar y de cielo en una marina de Fitzhugh Lañe y los rectángulos flotantes amontonados en un cuadro de Rothko de los años cincuenta. Ambas visiones nacen del mismo impulso trascendentalista, grabado en la experiencia del paisaje de los norteamericanos desde los días que precedieron a la guerra civil.



211. Georgia O'Keeffe, *La luz saliendo en las llanuras III*, 1917. Acuarela sobre papel, 30,5 x 20,3 cm. Cortesía del Museo Amon Carter, Fort Worth, Texas.

Este trascendentalismo, revelándose en su «inmensidad» y «claridad», en asombrosas

yuxtaposiciones de lo cercano y lo lejano, se conservaba en el arte de principios del siglo XX. Su exponente más destacado fue la pintora norteamericana Georgia O'Keeffe (1887-1986). Las flores agrandadas de O'Keeffe, cuyas formas inclinándose de pétalos y estambres llenan toda la superficie del lienzo, tienen la amplitud del paisaje mismo. Y su preocupación por las imágenes de espacios ilimitados e inundados de luz, virtualmente abstractas pero todavía reconocibles (en la división que separa al cielo de la tierra) como paisajes (Ilustración 211), era tan panteísta como cualquiera de las *Improvisaciones* de Kandinsky.

Sin embargo, fue en los cuadros de Jackson Pollock, ejecutados con la técnica de «todo cubierto», donde el impulso trascendentalista se renovó más notablemente en Estados Unidos después de la guerra; y el principal catalizador fue otra vez la obra de Kandinsky, profundamente expuesta —una retrospectiva de más de doscientos cuadros y dibujos— en el Museo de Pintura No-Objetiva, en Nueva York, en 1945. Esta muestra fue el punto culminante de una exposición permanente de Kandinsky de la que la vanguardia neoyorquina disfrutó desde la inauguración del museo, en 1939 (incluso los altavoces derramaban música de Bach y de Chopin, para reforzar las analogías musicales que en opinión de Kandinsky poseía su arte). Kandinsky influyó en Pollock de diversas maneras. El joven pintor norteamericano —sólo tenía treinta y tres años cuando terminó la guerra— ya había pasado algún tiempo en la terapia analítica de Jung. La teoría de Jung de las imágenes inconscientes compartidas, que modificaban la experiencia colectiva del mundo, se acercaba satisfactoriamente a la idea de Kandinsky de la *Geist*, la 'esencia espiritual' que según creía yacía debajo de todas las apariencias. Pollock, que no era un hombre muy leído, pero en modo alguno el vaquero esteta del mito, leyó muchas veces, y detenidamente, el ensayo de Kandinsky *De lo espiritual en el arte*. Tampoco era religioso en el sentido ortodoxo de la palabra, pero sí le inquietaban las preguntas metafísicas que a su modo de ver planteaba el arte; de modo que el papel que Kandinsky insistió en asignarle al arte —una evocación de los «ritmos básicos» del universo y su relación vaga, pero imaginable, con los estados de ánimo interiores— era la preocupación que más apasionaba a Pollock. En pocas palabras, Kandinsky le proporcionó un procedimiento para introducir los afanes metafísicos del Romanticismo norteamericano en un estilo específicamente moderno. En algunos de los dibujos realizados por Pollock entre 1945 y 1946, vemos las turgentes y viscerales formas de sus primeras imágenes «totémicas» desatándose, tornándose etéreas y garabateadas bajo la influencia del ruso, extendiéndose en un continuo de signos y gesticulaciones gráficas girando alrededor de un punto imaginario, en el centro de la hoja, y expandiéndose poco a poco hacia los bordes. Este fue el origen de la técnica del *all-over* de Pollock, que ha sido aclamada —no sin razón— como la innovación más asombrosa en el espacio pictórico después de los cuadros cubistas analíticos de Picasso y de Braque de 1911.

A finales de los años cuarenta, Pollock empezó a dejar chorrear pintura sobre los lienzos que tendía en el suelo. Sus herramientas eran palos y viejos pinceles de

repostería. Este proceso, que parecía (y a muchos les sigue pareciendo) una especie de receta de la incoherencia, clarificó su obra. «En el suelo», declaró, «estoy más cómodo. Me siento más cerca del lienzo, formando parte de él, ya que de esta manera puedo caminar alrededor de la tela, trabajar desde los cuatro lados y literalmente estar *dentro* del cuadro. Esto se parece al método de los indios del Oeste que pintan con arena», quienes hacían efímeras imágenes rituales dejando caer arena teñida de colores a través de sus dedos sobre la tierra. Pollock no era un dibujante nato; su línea tenía un carácter laborioso, romo, una torpeza intrínseca de la mano. Pero en 1948 —después de dominar esta nueva manera de pintar irreflexivamente, como desenfundando el revólver y disparando sin apuntar, blandiendo el palo untado de pintura en un floreo y un retozo que exigía un movimiento casi danzario del cuerpo —, los dibujos de Pollock llegaron al extremo opuesto. En su corto vuelo hacia el lienzo, las enmarañadas composiciones al azar y las salpicaduras de pintura adquirieron una gracia única. La pintura iba depositándose, configurando arcos y parábolas tan estrechas como la curva que describe el sedal del pescador de truchas. Lo que la mano de Pollock ignoraba, quedaba compensado por las leyes del movimiento fluido.

El resultado fue una serie de grandes lienzos («épicos» es la palabra adecuada para definir sus dimensiones) en los cuales el pigmento lanzado llenaba toda la superficie con su red, sin dejar ningún «hueco» ni contraste entre figuras y fondo. El efecto fue algo así como los *Nenúfares* de Monet; lo que en éste era un continuo de pequeños incidentes, giros y toques del pincel, en aquél se transformaba en arabescos y salpicaduras de pintura. Después de examinar la superficie exquisitamente sintonizada de una obra como *Neblina lavanda* (1950) (Ilustración 212), con su ceñida armonía de azules, grises lavanda, blancos y plateados, nadie puede negar el grado de control que Pollock ejercía sobre ese proceso tan arriesgado. Al escasear los contrastes de claroscuros, la superficie se transfiguró literalmente en la «neblina» de su título, un espacio sutilmente modulado y vaporoso que, por fin, no le debía nada al modelo cubista. Era como si la superficie poco profunda y plasmática del cubismo analítico, con sus ocasionales remolinos y la ruptura en fragmentos reconocibles, se hubiera despojado finalmente de los últimos vestigios de la forma tridimensional. Ya no había planos que retrocedieran; tampoco la mirada se movía del primer plano al fondo; sólo ese movimiento de partículas entretejiéndose, serpenteando, recorriendo la superficie como dardos *de un lado a otro.*

Los mejores cuadros de la mejor época de Pollock (1948-1950) son decorativos, al igual que ciertas obras tardías y más aisladas. Si dejamos de lado las efusiones wagnerianas que a lo largo de los años se derramaron sobre *Blue Boles* (1952) y en vez de eso consideramos el cuadro, más que un mensaje de lo Sublime Abstracto parecerá un óleo abstracto de Tiépolo, todo un espacio ligeramente azul con «dibujos» incisivos. Sin embargo, en el ámbito atmosférico de sus cuadros al estilo *all-over*, en sus espléndidos remolinos de energía y la extensión aparentemente

ilimitada de sus campos ópticos, Pollock ciertamente evocaba aquella experiencia del paisaje peculiarmente norteamericana, aquella «vasta cosa» de Whitman, que formaba parte del patrimonio natural de su infancia en Cody, Wyoming, y de su herencia cultural norteamericana como pintor adulto al mediar el siglo.

A principios de los años cincuenta, la noción de un movimiento general llamado expresionismo abstracto era más que nada una comodidad de lenguaje de los críticos. Los estilos de los artistas de Nueva York eran demasiado divergentes. Por una parte había pintores cuya obra se basaba total o principalmente en el dibujo gestual: no sólo De Kooning y Jackson Pollock, sino también Robert Motherwell, cuya *Elegía a la República española* —melancólicos conjuntos negros de formas fálicas u ovoideas, con bordes toscos, goteando, impregnados de intensidad retórica— participaba de la naturaleza del collage, pues los bordes de sus imágenes ora parecían rasgados, ora pintados con pincel (Ilustración 103). Para Motherwell, rasgar equivale a dibujar. Los lienzos de esa serie están entre las pocas obras expresionistas abstractas que revelan un tema específico como punto de partida: en este caso, la destrucción de la democracia española por Franco.



212. Jackson Pollock, *Neblina lavanda, número I*, 1950. Óleo, esmalte y pintura de aluminio sobre lienzo, 218,9 x 302,3 cm. Galería Nacional de Arte, Washington D. C., Fondo Ailsa Mellon Bruce.

Por otra parte estaban Clyfford Still (1904-1980), Mark Rothko y Barnett Newman, quienes dependían de los grandes campos de color para producir unos efectos solemnes y elevados. Estos tres pintores integraban la vertiente «teológica» del expresionismo abstracto. A pesar de todo su interés en los arquetipos y el alma, a

pesar de su estudio de Kandinsky y su preocupación por los rituales de invocación (repetidos físicamente en la «danza» creadora alrededor de los bordes del lienzo extendido en el suelo del estudio), Pollock no hizo ninguna reivindicación metafísica para su arte. Rothko, Still y Newman sí la hicieron, a veces de manera absurdamente rimbombante. «Yo demostré claramente alrededor de 1946», escribió Still, «que una sola pincelada de pintura, respaldada por el trabajo y por una mente que entendía su potencia y sus implicaciones, era capaz de devolverle al hombre la libertad perdida a lo largo de veinte siglos de disculpas y estratagemas para consumar la subyugación». Un artista capaz de creerse esto, probablemente podría creer cualquier cosa que le dictara su ego. Sin embargo, estas efusiones —así como el tono metafísicamente ambicioso de los cuadros de Still, de Newman y de Rothko— eran una sorda respuesta a la historia de su época. La dignidad y las aspiraciones espirituales humanas habían resultado espantosamente heridas entre 1939 y 1945, y puede que un arte dedicado a trascender lo físico fuera la manera de curar el trauma. La frase profética de Paul Klee, pronunciada en 1915, «Cuanto más miedo tenga el mundo, más abstracto se volverá el arte», seguía siendo verdad tres décadas después.

No es difícil encontrar argumentos contra la obra de Still. Su facultad para relacionar los colores era pobre, de modo que tenía que obtener sus efectos de colores meramente puros y produciendo fuertes choques de tonos. Por eso todo en él tiende a amedrentar la retina de la misma manera forzada e irritable. Still apenas poseía esa gama gracias a la cual los más grandes artistas románticos —Turner o, en su propio ambiente, Pollock— podían recorrer el registro entre la pequeña percepción minuciosamente captada y la grandeza generalizada del efecto. La superficie de Still normalmente es torpe, o demasiado seca, u oleaginosamente coagulada. Y a pesar de la energía y la escala de sus dibujos, con esas siluetas dentadas a lo *Noche en el monte Pelado*, las imágenes de Still están rodeadas de clichés.

Sin embargo, un cierto grado de parquedad visionaria está entretejida en el sentido norteamericano de lo épico; el artista ha de parecer tímido, no sea cosa que lo consideren poco sincero. Esto se aplica a la obra de Still, que está concebida con la intención de repudiar el culto del «cuadro bien hecho». Desde el principio, se opuso a la tradición cubista del pequeño formato y el espacio ambiguo. Lo que Still buscaba, cosa que encontró en 1947, era una clase de estructura más simple y enunciativa: desiguales planos de colores opacos elevándose a lo largo de la superficie como acantilados y picos, enfáticos en sus pinceladas y envolventes en su escarpado tamaño (Ilustración 213). Si el cubismo había sido la estética de la hipótesis, Still lo contrarrestaría con un arte de los hechos visuales explícitos, sin ambigüedades, heráldicos en su impacto. Virtualmente no hay ningún cuadro modernista pintado antes de 1945 que se parezca a los suyos, e incluso la influencia del surrealismo es menos aparente en Still que en cualquier otra zona del expresionismo abstracto. De modo que su carrera da la impresión de una convicción y una franqueza tan eternas como el fuego del infierno. Habiendo encontrado su estilo tempranamente, lo

prolongó durante más de treinta años introduciendo sólo algunas variaciones menores.

La conexión entre la obra de Still y la pintura paisajística norteamericana del siglo XIX es evidente. Esas fisuras y llamaradas, esos promontorios oscuros y los barrancos de colores turbios, heredan la sintaxis teatral, incluso operística, de Bierstadt y Moran, de la misma manera que el talento más sensible de Rothko recogió algunas de las características de los pintores luministas. Aunque es verdad que las obras de Still no deben leerse como metáforas literales del Gran Cañón o de las Montañas Rocosas, no es menos cierto que están hechas con la intención de provocar la misma clase de emoción que una vez los pintores buscaron en esas convulsiones de la naturaleza: un sentido «épico» del espíritu emprendedor y del espectáculo, un ambiente de energía panteísta y un tono de voz coercitivo.



213. Clyfford Still, *1954*, 1954. Oleo sobre lienzo, 287,5 x 396,2 cm. Galería Albright-Knox, Buffalo.

A finales de los cincuenta, el expresionismo abstracto se estaba convirtiendo en el estilo de la época, una institución nacional y una mina de oro para los marchantes, todo a la vez. En medio del tumulto de interpretaciones que trajo consigo el «triunfo de la pintura norteamericana», como de manera chovinista lo definió un historiador de arte norteamericano, las declaraciones se consideraban con demasiada frecuencia como logros espirituales, y el principal beneficiario de toda esa suspensión de la incredulidad demasiado complaciente fue un artista que había entrado en la escuela neoyorquina relativamente tarde, en los cuarenta: Barnett Newman (1905-1970).

A pesar de su frase tantas veces citada «¡Yo pensaba que nuestra bronca era con Miguel Angel!», Newman era con mucho el menos dotado formalmente del grupo. Basta ver la evidencia de sus primeros dibujos para comprobar que no tenía ningún talento apreciable como dibujante. Pero era tenaz y discutidor, y su temperamento reduccionista le venía muy bien en el estudio. Su carrera como pintor empezó, esencialmente, con un motivo: su «cremallera», como llegó a conocerse, una raya vertical dividiendo el lienzo. Se estrenó en un pequeño cuadro titulado *Onement I* (1948), pero sus orígenes probablemente estén en ciertos lienzos anteriores de Clyfford Still, como *Julio 1945-R (PH-193)* (1945), donde un campo de color oscuro central aparece dividido, de arriba abajo en medio del lienzo, por una línea blanca irregular que parece un relámpago. Newman, sin embargo, hizo su división tan recta como una columna o la rendija entre dos puertas; y cualquiera que sea su origen, esta forma mínima llegó a ser investida con unos poderes tan inmensos que uno incluso dudaría a la hora de atribuírselos al *Paraíso perdido* o a la novena sinfonía de Beethoven. «La cremallera fue», escribió Harold Rosenberg, «reconocida por Newman como su signo; representa su ser trascendental […] el rectángulo dividido adquirió la multiplicidad de una existencia real y épica». Otros críticos compararon la cremallera con el principal acto creador de Dios, al acto de separar la luz de las tinieblas, con la figura de Adán y con pasajes de la Cábala.

Esta reputación dio buenos frutos gracias a una difusión inflada. Cuando los críticos de Newman terminaron de hablar, la jerga del trascendentalismo norteamericano —en lo referente al arte— se había envilecido hasta quedar enmohecida. El mínimo de originalidad correspondiente a Newman ahora parece hallarse más en los atributos formales de sus enormes lienzos meticulosamente pintados, como *Vir Heroicus Sublimis* (1950-1951) (Ilustración 214), que en las imaginarias virtudes morales que sus admiradores, ávidos de tan siquiera un héroe más en una era de entropía, les atribuyeron. Las líneas verticales, dividiendo sus fondos de colores planos intensamente saturados, devinieron los ecos de ambos bordes del marco en vez de modular la relación entre las diferentes partes dentro del lienzo. Esta idea de una superficie como un «campo» en vez de una «composición», inundando el ojo con un color principal, iba a transformarse en un tema importante para la pintura y la escultura de los sesenta; aunque por regla general, un tema pedante, o como mucho, digno de catedráticos. El entumecimiento polémico del minimalismo aparece prefigurado en los cuadros de Newman. Sus campos de color simples y agresivos llegaban a la retina con un impacto curiosamente anestésico. No parecen sensuales; la sensualidad siempre es una relación. Más bien parecen supresores, feroces y mudos.



214. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-1951. Óleo sobre lienzo, 241,7 x 541,3 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, obsequio de Ben Heller.

El pintor más completo de la tendencia «teológica» de la Escuela de Nueva York fue sin duda Mark Rothko (1903-1970). También él pintó a escala de la vastedad «norteamericana», pero por razones distintas a las de Still o Newman, porque (dijo):

> Quiero ser muy íntimo y humano. Si uno pinta un cuadro pequeño se sitúa fuera de su propia experiencia, equivale a considerar esa experiencia como una mirada estereoscópica o con una lente que reduce […] Sin embargo, si pintas un cuadro más grande, estás dentro de él. No es algo que puedas dominar.

Ya hemos visto algo del gusto de Rothko por lo «trágico y eterno». En su obra, la búsqueda de la imaginería arquetípica se mezclaba con un poderoso sentido de lo escenográfico: los planos de playa y de cielo detrás de sus figuras de finales de los cuarenta son casi un escenario convencional, y ese deseo de una ritual «presencia» histriónica también contribuyó a formar el lenguaje abstracto de Rothko. (De ahí dimanaba su deseo de controlar la iluminación bajo la cual se verían sus cuadros, su afición a la pintura *en serie*, como si estuviera inventando un coro, y su renuencia a mostrar su obra junto con la de cualquier otro artista). En los cuadros totalmente abstractos de Rothko, esa «presencia» se transfiere de la figura al paisaje. Su fórmula, que estableció en 1949 y repitió con menores variaciones hasta que se suicidó en 1970, consistía en una serie de rectángulos de color, de bordes suaves y superficies palpitantes, amontonándose verticalmente en el lienzo; con frecuencia las divisiones e intervalos entre los rectángulos sugieren un horizonte o un banco de nubes, localizando así la imagen en el dominio del paisaje. Este formato le permitió eliminar casi todo de su obra, exceptuando las alusiones espaciales y el poder emotivo de los colores, y la intensa respiración de las superficies, que él perfiló esmeradamente, tiñendo y empapando el lienzo como si fuera una acuarela, añadiendo luego reiteradas capas de color delgadas y transparentes, consiguiendo esos efectos luminosos gracias a los cuales, ante cuadros de Rothko como *Ocre y rojo sobre rojo* (1954) (Ilustración 215), tal parece que estamos atisbando lo profundo de una neblina o el fondo del agua, iluminados desde dentro. Esta obsesión con las propiedades de la

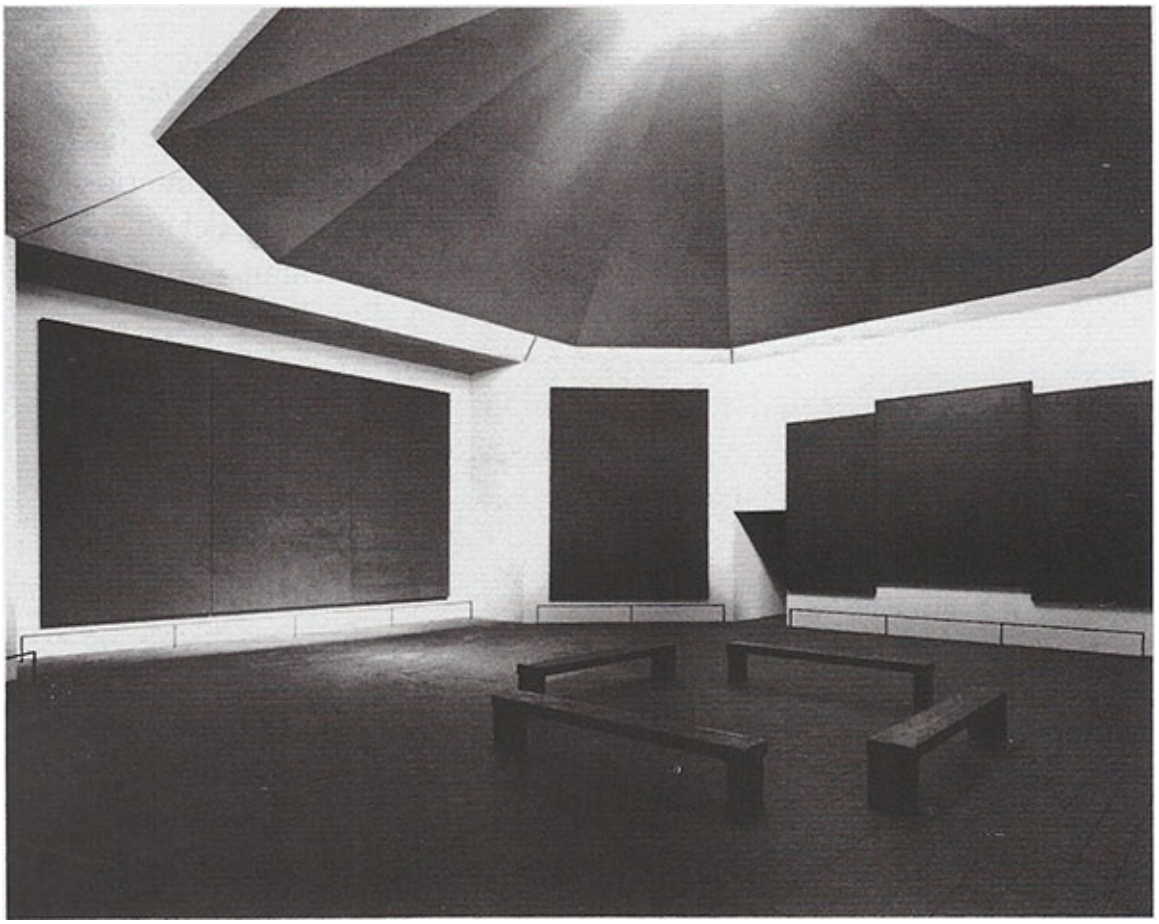
luz, brotando de emblemas inmóviles que a su vez están en una estructura pictórica completamente frontal, repite exactamente los procedimientos del luminismo norteamericano y sus «pequeñas voces quedas» de la contemplación interior; sólo falta el paisaje en sí. El contenido espiritual de estos cuadros lo resumió, mucho antes de que Rothko las pintara, un evangelista norteamericano de los años treinta que declaró que su idea de la deidad era «un gran rectángulo luminoso de aspecto borroso». Pero en su lenta construcción, su fe en el absoluto poder comunicativo del color y su exquisito sentido del matiz quizá deberían verse como la prolongación, en el siglo XX, de la línea dibujada entre Mallarmé y Monet: la atomística conciencia sutil del simbolismo:

> ¡Paciencia, paciencia,
> paciencia en el azul!
> Cada átomo de silencio
> es la posibilidad de una fruta madura.

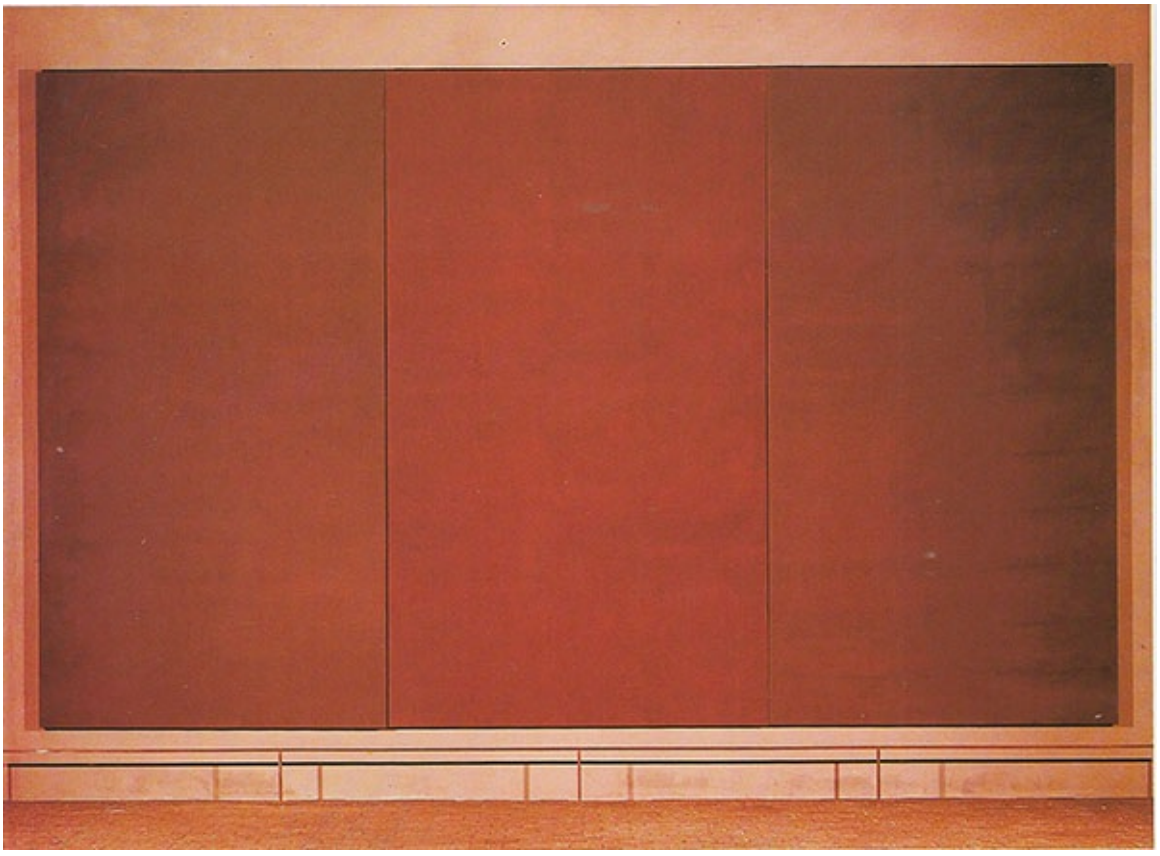
Sin embargo, eso no le bastaba a Rothko. No sólo era judío, sino un judío ruso, obsesionado con la posibilidad moral de que su arte pudiera ir más allá del placer y entrañar toda la carga de los significados religiosos; en realidad, el peso patriarcal del Antiguo Testamento. Y lo que es más, esperaba hacerlo durante la marea alta del materialismo norteamericano, cuando todas las convenciones entre la doctrina y el símbolo —de donde sacaban sus temas los artistas religiosos del pasado— habían sido anuladas. Rothko habría necesitado un milagro para realizar esto, y el milagro, naturalmente, no se produjo. Pero sus esfuerzos para hacer que ocurriera quedaron grabados, poco antes de su muerte, en una serie de cuadros pintados entre 1964 y 1967, encargados por la familia Menil, en Houston, como objetos de contemplación para una capilla no confesional aneja a la Universidad de Rice (Ilustraciones 216 y 217).



215. Mark Rothko, *Ocre y rojo sobre rojo*, 1954. Oleo sobre lienzo, 228,6 x 175,3 cm. Colección Phillips, Washington D. C.



216. Capilla Rothko, Houston.



217. *Tríptico central de la capilla Rothko*, 1966. Cortesía de la capilla Rothko, Houston.

Es bastante difícil entrar en la capilla Rothko sin experimentar emoción, porque su muerte le ha conferido la dignidad conmemorativa de las estelas fúnebres a esos enormes cuadros oscuros, casi monocromos en sus negros, rojos-ciruela deslustrados y violetas estigios. Sin tema, sin forma (exceptuando la forma de los bordes del marco), y casi sin relaciones interiores (exceptuando los meros susurros del ajuste tonal en la oscuridad), representan un grado asombroso de autoexilio. En ellos, el mundo entero se ha consumido, dejando sólo un vacío. Si es el vacío, como lo vislumbraban los místicos, o simplemente una vacuidad impresionantemente teatral, no es fácil determinarlo, y la respuesta al acertijo depende de la expectación de cada uno. En realidad, la capilla Rothko es el último silencio del Romanticismo. Se supone que el observador se enfrenta con esos cuadros de manera muy similar a la de los espectadores ficticios mirando al mar en un cuadro de Gaspar David Eriedrich, *enfrentados a* la naturaleza: el arte, en una convulsión de pesimismo interior, se propone reemplazar al mundo.

# 7
# LA CULTURA COMO NATURALEZA

A diferencia de nuestros abuelos, vivimos en un mundo que hemos hecho nosotros mismos. Hasta hace unos cincuenta años, las imágenes de la naturaleza eran la clave del sentimiento en el arte. La naturaleza —sus ciclos de crecimiento y descomposición, sus reacciones ante el viento, el estado del tiempo, la luz, el paso de las estaciones, su incesante renovación, su infinita complejidad de formas y comportamientos en todos los niveles, desde la molécula hasta la galaxia— proporcionaba las metáforas rectoras dentro de las cuales casi todas las relaciones del «yo» con lo «otro» se podían examinar y describir. El sentido del orden natural, siempre de algún modo corrigiendo las pretensiones del «yo», daba la manera y la medida del arte premoderno. Si ahora ese sentido se ha apagado un poco, en parte se debe a que para la mayoría de la gente la naturaleza ha sido reemplazada por la cultura de la congestión: la de las ciudades y los medios de comunicación. Estamos apretujados entre estímulos, cebados y empollando, como gallinas de corral, y lo que parece significativo no es ni la calidad, ni el significado de los mensajes, sino su exceso. La sobrecarga ha cambiado nuestro arte. Especialmente durante los últimos treinta años, el capitalismo más la electrónica nos han dado un nuevo medio ambiente, nuestro bosque de los medios de comunicación.

Así las cosas, el problema para el arte era cómo sobrevivir aquí, cómo adaptarse a este medio ambiente, porque, de no hacerlo, se temía que el arte naufragaría. Todo en la cultura de los medios de comunicación del nuevo siglo conspiraba contra los estilos que el arte había experimentado antes. El presente tiene más distracciones que el pasado. Antes las obras de arte no tenían tanta competencia en los alrededores. Por eso el sonido de fondo del canto gregoriano, en una comunidad monástica medieval, no era un ruido al azar. El silencio —el silencio de la propia naturaleza, que absorbía los ruidos aleatorios de la cultura— era uno de los hechos dominantes de la vida medieval, tanto fuera como dentro del claustro. Contra la quietud y el silencio que envolvía la oreja, y las zonas de naturaleza inalterada —bosques, zarzales, brezales, pantanos— que componían su equivalente sólido, cualquier estructura diseñada, ya fuera acústica o de piedra, adquiría su correspondiente rareza y singularidad. En un mundo poco articulado, un lugar aún no atestado de señales, imágenes y objetos diseñados, puede que el impacto de un coro escuchado en el vasto bosque petrificado de una catedral gótica sobrepasara cualquier cosa que hoy consideraríamos una experiencia cultural «normal». Ahora vemos esa misma catedral a través de un vasto filtro que incluye nuestros conocimientos eclécticos de todas las otras catedrales

(visitadas o vistas en fotografías), todos los demás estilos arquitectónicos, desde el *nuraghi* primitivo hasta el World Trade Center, los anuncios que están en las calles que rodean el templo, la desacralización del edificio, su conversión en otro museo más de sí mismo, la esencia laica de nuestra cultura, el recuerdo de los espectáculos «medievales» de segunda en Disneyworld, etc.; mientras que unas trasposiciones similares han tenido lugar en la matriz de la música que oímos. En nuestro inconsciente, el coro compite con los martillos neumáticos, los frenazos de los automóviles, los aviones 747 que pasan por encima, y ya no solamente con el traqueteo de una carreta y el mugido de las vacas. Tampoco parece que el canto tenga que ser necesariamente único, ya que uno puede irse a casa y escuchar algo muy parecido en la cadena de música. Debido a que nada podía registrarse ni reproducirse, la oreja pretecnológica escuchaba —tal y como el ojo pretecnológico estaba obligado a examinar— *sólo una cosa a la vez. Los objetos y las* imágenes no se podían reproducir ni multiplicar, salvo a costa de mucho trabajo. No había prensa, ni películas, ni tubos de rayos catódicos. Cada objeto era único; cada acto visual, transitivo. La perspectiva de que viviríamos sumergidos en una neblina de imágenes casi no diferenciadas, y que la función social de esta neblina iconográfica sería la de erosionar nuestra capacidad de distinción en vez de multiplicar nuestro discernimiento de la realidad, hubiera sido impensable para nuestros bisabuelos; mucho menos para nuestros más lejanos antepasados.

Hoy, el objeto se divide en un enjambre de imágenes de sí mismo, clones, copias. Cuanto más famoso es un objeto —el ejemplo supremo quizá sea la *Mona Lisa*— más significado cultural se supone que tiene, y más «único» dice la gente que es. Pero también más se reproduce. ¿Cuántas personas pueden decir ahora que su conocimiento de la *Mona Lisa* como cuadro es más vivido que su recuerdo como tarjeta postal? Muy pocas; tal vez sólo los que la han visto fuera de esa vitrina acristalada que controla la temperatura y la humedad donde cuelga de una pared del Louvre, y sin las multitudes de turistas y guías amontonados frente al cristal protector. Para la mayoría de la gente, el cuadro es un verde fantasma subacuático, un molde vagamente percibido del cual salen los millones de sonrisas multiplicadas. Su «unicidad» es una función de su capacidad para reproducir las imágenes de sí misma.

La fabricación en serie despoja a cualquier imagen de su singularidad, haciéndola esquemática y rápidamente identificable, para que se parezca a una señal. Una señal es un imperativo. Su mensaje llega de golpe y porrazo. Sólo significa una cosa —el matiz y la ambigüedad no son propiedades importantes de las señales— y eso no cambia aunque haya sido hecha a mano. Las obras de arte nos hablan de una manera más complicada sobre las relaciones, las insinuaciones, las incertidumbres y las contradicciones. No nos imponen significados; el *significado emana, se acumula y se despliega* desde sus centros imaginados. Una señal dicta el significado, una obra de arte lleva de la mano al espectador a través del proceso de descubrir el significado. En pocas palabras, los cuadros educan mientras que las señales disciplinan; el

lenguaje masivo siempre tiende a hablar en el modo imperativo.

La idea de sentarse y pintar el medio ambiente de señales y reproducciones que componen la superficie de la ciudad moderna era evidentemente absurda. Pero ¿cómo podía defenderse el arte de un torrente de señales que eran más vividas que sus propias imágenes? ¿Cómo podría defenderse de las incursiones de un medio ambiente dominado por la masificación? Asimilando esas señales. Injertando la vitalidad de los medios de comunicación en lo que se había convertido en un lenguaje que se marchitaba. Al menos eso era lo esperable.

En el siglo XIX, la Revolución Industrial empezó a aparecer en la pintura paisajística, avanzando lentamente hacia una categoría estética fija dentro del mundo bucólico, como un intruso en el paraíso (Ilustración 218): la fábrica invadiendo la naturaleza. La señal, o el signo, hizo su entrada en el arte un poco después. Evidentemente para la pintura fue difícil asimilarlo: su presencia en un cuadro significaba que dos sistemas diferentes de imágenes competían por el mismo espacio, uno verbal y conceptual, el otro puramente pictórico. Por eso las señales pocas veces aparecen en la pintura impresionista; no se puede leer la etiqueta de la botella de absenta en un cuadro de Degas, ni los títulos de los libros en un retrato de Cézanne. Hasta entonces, la única escritura tolerada en la pintura había sido una escritura emblemática: una inscripción debajo de un santo, una divisa en un rollo. Pero si ya no había un campo pictórico perfecto que romper, el lenguaje de las señales podía entrar en la pintura sin dificultad, y esto sucedió después de 1910 con el cubismo, cuya superficie pictórica devino un mosaico con varios grados de realidad, desde el juego puramente abstracto de las ligeras manchas pardas, pasando por las alusiones generalizadas a la naturaleza muerta, como banderitas en un mapa (el borde de un vaso, el mástil de un violín, las cuerdas de una guitarra), hasta los objetos más reales de todos, fragmentos de caracteres y papel de periódico (Ilustraciones 14 a 18). La superficie cubista era un reflejo de la nueva superficie de París, cubierta de anuncios y *affiches*, bullendo con imperativos fabricados en serie. Los artistas y poetas no podían menos que darse cuenta de que la prensa los rodeaba, y que componía un campo visual donde el arte, hasta entonces, apenas había entrado. Su entorno no estaba tan cargado de mensajes como el nuestro, pero como ellos no estaban acostumbrados a ese ambiente, la intensidad de los mensajes no se había agotado.

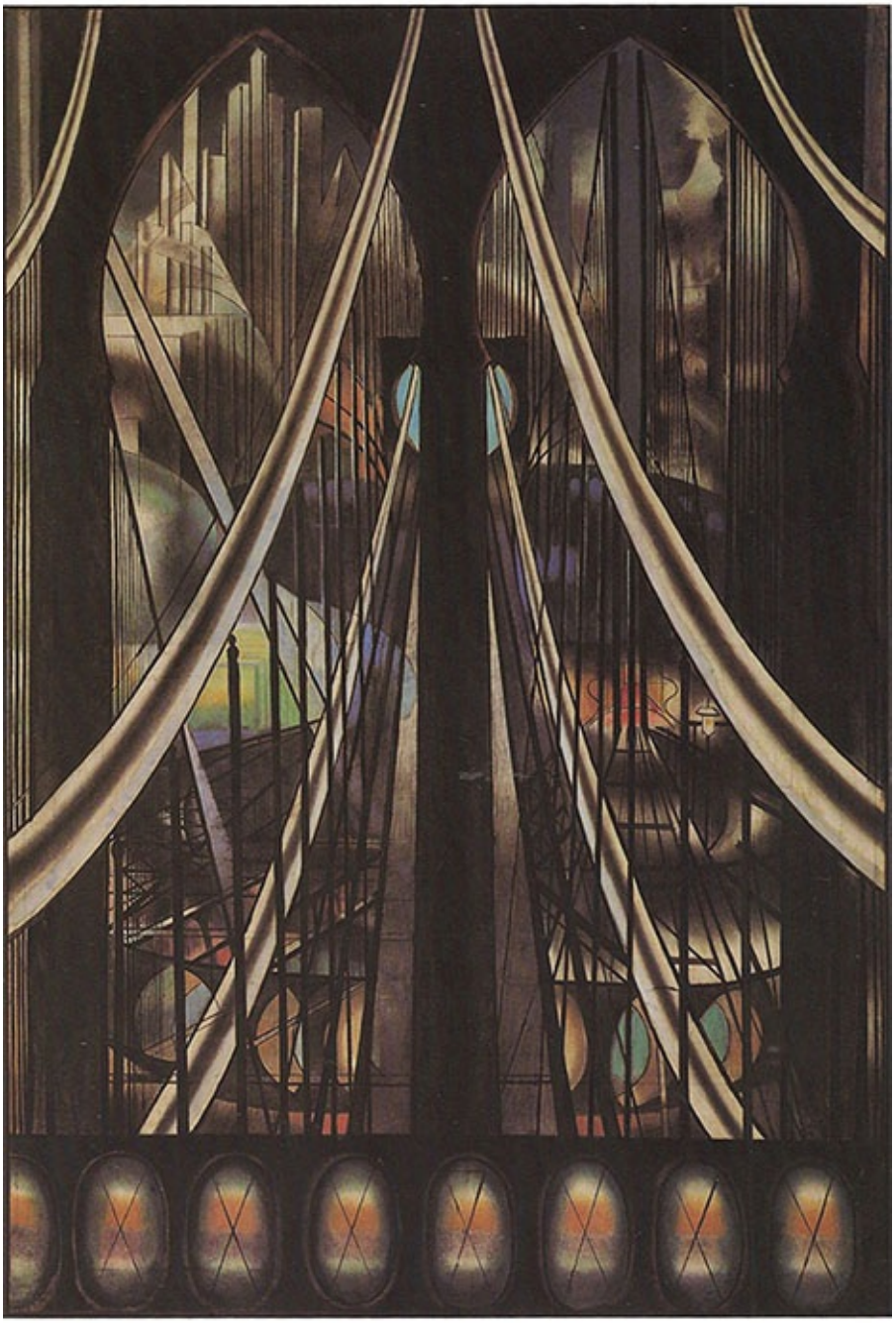


2i8. Vincent van Gogh, *Las fábricas Huth en Clichy*, 1887. Óleo sobre tela, 53,6 x 71,9 cm. Museo de Arte de Saint Louis, obsequio de Mrs. Mark C. Steinberg.

La verdadera patria del mensaje rápido, después de la primera guerra mundial, era Nueva York. Sus formas ya constituían un tema para los artistas norteamericanos en 1920. Para Joseph Stella, un pintor italiano emigrante —como, a finales de los años veinte, para Hart Crane, nacido en Ohio—, el puente de Brooklyn fue la imagen suprema de la creatividad colectiva, capaz de enlazar el pasado con el presente en un epigrama de coherencia social (Ilustración 219). Era la respuesta del Nuevo Mundo a la torre Eiffel; o, como explicó Stella, «el altar conteniendo todos los esfuerzos de la nueva civilización, Norteamérica: el elocuente punto de reunión de todas las fuerzas ascendiendo en una afirmación espléndida de sus poderes; una apoteosis». En 1914, Stella pintó una réplica ambiciosa de *Jeroglífico dinámico de Bal Tabarin*, de Gino Severini (1912) (Ilustración 26): la visión nocturna de un parque de atracciones de Nueva York, *Batalla de luces, Coney Island* (1914) (Ilustración 220). A pesar de que Stella no fue miembro del grupo futurista, *Batalla de luces* es uno de los manifiestos supremos de la estética futurista. Todas sus preocupaciones están ahí: las luces intermitentes, los movimientos mecánicos reiterados, girando rápidamente, las letras centelleantes anunciando [luna] park, el choque violento del movimiento contra la estructura, la sensación de multitudes turbulentas e implacables, todos girando alrededor de su vértice central, la Torre de Luz, iluminada en sus buenos tiempos por cien mil bombillas eléctricas y que se podía ver a cincuenta kilómetros de distancia.

Pero, aparte de Stella, pocos artistas norteamericanos a finales de los años veinte

y principios de los treinta se interesaban por la jerga de las calles, los anuncios de luces intermitentes que asombraban a todo aquel que llegaba a Nueva York y hacía la visita de rigor a la Gran Vía Blanca. (Matisse, quien confesó estar «completamente encantado» con la masa de oro y negro que era el centro de Manhattan visto desde la cubierta de su transatlántico, no encontró «ningún interés duradero» en Broadway. «La torre Eiffel iluminada es un objeto mucho más fino», dijo desdeñosamente. «Hasta los mismos norteamericanos lo admiten». Quizá los norteamericanos con los que había estado hablando eran artistas de Nueva York). Los anuncios olían demasiado a cosa efímera y a manipulación. Representaban el comercialismo que el arte serio se sentía obligado a repudiar. El heroísmo del trabajo —las espaldas tensas de los labradores jóvenes de Thomas Hart Benton, los surcos ordenados del paraíso agrícola del medio oeste como los representó Grant Wood, o la noble precisión de un elevador de granos en un cuadro de Charles Sheeler—, eso era un tema aceptable. Pero las señales que vendían los productos de este trabajo no lo eran. Muy de vez en cuando, otros artistas recurrían al lenguaje de las señales urbanas. Por eso, en 1928, Charles Demuth pintó un equivalente visual de la imagen de su amigo, el poeta William Carlos Williams, de un coche de bomberos rugiendo por una calle de Manhattan, con el número de su compañía reluciendo en el flanco rojo debajo de las farolas, titulado *Yo vi el número 5 en oro* (1928) (Ilustración 221). Pero la agresividad icónica de este cuadro era poco común en la obra de Demuth; en este caso se trataba de una cuestión privada, estaba hecho para un público de una persona, el poeta Williams, cuyo nombre aparece bajo varios disfraces y en diversas combinaciones en el lienzo. Sólo un artista norteamericano de entreguerras parecía dispuesto a abandonar por completo la naturaleza para mirar solamente a la cultura. Era Stuart Davis, y le encantaba lo que él llamaba «el dialecto visual de Nueva York».



219. Joseph Stella, *Nueva York Interpretado V: El puente*, 1922. Óleo sobre lienzo, 224 x 137,4 cm. Newark Museum.




220. Joseph Stella, *Batalla de luces*, Coney Island, 1914. Óleo sobre lienzo, 193 x 213,6 cm. Galería de Arte Universidad de Yale, New Haven.

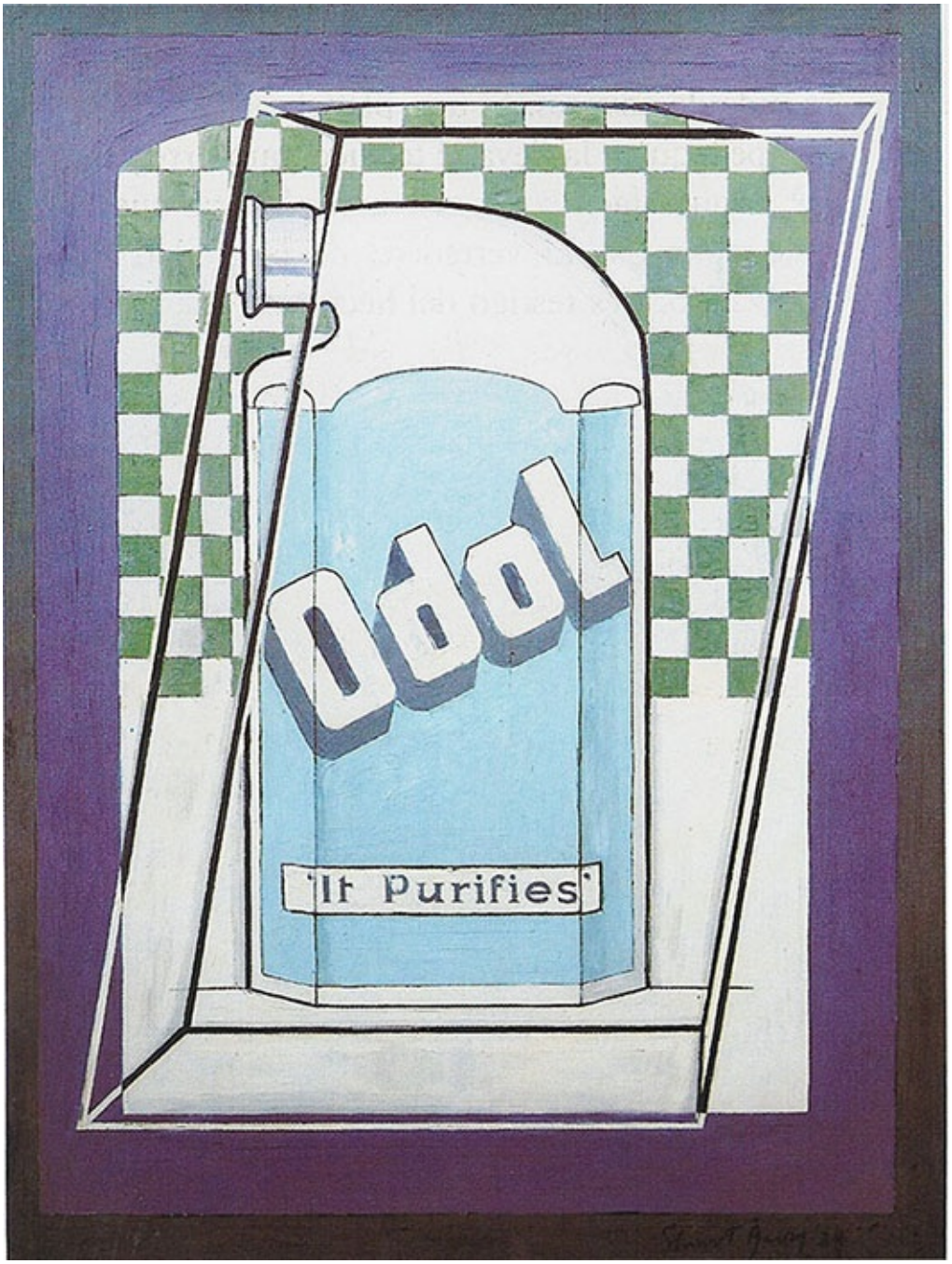
Stuart Davis nació en 1894. Perteneció a la misma generación de Hemingway y de Gerald Murphy. Como ellos, fue a París, pero más tarde; no logró hacer el viaje hasta finales de los años veinte, y por entonces el cubismo —lo que había podido ver en Estados Unidos— ya había formado su estilo. Pero en vez de contentarse con los objetos típicos de la contemplación cubista para sus naturalezas muertas (los cuales acaso no le parecieron adecuados, ya que en Estados Unidos no existía la cultura de los cafés, y la guitarra en la mesa redonda de mármol no era la primera cosa que uno veía en una tarde neoyorquina de 1925), fue a por la clase de cosa que uno podría comprar en un baratillo: una batidora de huevos, una bolsa de Bull Durham, un paquete de caramelos Sweet Caporals o un colutorio. Las señales y los nombres de las marcas dominaban los cuadros de Davis de los años veinte como nunca se habían enseñoreado de la estructura de un cuadro de Braque o de Picasso; lo que había empezado como alusión se convertía en tema principal. En este sentido, *Odol* (1924) (Ilustración 222), con su dibujo severamente enunciativo y la imagen centrada, es el antepasado de gran parte del arte pop norteamericano.

En 1950, Davis declaró: «Me gusta el arte popular, las ideas tópicas, y no la alta

cultura ni el formalismo modernista. No me gusta nada el arte abstracto como tal, sino sólo en la medida en que evidencia el lenguaje visual contemporáneo apropiado para la vida moderna». No le gustaba la adopción de poses extravagantes, la metafísica poco clara y redentora de artistas como Rothko, Still o Newman; y en su instinto para lo cotidiano y lo práctico, permaneció cerca de Léger durante toda su vida. «El arte auténtico determina la cultura», argumentó Davis, «cuando su imagen es una vista pública de la satisfacción del impulso —no meramente un S. O. S. de un suceso subjetivo— […] La pintura no es una exhibición de los sentimientos». Y el artista, como explicó en una frase concisa, es «un espectador-reportero frío en un ámbito de acontecimientos ardientes». Esta idea del tema como espectáculo democrático descrito por un ojo duro y lacónico fue el quid de los cuadros de la madurez estilística de Davis. *The Melloiv Pad* (1945-1951) (Ilustración 223) demuestra hasta qué punto Davis podía orquestar la congestión otorgándole una chispeante y multitudinaria lucidez: el ritmo de las formas nerviosas que bailan, superpuestas sobre lo que empezó siendo una vista formalizada de la calle desde una ventana de Nueva York (cuyos rastros subsisten en el contorno rectangular de fondo de las ventanas de almacén y sus partes saledizas, y en el fragmento de pared de ladrillos en amarillo y verde que vemos en la esquina inferior izquierda), es una versión mucho más sofisticada de esa especie de forma abstracta «musical» que cinco años antes Walt Disney había intentado en *Fantasía*.




221. Charles Demuth, *Yo vi el numero 5 en oro*, 1928. Óleo sobre tabla, 91,4 x 76,2 cm. Museo Metropolitano de Arte, Colección Alfred Stieglitz.




222. Stuart Davis, *Odol*, 1924. Óleo sobre lienzo, 61 x 45,7 cm. Colección privada, cortesía de la Galería Andrew Crispo, Nueva York.




223. Stuart Davis, *The mellow Pad*, 1945-1951. Óleo sobre lienzo, 25,6 x 41,1 cm. Colección Edith y Milton Lowenthal, Nueva York.

La jerga musical de la época del período que resuena en el título multiplica sus ecos en las síncopas del cuadro, porque Davis creía que el *jazz* era el primer modernismo auténticamente norteamericano; un lenguaje vernáculo, riguroso, libre y espontáneo, en el que los prototipos europeos no habían contribuido en absoluto. En 1943 le preguntaron qué influencias reconocía en sus cuadros y Davis elaboró una lista:

> … los colores brillantes de las gasolineras, las fachadas, los escaparates de las cadenas de tiendas y los taxis; la música de Bach; la química sintética; la poesía de Rimbeau [sic]; los viajes rápidos en tren, en coche y en avión, los cuales descubrieron perspectivas nuevas y múltiples; las señales eléctricas […] Los utensilios de cocina de los baratillos; las películas y la radio; el piano apasionado de Earl Hiñes y la música negra, el *jazz* en general, etc. De una u otra forma las características de estas cosas desempeñan un papel en la determinación de la índole de mis cuadros […] ¿La Escuela de París, la abstracción, el escapismo? No, sólo las composiciones de color y espacio que exaltan la resolución en el arte de las tensiones establecidas por algunos aspectos de la escena americana. El desarrollo del arte moderno en Europa probablemente ha llegado a su fin.

Pero en su época, los años cuarenta y cincuenta, las imágenes de la cultura de masas de Davis estaban solas. Iban a contracorriente del arte romántico dominante, y no pertenecían a las convenciones que el surrealismo había engendrado. Ningún otro artista norteamericano estaba preparado para ir tan lejos en las regiones yermas de otros medios, ni para hacerlo únicamente con aquella equilibrada mezcla de frialdad e insolencia. Entonces, alrededor de 1955, aparecieron otros que sí entraron en esos medios, pero desde otra dirección.

Si uno compra doscientos gramos de beicon en un supermercado, recibe cuarenta gramos de cartón y envolturas de plástico junto con la panceta ahumada. Si uno adquiere productos cosméticos en una tienda —hojas y espuma de afeitar, un protector labial— deja detrás una pirámide de envases. Si una plancha eléctrica se

rompe, ¿quién la lleva al técnico para arreglarla? Es más fácil conseguir una plancha nueva que repararla. El vertedero de la ciudad de Nueva York es testigo del hecho de que Manhattan tira más cosas fabricadas a la basura en una semana que todas las que la Francia del siglo XVIII producía en un año. El consumismo norteamericano significa lo desechable, no lo duradero; el reemplazo, no el mantenimiento.

Durante los años cincuenta, algunos artistas norteamericanos empezaron a darse cuenta de lo que los dadaístas habían descubierto en Europa hacía unas tres décadas: que pudiera haber un tema en este paisaje de gastos, en ese lenguaje secreto de desechos, porque las sociedades se revelan en lo que tiran a la basura. ¿Por qué no iba a ser una obra de arte una breve sumersión en el vasto montón de residuos que la ciudad secreta cada día? La basura de la calle era para estos artistas lo que el Mercado de las Pulgas había sido para los surrealistas. Y entre ellos había un maestro en ciernes, un hombre de veintitantos años, de Port Arthur, Texas, llamado Robert Rauschenberg.

Rauschenberg es uno de los artistas más enloquecidamente desiguales de la historia norteamericana. En su obra, los clichés y la autoparodia se mezclan con deslumbrantes arrebatos de invención y momentos de revelación poética. Nunca se ha permitido el placer de trabajar mucho tiempo en un mismo estilo, y por esta razón (entre otras) los críticos formalistas lo odiaban en los sesenta, pues para ellos su obra encarnaba todo lo que había en el modernismo de nervioso, ecléctico, autoindulgente, impuro y «no serio». Brian O'Doherty lo definió lapidariamente: Rauschenberg no parecía estar domesticado. Sin embargo, resulta evidente que no hay mucho arte norteamericano antiformalista al que el talento ostentoso, fecundo y descuidado de Rauschenberg no haya aludido ni contribuido a provocar. A él debemos, en gran medida, la suposición básica cultural de que una obra de arte puede existir indefinidamente, hecha de cualquier material (desde un macho cabrío disecado hasta un cuerpo humano vivo), en cualquier lugar (en un escenario, frente a una cámara de televisión, bajo el agua, en la superficie de la luna o dentro de un sobre cerrado), con cualquier fin (la excitación, la contemplación, la diversión, la invocación, la amenaza) y con cualquier destino, desde el museo hasta el cubo de basura. De un modo u otro, Rauschenberg ha sido un elemento benigno, alguien que ha abierto la puerta a muchas de las empresas vanguardistas de los últimos veinte años: al arte conceptual, por ejemplo, con el dibujo de De Kooning que borró expresamente, o con aquel telegrama suyo que rezaba: «Éste es un retrato de Iris Clert, si lo digo yo»; al arte del *performance* con sus numerosos *happenings*, con sus colaboraciones en la danza como *Pelícano* (*1966*); pero sobre todo le abrió la puerta al arte pop y sus actividades afines en los sesenta. Como comentó el historiador del arte Robert Rosenblum, tiene el carácter de «un genio proteico […] A partir de 1960, todos y cada uno de los artistas que desafiaron las restricciones de la pintura y la escultura, y creían que la vida entera estaba abierta al arte, tienen una deuda con Rauschenberg».

Cuando en el otoño de 1949 Rauschenberg se estableció en Nueva York se

encontró viviendo en medio de un ambiente atestado de basura, un paisaje de objetos desechados y mensajes efímeros. Conocía los *ready-mades* de Duchamp, objetos de uso cotidiano como una pala o la rueda de una bicicleta que, aislados y colocados en un contexto de bellas artes, se habían convertido en objetos de culto entre la vanguardia de Nueva York. También conocía la tradición surrealista del objeto «poético», la estrafalaria reliquia salvada del maremoto que era la calle o el ático. Un paseo vespertino por el centro de Manhattan podía suministrarle, y de hecho lo hacía, toda una «paleta» de cosas disponibles para hacer arte: cajas de cartón, maderos de barreras rotos pintados a rayas, brea para calafatear, un sarnoso pájaro disecado, un paraguas roto, neumáticos desechados, un espejo para afeitar, viejas tarjetas postales. «Realmente yo tenía una especie de norma personal. Si daba toda la vuelta a una manzana y no encontraba lo bastante como para trabajar, iba a la siguiente manzana y le daba otra vuelta en cualquier otra dirección… pero ya está. Las obras tenían que parecer al menos tan interesantes como cualquier cosa que sucedía fuera de la ventana». Rauschenberg no quería inmiscuirse demasiado en los objetos; estaba fascinado por su calidad Dadá. (Esta preferencia incluso se extendía al color. Una vez encontró unas latas de pintura de brocha gorda, sin etiquetas, a cinco centavos cada una, las compró y pintó cada una con el color que encontró dentro de ellas). No quería imponerles esa clase de radiante esplendor romántico que aún se aferra a muchos *objet-poémes* surrealistas. En vez de eso, intentaba conservar su objetividad, y en ese sentido seguía el ejemplo del dadaísta alemán Kurt Schwitters. A Schwitters le gustaba organizar sus superficies en términos de una cuadrícula cubista compuesta de horizontales y verticales. Esto también le gustaba a Rauschenberg, y en sus primeras «combinaciones» —que es como se denominan sus grandes ensamblajes tridimensionales— lo siguió al pie de la letra. En estas obras mostraba una preferencia por combinar vagamente un grupo de imágenes asociadas en torno a un tema. En el caso de *Rompecabezas* (1955), era el vuelo: fotografías de una abeja, una libélula, un mosquito, el ojo multicelular de una mosca, y los vientos del *Nacimiento de Venus,* de Botticelli. «Tenía tendencia», comentó dos décadas después, «a trabajar con cosas que eran tan abstractas que nadie sabía cuál podría ser el objeto, o que estuvieran tan destrozadas que fueran irreconocibles, o tan obvias que nadie se detuviera a pensarlo en absoluto».

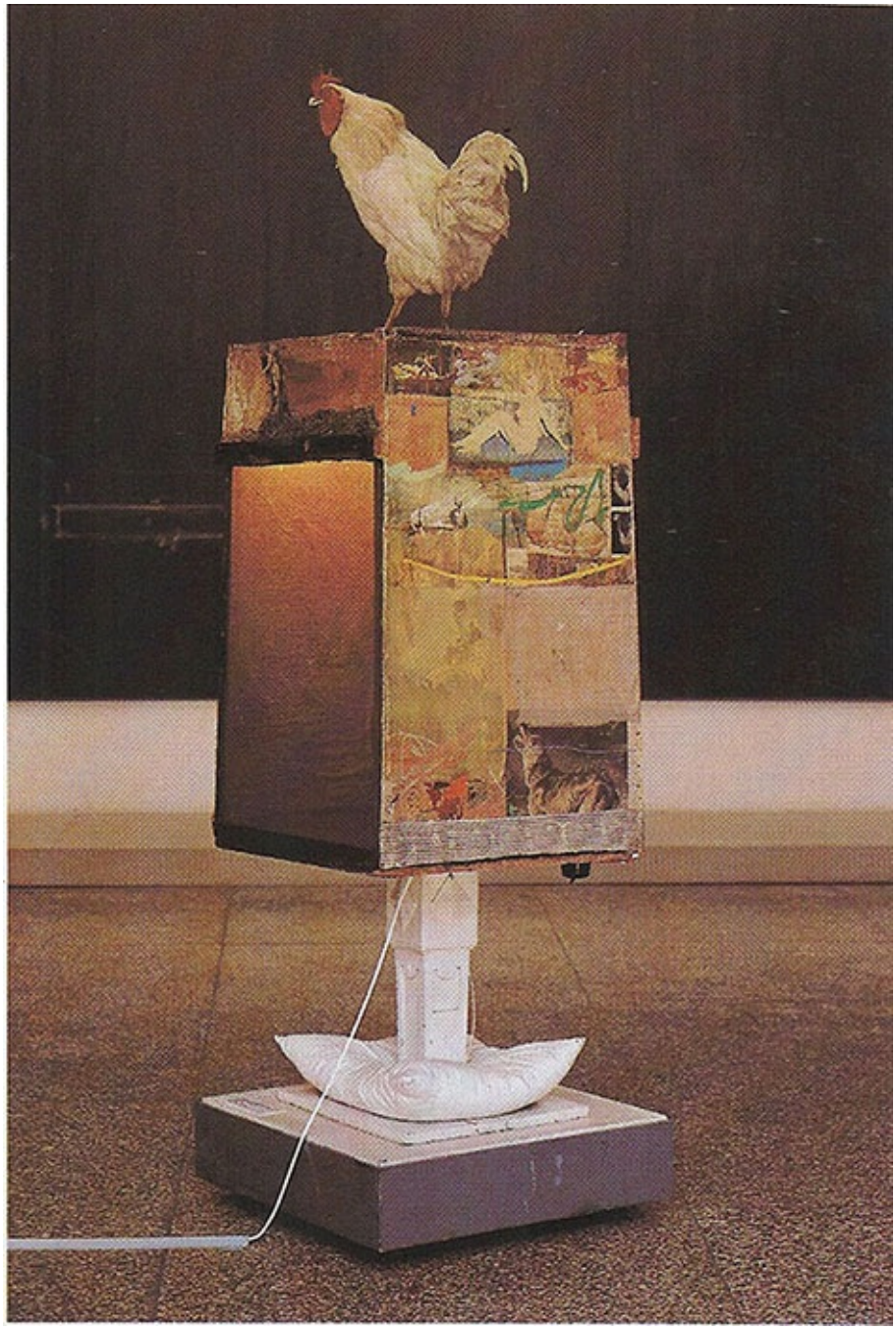
Sin embargo, la presencia de una cosa teñía el significado de la otra, y un código de significados acumulativos recorre algunas de las combinaciones de Rauschenberg de los años cincuenta. El título *Odalisca* (1955-1958) (Ilustración 224) nos retrotrae a una de las imágenes favoritas de aquellos dos sultanes del arte francés, Ingres y Matisse: el desnudo en el harén. La caja sostenida en su poste parece totémica, de modo que alude a la figura humana: un torso, cuyo «pie» está firmemente plantado en un cojín que insinúa, y parodia, la noción de *luxe, calme et volupté*. Los lados de la caja están tapizados con fotografías de mujeres desnudas y reproducciones de desnudos clásicos, pespunteadas por las viscosas eyaculaciones de pintura que eran el

homenaje de Rauschenberg al expresionismo abstracto. El interior de la caja forrado en gasa parece el velo de un harén. Finalmente, la gallina disecada que corona el conjunto nos recuerda que una de las muchas expresiones francesas para designar a una cortesana cara es *poule de luxe*.

Las combinaciones de Rauschenberg, al igual que la obra frugal y epigramática de su mentor Marcel Duchamp, están pobladas de estos juegos de palabras y significados caprichosos. Como a Duchamp, le gustaba incrustar una lascivia irónica en sus imágenes. El mejor ejemplo de esto es *Monograma* (1955-1959): el macho cabrío con el neumático (Ilustración 225). Sólo llegó a existir gracias a una casualidad —el descubrimiento que hizo Rauschenberg de una cabra de Angora disecada en el escaparate de una tienda de Manhattan donde se vendían máquinas de escribir de segunda mano—, pero tenía algo de autobiográfica, ya que de pequeño, en Port Arthur, él había tenido una cabra como mascota cuya muerte, a manos de su padre, lo laceró emocionalmente. Por lo tanto, este animal ocupó un lugar junto con las demás criaturas que poblaban las combinaciones de Rauschenberg: el águila, la gallina, etc., como un emisario mudo del jardín del Edén; un superviviente de la naturaleza en medio del diluvio de la cultura, un testigo inocente de los sucesos anteriores a la caída. Su título se explica a sí mismo, ya que los monogramas se dibujan engarzando sus letras, tal y como el macho cabrío se engarza con el neumático. Pero si nos preguntamos por qué ha perdurado, por qué *Monograma* se convirtió en la obra más conocida de Rauschenberg, la más frecuentemente reproducida y la más memorable, o por qué ha logrado mantener intacto su poder de sorprender, a pesar de dos décadas de exposición y de controversias en los libros de historia y en las revistas de arte, probablemente la respuesta es sexual. El macho cabrío es la metáfora más vieja de la energía priápica. Y este animal, embistiendo con su cabeza embadurnada de salpicaduras de pintura y el neumático ensartado a mitad de cuerpo, es uno de los pocos grandes iconos del amor homosexual masculino en la cultura moderna: el sátiro en el esfínter, la contrapartida de la taza y la cucharilla de piel de Meret Oppenheim (Ilustración 165). Al tratar tan dulce y humorísticamente lo que, en su época, era un territorio prohibido, el macho cabrío de Rauschenberg realizó la descripción de André Bretón del ideal surrealista: «La belleza será erótica-velada, explosiva-fija, mágica-circunstancial, o no será en absoluto». Pero una imagen tan explícita de la homosexualidad masculina no hubiera podido escapar al ojo censorio de Bretón, y eso sugiere lo mucho que Rauschenberg, a su manera traviesa y coloquial, expandió los temas disponibles del arte norteamericano en la década de los cincuenta.

El artista con quien siempre se ha identificado a Rauschenberg en esta época es Jasper Johns. De hecho, los dos eran diametralmente distintos en temperamento y estilo. Mientras que las combinaciones de Rauschenberg resultaban locuaces, los cuadros de Johns eran concisos. Rauschenberg espiraba, pero Johns aspiraba. Si Rauschenberg trataba con la profusión de señales sociables, Johns exploraba lo que

tenían de hermético. Su obra trataba de la dificultad, un didacticismo sutil proyectado a través de un interés en la imagen *ready-made*. Desde que hizo su aparición en 1958 —un solitario joven sureño de Atlanta, que llevaba seis años ganándose la vida a duras penas como decorador de escaparates en Manhattan para verse de repente lanzado al primer plano tras una exposición en la Galería de Leo Castelli que, retrospectivamente, parece haber sido el modelo de todos los éxitos enloquecedores que tuvieron lugar más tarde en el mundo artístico neoyorquino de los años sesenta —, la obra de Johns tenía una calidad emblemática. Lentamente pintada e irregularmente vista, servía como enigmático centro inmóvil para el alboroto del pop que había contribuido a provocar. Con la obra de Johns, el artista de los cincuenta —imaginado como «apasionado», expresivo y trágico, el héroe de la cultura romántica, como lo evocaba Harold Rosenberg— quedaba desplazado por el espectador didáctico de los sesenta: un hombre de distancias, márgenes y bloques, creando objetivamente los matices de la ambigüedad a través de los objetos más comunes, pues Johns quería usar unas cosas que fueran tan simples y cotidianas que, como dijo, le dejaran libre para trabajar en otros niveles. La pintura del Nueva York de los años cuarenta y cincuenta estaba repleta de invenciones, de manifestaciones del carácter. Johns demostraría lo que se podría hacer con cosas que no fueran inventadas, cosas tan bien conocidas que nadie las veía bien.



224. Robert Rauschenberg, *Odalisca*, 1955-1958. Ensamblaje tridimensional, 204 x 43,4 x 43,4 cm. Museo Ludwig, Colonia.



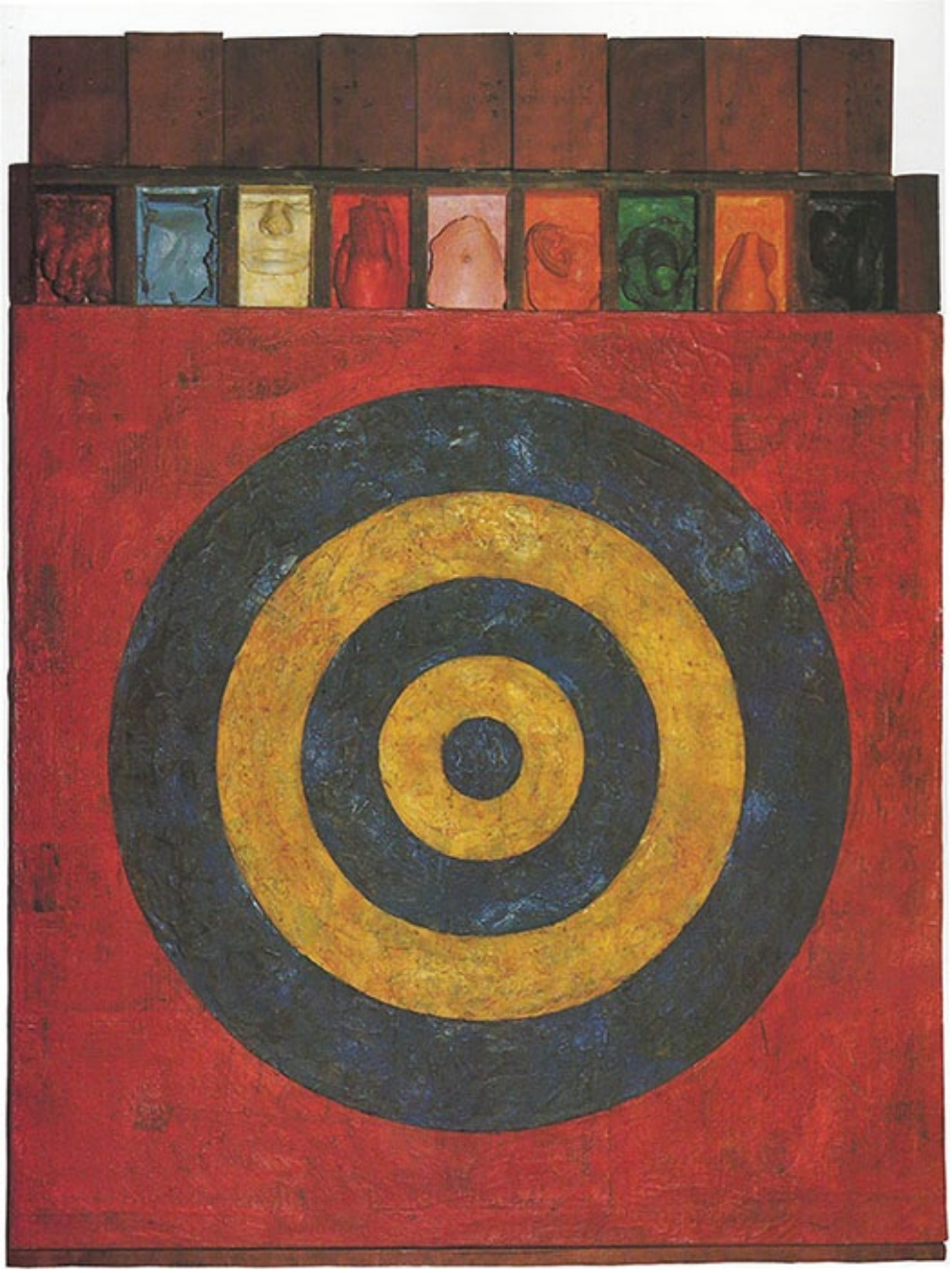
225. Robert Rauschenberg, *Monograma*, 1955-1959. Ensamblaje tridimensional, 106,7 x 162,6 x 163,1 cm. Moderna Museet, Estocolmo.

Entre 1955 y T961, Johns eligió y desarrolló la mayoría de sus motivos principales: las dianas, las palabras y los números hechos con plantillas, las banderas, las reglas, los fragmentos de anatomía humana. Ningún período en su obra posterior igualaría a éste en cuanto a audacia y vitalidad. Una obra como *Bandera blanca* (1955) (Ilustración 226) ha perdido el halo de escándalo que la envolvió cuando se expuso por primera vez. En cambio, ha pasado a formar parte —junto con obras como *Neblina lavanda*, de Pollock— de los clásicos del modernismo norteamericano: un cuadro con tanta autoridad, inteligencia y opulenta habilidad técnica, que apenas resulta creíble que su pálida piel, densa, encáustica, haya salido de las manos de alguien que tenía veinticinco años. «Utilizar el diseño de la bandera de Estados Unidos», comentó Johns en una ocasión, «me resolvió muchos problemas, porque no tuve que diseñarla. De ese modo, fui en busca de cosas parecidas, como las dianas; cosas que la razón ya conoce». Su tema principal sería la diferencia entre los signos y el arte, y para ponerlo de manifiesto, ninguna imagen de Johns era más adecuada que la diana. Todo el mundo sabe lo que se hace con un blanco. Es el más simple de los signos. Tiene un significado: la receptividad. Se coge una pistola y se le dispara. Cualquier persona que haya disparado en un campo de tiro sabe que mirar a un blanco es un caso extremo de percepción jerárquica: se anota diez puntos por dar en el punto central, nueve puntos si da en el siguiente anillo, etc. Toda la atención se concentra en el blanco: es el único punto de interés de la diana. Ningún tirador se fija en los círculos más exteriores.

La diana es una prueba, y Johns la hizo con una especie de ironía deliberadamente inexpresiva para probar lo que uno espera que haga una obra de arte. Porque una diana pintada niega automáticamente el uso de una diana real. En cuanto una diana se ve estéticamente, como un diseño unificado, pierde su función. Deja de ser una señal para transformarse en una imagen. Ya no la conocemos tan claramente. Hasta cierto punto, su obviedad deviene especulativa. El centro ha dejado de ser más importante que los anillos que lo rodean. En *Diana con vaciados de yeso* (1955) (Ilustración 227), los cinco anillos de la diana se presentan como la única pintura: una piel constante de cera encáustica comestible, donde ninguna zona es visualmente «superior» al resto. A pesar de su formato de diana, el cuadro realmente está en la tradición del «todo cubierto», una matriz de continuas manchas que va desde Seurat hasta Jackson Pollock. La idea de traspasarla con una bala parece absurda. ¿Adónde vamos a apuntar? Un signo, destinado a que sólo lo miremos fijamente, se convierte en una imagen artística, que ha de ser recorrida con la vista. Al mismo tiempo, los moldes de yeso representando partes del cuerpo humano, colocados en nichos encima del cuadro, se transforman exactamente de manera opuesta. Su anonimato como especímenes, dos veces extirpados de la vida —primero vaciados, después incrustados en cuadros monocromáticos—, hace que parezcan fósiles, o, más aún, es como si fueran palabras, signos que representan categorías de cosas. «Oreja», «mano», «pene»: nos gustaría verlos como elementos de un retrato, pero no se les puede interpretar de esta manera. Son imágenes convertidas en señales. Y por eso *Diana con vaciados de yeso* contiene dos sistemas visuales en una perfecta y recíproca oposición, el signo convirtiéndose en cuadro y la escultura convirtiéndose en un signo.



226. Jasper Johns, *Bandera blanca*, 1955. Encáustica y collage sobre lienzo, 198,6 x 305,6 cm. Colección del artista, cortesía de la Galería Leo Castelli, Nueva York.



227. Jasper Johns, *Diana con vaciados de yeso*, 1955. Encáustica y collage sobre lienzo con objetos, 129,5 x 111,8 cm. Colección Leo Castelli, cortesía de la Galería Leo Castelli, Nueva York.

¿Era esto algo más que un juego conceptista? Muchas personas cultivadas en el ideal de la autenticidad del expresionismo abstracto opinaban que el gusto de Johns por las paradojas era muy acicalado y carecía de sentido: el arte regodeándose en su propia genialidad, en un vacío emocional. Lo que tendemos a olvidar, un cuarto de siglo después del acontecimiento, es cuán urgentemente se necesitaba algún correctivo para los clichés y las lavazas del expresionismo abstracto tardío, y la manera vigorizadora en que Johns lo proporcionó, obligando a sus espectadores a pensar en la representación y las paradojas que ésta implica, en vez de limitarse a dar testimonio

de la confusión. Desmontar las *idées reques* acerca de cómo deben funcionar las imágenes y cómo debe operar la pintura era, en sí, una demostración total de la visión. Otro tanto ocurre con sus mapas de América, cuya función descriptiva quedaba anulada bajo tormentas y ráfagas de pinceladas, y por el uso de las palabras, pues resulta que las letras del vocablo red aparecen pintadas en azul o amarillo. Su obra no está exenta de episodios que recuerdan ese tipo de comedia caracterizada por la deliberada inexpresividad del humorista: uno de esos episodios fue *Cuadro con dos pelotas* (1960), literalmente una sátira divertidísima del machismo, por entonces tan caro para el expresionismo abstracto, donde una superficie cubierta de vigorosos rasgos queda dividida por un espacio vacío a través del cual dos pelotas de madera se imponen como apariciones de equívoca significación. Pero la fuerza de su obra siempre residía en la sutileza de sus polémicas lingüísticas, tal y como quedaron encarnadas en imágenes memorables.

Quizá el mejor ejemplo de esto lo encontramos en sus banderas. Ningún país tiene un culto a su bandera más complicado que Estados Unidos, ni tampoco una reverencia más general al pabellón como símbolo eucarístico. Por ejemplo, es difícil imaginar a los ingleses postimperialistas conmoviéndose ante cualquier uso indebido de la bandera del Reino Unido hasta llegar a escandalizarse como los norteamericanos en 1979 cuando vieron las fotografías de los «estudiantes» iraníes usando la bandera de las barras y las estrellas para transportar la basura de la embajada norteamericana tomada en Teherán. Ningún signo social es más resistente a la transformación estética. Nuestro ojo reconoce la bandera de Estados Unidos instantáneamente, y pasa a otra cosa. Es uno de los signos más conocidos de la cultura occidental. ¿Qué hacer para añadirle significado? La estrategia de Johns incluía el hecho de que el arte de pintar es hacer que el ojo se demore en la contemplación. Esto (Ilustración 226), insiste él, no es una bandera. Ese lema proviene de Magritte (Ilustración 166): «Esto no es una pipa». ¿Por qué? Porque es un cuadro. El objeto de Johns también es un cuadro. Comparte algunas de sus características con la bandera de Estados Unidos. Tiene barras y estrellas; su diseño ha sido creado sobre tela. Pero está hecho con tanta intención de que sea visto como bandera, como las dianas de Johns están hechas con la intención de que les disparen. No puede ondear en el aire; es imposible, las rayas están dibujadas con una precisión de diagrama. Su condición de plano es un atributo del arte, no una característica de la tela. Vemos primero el cuadro, esa piel perfectamente pálida; pero la bandera que subyace, el signo, ha perdido su poder de mandato. Las banderas sólo son tan abstractas como ésta en el espacio ideal del arte. De este modo aprendemos que la pintura puede hacer que cualquier cosa sea abstracta, incluso un tema tan poderosamente cargado de significado como la bandera de Estados Unidos. Pero usar la palabra *tema* en el caso de Johns es un error, ya que no existe ninguna diferencia real entre la pintura y la bandera que ésta supuestamente «representa». La distancia entre el medio y el mensaje ha quedado casi reducida —aunque no del todo— a cero.

Lo único que afirma su existencia es la destreza de Johns como pintor virtuoso, aplicando sobre el lienzo, una tras otra, parcas y primorosas manchas con una tímida sensualidad que ningún otro pintor norteamericano podía igualar. Inevitablemente uno no considera estas obras en el contexto del arte pop —que todavía no existía—, sino como el final de la tradición de las naturalezas muertas que empezó con Chardin. Y, sin embargo, el esfuerzo de Johns para fusionar el sujeto y el objeto en un campo problemático tendría profundas consecuencias en el arte, especialmente el arte norteamericano, en los años sesenta. Como ha explicado el crítico Max Kozloff, Johns redujo sus banderas y dianas a «simplemente otras tantas formas abstractas a las que el uso social ha conferido significado, pero que ahora, desplazadas a su nuevo contexto, dejan de funcionar socialmente. De esta tremenda y única revelación han dimanado la inercia del arte pop y la enorme cantidad de abstracción que es característica emblemática». Johns era tan artista pop como Cézanne cubista, pero su obra, junto con la de Rauschenberg, desencadenó la disposición de ánimo que hizo que el arte pop pareciera culturalmente aceptable, un poco de la misma manera que las imágenes de Cézanne al convertirse en la base de un modernismo que el solitario de Aix no hubiera podido reconocer. Porque la obra de Johns siempre se hizo con la intención de ser una defensa de la pintura frente al ambiente de la cultura de masas; y esa defensa, en los años sesenta, se hizo más ardua de lo que había sido para cualquier artista norteamericano anterior.

Podría pensarse que el escenario estaba preparado para la aparición del arte pop en los Estados Unidos de los años cincuenta. Ciertamente existían los materiales: la materia prima de una cultura que, para críticos como Jacques Barzun o Dwight Macdonald, estaba dividida en compartimientos estancos, niveles que separaban permanentemente la cultura de masas de la cultura de clase media, y a ésta, de la cultura elitista. La hostilidad de los defensores norteamericanos de *le beau et le bien* hacia los productos de la cultura de masas en los años cincuenta se agudizó especialmente porque se sentían aislados y sitiados: sus débiles reductos —las universidades, las revistas de pequeña tirada y las escuelas de bellas artes— estaban amenazados tanto por McCarthy como por el filisteísmo. La visión romántica del artista épico que crea un gran arte ejemplar y, por tanto, permanentemente poco popular, accesible a los espíritus afines, pero no al rebaño, hizo la que probablemente fuera su última aparición en la cultura occidental, y fue debidamente asimilada en forma popular por medio de libros como *La agonía y el éxtasis* y *Moulin Rouge*. Cualquier interés evidente en la cultura de masas era visto por los propios artistas como una capitulación, una forma de traición moral. Una grieta en el dique, no tapada a tiempo, podría desencadenar una turbia inundación de banalidad en los estudios, disolviendo todos los valores, anegando todas las distinciones. Tal vez el primer tenue destello de otra actitud ya había llegado en 1940, con *Fantasía* de Walt Disney, cuando el ratón Mickey se dirige al podio para estrecharle la mano a Leopold Stokowski; pero para los escritores, los compositores, y especialmente los pintores y

escultores más serios, no podía haber ningún *acercamiento* entre la imaginería, mucho menos los valores, del arte culto y del inculto. En realidad, no había ningún arte *inculto* como tal. Sólo había el gusto *kitsch*, endilgado a un público mudo, boquiabierto, manipulado por los publicistas, los artistas comercializados y los magnates; y de éstos, el arte no tenía nada que aprender. No había nada remotamente exótico ni agradable en el gigantesco *donut* de yeso, ni en la valla publicitaria de Westinghouse. Cosas así constituían la pesadilla que el arte combatía tratando de apartar la mirada, eran lo «otro», de lo cual tenía que defenderse, el vacío contra el cual ninguna vanguardia podía competir.

En Inglaterra, el problema era otro. Allí, en los años cincuenta, para algunos artistas jóvenes resultaba profundamente fascinante el paisaje de la Norteamérica comercial, aquella vasta jungla tropical de señales, mensajes y anuncios que florecía en la lejana costa del Atlántico. Veían el lenguaje de los exagerados signos de las ciudades norteamericanas con la misma clase de anhelo a distancia que Gauguin había experimentado por Tahití: un mundo mítico de inocente abundancia, lejos de la austeridad de una Inglaterra victoriosa pero desgastada. *Ces nymphes, je les veux perpétuer…* Para ellos la imaginería del capital norteamericano era algo capaz de igualar, una evasión de la clase social: y la cultura «educada» de Inglaterra estaba inextricablemente atada a la jerarquización social, era propiedad de la gente elegante y paternal cuyo hogar espiritual se hallaba entre Tatti y *Retorno a Brideshead*. Sus artistas enemigos, por otra parte, se habían criado con racionamiento, leyendo cómics yanquis, y con denticiones de la Seguridad Social. Eran unos mocosos de cara sucia que habían sido evacuados a regañadientes hasta Brideshead; y, más tarde, Hollywood había formado sus sueños: siempre jóvenes, siempre *sexy*, potencialmente artificiales, e hinchados por la abundancia. Dos grandes hechos dominaban su definición de la cultura. Primero, ahora las alternativas culturales eran múltiples, ya no estaban verticalmente clasificadas, sino que se extendían a lo largo de un abanico de elecciones generado por la fabricación en serie y la reproducción mecanizada, en vez de ascender desde la confitería de la esquina hasta el Club Athenaeum. Segundo, los libros y la pintura ya no eran los medios socialmente dominantes; habían sido desplazados por las películas, los discos de larga duración y la pantalla de la televisión estableciendo el lenguaje reinante. Lawrence Alloway, el crítico inglés que fue el primero en usar el término *pop-art*, lo explicaba así en 1959:

> Las técnicas de la fabricación en serie, aplicadas a las palabras, las imágenes y la música que se pueden repetir con precisión, han dado como resultado una multitud disponible de signos y símbolos. Acercarse a este campo explosivo con ideas basadas en el renacimiento de la singularidad del arte es agobiante. La aceptación de los medios de comunicación implica un cambio en nuestra noción de qué es la cultura. En vez de reservar la palabra para los artefactos más elevados y los diez principales conceptos, los más nobles de la historia, hay que usarla más ampliamente para describir «lo que hace la sociedad».

El ímpetu fundamental del pop inglés nació de las discusiones que tuvieron lugar a partir de 1952 entre escritores como Alloway, John McHale, el crítico de arquitectura Reyner Banham, y artistas como Eduardo Paolozzi y Richard Hamilton.

En 1956 este grupo inauguró una exposición innovadora en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres (ICA) llamada «Esto es el mañana»: una mirada casi antropológica, medio irónica, pero totalmente entusiasta, a la imaginería de masas de los inicios de la era electrónica. Hamilton expuso un collage pequeño, pero densamente profético, titulado *¿Qué es exactamente lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?* (1956) (Ilustración 228). En ese collage, la palabra *pop* aparece por primera vez en el arte como un blasón adornando llamativamente el divertidísimo chupa chup fálico que empuña el hombre musculoso. Es más, las principales fuentes de las imágenes del arte pop ulterior están condensadas en este collage: literalmente una historieta, *Young Romance*, enmarcada y colgando de la pared (Lichtenstein), el jamón enlatado en la mesa (Rosenquist), el televisor, marcas como el logotipo de Ford en la lámpara de mesa; la marquesina del cine, visible a través de la ventana, mostrando un fragmento de cartelera donde se ve a un Al Jolson rodilla en tierra; una aspiradora recién estrenada y una grabadora, la burda cama de motel con su premonición de la *suite* de motel con listas de cebra de Oldenburg de los años sesenta, y la pareja de Salud y Belleza exhibiendo sus músculos pectorales, los dorsales y las tetas como productos. Este collage cumplía casi al pie de la letra con la definición del arte pop que Hamilton escribió a guisa de desiderátum en 1957, un arte que aún no existía salvo como material no fusionado. El pop, declaró Hamilton, debería ser:

> Popular (diseñado para un público masivo)
> Transitorio (solución a corto plazo)
> Prescindible (fácilmente olvidable)
> De bajo coste
> Fabricado en serie
> Juvenil (dirigido a la juventud)
> Ingenioso
> *Sexy*
> Truquero
> Atractivo
> Un negocio a gran escala…




228. Richard Hamilton, *¿Qué es exactamente lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos*?, 1956. Collage, 25,6 x 23,6 cm. Kunsthalle, Tubinga.

Un arte así no podía hacerlo la gente; no era arte popular. Salió de lo que después Hamilton llamaría «un nuevo paisaje de material secundario, filtrado». El arte pop, lejos de ser un arte «popular», estaba hecho «por expertos profesionales, altamente cualificados, para un público masivo». No se hizo para la gente, sino que se le hizo a la gente. Creció por analogía hacia lo que admiraba, los anuncios y los medios de comunicación a través de los cuales se reproducía la publicidad. Y creció estupendamente, autoasignándose el papel de espectador objetivo, entretenido, indulgente, pero siempre inflexiblemente un espectador irónico en el vasto teatro de deseos e ilusiones que los medios de comunicación del siglo XX habían erigido. La televisión era con mucho el más poderoso de estos medios.

Hace más de cuatro décadas Walter Benjamín, deslumbrado y fascinado ante los toscos y tentativos comienzos de la cultura de masas tal como hoy la conocemos, escribió que iba a ser difícil y quizá imposible que cualquier niño criado en esa

ventisca de huracanadas señales encontrara el camino de regreso al «silencio exigente» de un libro. ¿Cuán radicalmente alteraría una cultura de la distracción todo discurso que se produjera dentro de ella? Benjamín murió en 1940, pero lo que él temía de la radio, las películas y los anuncios se hizo mil veces más real con la difusión masiva de la televisión. La televisión ha hecho más que cualquier otro invento de nuestro siglo para alterar la relación directa, discursiva, de las imágenes con el mundo real, de la cual antes dependía la pintura. Realmente no es cuestión de una programación buena o mala. Todo el mundo sabe que la mayor parte del tiempo la televisión, especialmente la televisión norteamericana, es una cornucopia de mierda; lo cierto es que por lo menos algunos de sus efectos culturales son más inherentes a su forma que a su contenido.

En una sala de cine, no confundimos el filme con la realidad de la misma manera. Vemos las películas en un espacio ceremonial, una pantalla poblada por gigantes. El televisor, en cambio, es sólo una caja en la habitación, emitiendo imágenes que se convierten en parte del mobiliario. Es más íntimo que la pantalla de cine, y más informal en su tamaño.

Cuando se ve una película, uno sólo tiene dos opciones: irse o quedarse. Con la televisión hay una tercera: cambiar de canal. Cientos de millones de personas pasan así el tiempo, cada día, haciendo *zapping* de un canal a otro, seleccionando y ajustando sus propios montajes basados en el azar mientras buscan un noticiario o un programa-concurso que les guste. No piensan en estos montajes como «imaginería». Son simplemente un derivado del cambio de canal. Pero los ven: y lo que ven, y dan por sentado, es un chorro de imágenes cuyas yuxtaposiciones son muchas veces surrealistas en cuanto a su incongruencia. Con esta procesión de fantasmas intercambiables, y de una manera caótica, creamos nuestros propios montajes en los espacios intermedios cuando miramos los montajes de otros. De este modo, gracias a la televisión, por fin se realizaron los sueños del cineasta ruso constructivista (Dziga Vertov) y de los dadaístas alemanes (Heartfield, Hóch, Hausmann). Sociedades enteras han aprendido a experimentar el mundo indirectamente, según lo que otros les cuentan, en términos del montaje rápido y la yuxtaposición. Pero el resultado no ha sido (como esperaban los artistas en los años veinte) conducirnos al corazón de la realidad, dondequiera que ese órgano esté, sino aislarnos y extrañarnos de la propia realidad, convirtiéndolo todo en un espectáculo desechable: las catástrofes, el amor, la guerra, los culebrones. El nuestro es el culto a la fragmentación electrónica.

Al ser tan íntima e informal, la televisión también nos ha formado de otras maneras. Sus imágenes poseen un tono extrañamente contradictorio. Son reales, *están* presentes en la habitación. Pero al mismo tiempo son artificiales, porque su ilusión no se sostiene. Siguen entrando con sigilo en la pantalla, o disolviéndose en puntos y líneas y parloteos; pero pocas imágenes de la televisión tenían, o tienen, el «refinamiento» técnico de una película cinematográfica proyectada. Sin embargo, a pesar de que la realidad de la televisión era provisional, su color resultaba

extremadamente vivido y totalmente abstracto, especialmente en Estados Efnidos: el color electrónico, no el color de la tinta, ni el de la naturaleza, ni el de la pintura. Su artificialidad subrayaba la sensación de que los mensajes de la televisión llegaban en pequeños paquetes, sin continuidad. El ojo no recorría la pantalla de la misma manera que hace con un cuadro, ni tampoco la examinaba como podría hacerlo con un florero chino. Y el destino de sus mensajes e imágenes, con todo su brillo informal, era uniformizar, derramarse en una abrumadora superabundancia. Al igual que la radiación, lo cual de hecho son, esas imágenes estaban en todas partes, e influyeron en el arte.

Uno de los artistas que más experimentó esa influencia en los años sesenta fue Rauschenberg. En 1962, empezó a aplicar imágenes impresas al lienzo con la técnica de la serigrafía; la imagen encontrada, no el objeto encontrado, se incorporó en su obra. «Estaba bajo el bombardeo de la televisión y las revistas», recuerda, «bombardeado por la basura, y los excedentes del mundo […] Pensé que si era capaz de pintar o crear una sola obra honesta, tendría que incorporar todos estos elementos, los cuales eran y son una realidad. El collage es una manera de obtener una información extra que resulta impersonal. Yo siempre he intentado trabajar de manera impersonal». Con acceso a cualquier cosa impresa, Rauschenberg podía elegir, entre una ilimitada serie, las imágenes para sus nuevos cuadros, y las juntó con un estilo informal narrativo. Al incrementar el sabor documental de su obra, trató de conferirles a los lienzos el parpadeo acumulativo de los televisores. La presión vociferante de las imágenes —cohete espacial, águila, Kennedy, multitudes, señales de tráfico, bailarines, naranjas, cajas, mosquitos— crea un inventario de la vida moderna, las emanaciones líricas de una mente estrujada hasta la saciedad con la rapidez, la cotidianidad, lo real. Con sus tonos de color pavo real, o de caja de caramelos electrónicos, éste era un arte que Marinetti y los dadaístas de Berlín hubieran reconocido enseguida: una aglomeración de señales memorables, capaces de desafiar la anchura de la calle. Su tema era la superabundancia. La visión que Rauschenberg tenía de su paisaje de medios de comunicaciones era tan afectuosa como irónica. Le gustaba excavar historias enteras dentro de una imagen, historias de los propios medios de comunicación. Un ejemplo perfecto es la mancha roja en la esquina derecha inferior de *Retroactivo I* (Ilustración 229). Es una ampliación serigráfica de una fotografía de Gjon Mili, que Rauschenberg encontró en la revista *Life*. La fotografía de Mili era una parodia cuidadosamente montada, con la ayuda de un *flash* estroboscópico, de *Desnudo bajando una escalera*, de Duchamp (1912) (Ilustración 30). A su vez, el cuadro de Duchamp se había inspirado en las fotos de Marey de un cuerpo en movimiento. Así que la imagen regresa unos setenta años en el tiempo tecnológico, a través de una cadena de alusiones; y otra ironía es que, a su manera, rauschenberguianamente, acaba pareciéndose precisamente a las figuras de Adán y Eva expulsados del paraíso que aparecen en el fresco que Masaccio pintó en la capilla Brancacci de Santa María del Carmine, en Florencia. Todo lo cual, por otra

parte, convierte la imagen de John F. Kennedy —ya por entonces muerto y rápidamente acercándose a la apoteosis como centro de un culto sensiblero— en una especie de dios vengativo señalando con el dedo al culpable, realizándose así la profecía que Edmond de Goncourt confió a su diario en 1861:

> Llegará el día en que todas las naciones modernas adorarán una especie de dios norteamericano, sobre el que se escribirá mucho en la prensa popular; y la imagen de ese dios será colocada en las iglesias, no como la imaginación de cada pintor podría concebirla individualmente, sino como algo que ha sido fijado, de una vez y para siempre, por la fotografía. Ese día la civilización habrá llegado a su apogeo, y habrá góndolas propulsadas a vapor en Venecia.

Todos los días recibimos oleadas de imágenes procedentes de la televisión, las películas y la fotografía. No es posible prestar la misma atención a todo este excedente, así que echamos ojeadas. La imagen que recordamos es la que más se parece a un signo: simple, claro, repetitivo. Todo lo que la cámara nos da es ligeramente interesante. No durante mucho tiempo; sólo en el momento en que lo miramos. La prolongación, en el nivel humano, de esta superabundancia de imágenes es la celebridad, que reemplaza la noción renacentista de la fama.

La fama era la recompensa por las hazañas patentes. Representaba un acuerdo social sobre lo que valía la pena hacer; de ahí la tradicional paridad de la fama con lo que el Renacimiento llamó *virtú*, la ‘destreza’ o el ‘talento’. La celebridad, como ha señalado Daniel Boorstin, es famosa por ser famosa, nada más; de ahí su gratuidad y el hecho de que sea prescindible.

El artista que mejor entendió esto y que llegó a ser el más famoso debido a ese entendimiento fue Andy Warhol (1930-1987). Con él, la cultura del empaquetado produjo su pintor característico, y Warhol desempeñó este papel brillantemente desde 1962, cuando surgió, hasta 1968, cuando su poder de invención pareció haberse extinguido. Ningún artista del siglo XX, que haya sido tomado en serio, con la posible excepción de Salvador Dalí, dedicó tanto tiempo y habilidad a cultivar la publicidad. En vez del ardor de Dalí, quien afirmaba que transformaba cuanto tocaba, Warhol proyectaba una frialdad irónica y natural, que dejaba que todo siguiera siendo como era. La perspicacia de Warhol fue entender que uno no ha de actuar como un loco; se puede dejar que otros lo hagan por ti. Desde el punto de vista de los medios de comunicación, Warhol parecía apenas explicable y, por tanto, infinitamente fascinante; un vacío un poco extraño, que había que llenar con cotilleo y especulación. Se convirtió en un artista bien conocido debido a que proclamaba silenciosamente que el arte no podía cambiar la vida, a diferencia de Dalí, quien lo consiguió ruidosamente dando la impresión de que el arte sí podía cambiarla. Como una mancha de tinta en el test de Rorschach, la obra de Warhol ha suscitado bastantes comparaciones infladas por parte de historiadores de arte que sabían lo bastante para saber que eran incorrectas. Un comentarista de los años sesenta, John Coplans, llegó a afirmar que «casi basta la selección de la imaginería que hace Warhol para obligarnos a enfrentarnos directamente al borde existencial de nuestra existencia». El

borde existencial de Warhol, durante la última década, se contentó con hacer superficiales retratos sociales. Sin embargo, a pesar de que Warhol empezó como ilustrador comercial y parece haber terminado siendo lo mismo, sí tuvo, durante un corto tiempo, algo que decir.



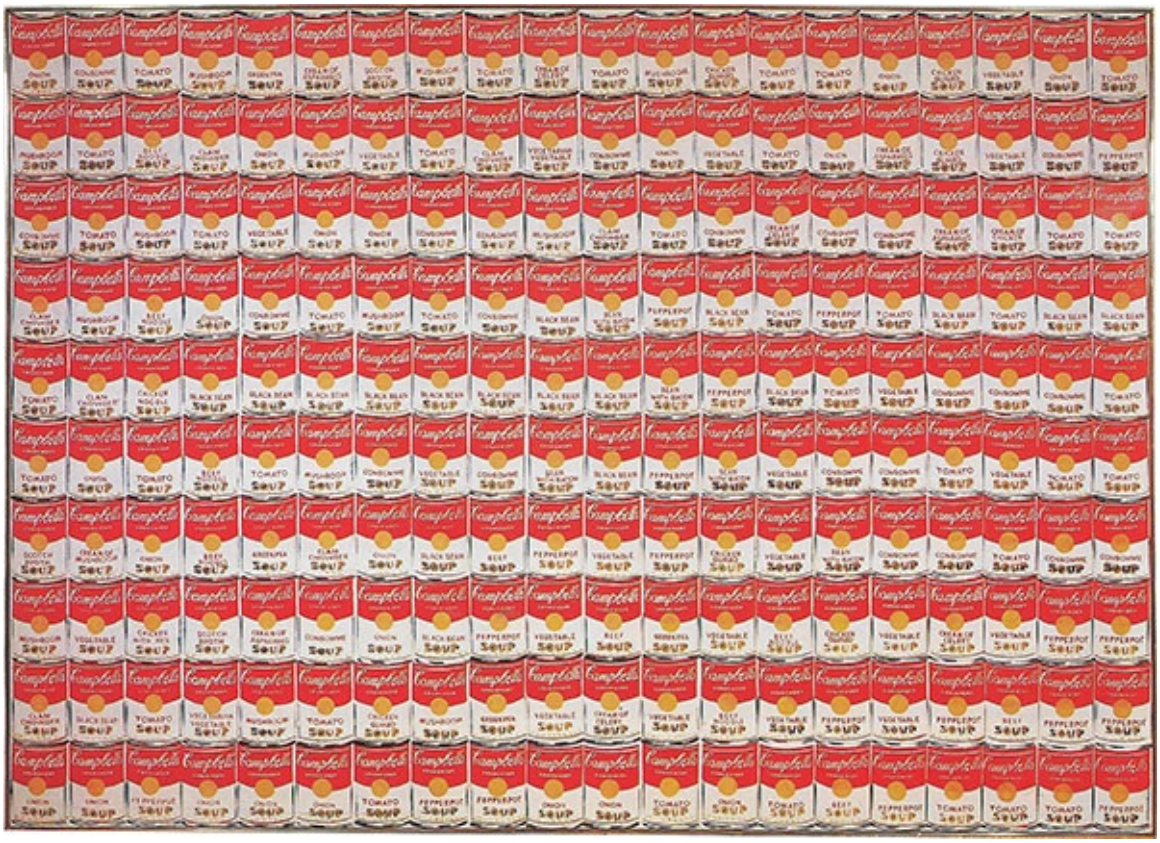
229. Robert Rauschenberg, *Retroactivo 1*, 1964. Serigrafía. Wadsworth Atheneum, Harford.

Lo que él extrajo de la cultura de masas fue la repetición. «Quiero ser una máquina», anunció, al contrario de Jackson Pollock, quien hacía quince años había declarado que quería ser la naturaleza: una fuerza con las características de un médium, imprevisible, diversa y llena de energía. A Warhol le encantaba la uniformidad peculiarmente inerte de la producción masiva: una serie infinita de objetos idénticos: latas de sopa, botellas de Coca-Cola, billetes de un dólar, Giocondas o el rostro de

Marilyn Monroe, serigrafiada una y otra vez.

Ya antes otros artistas habían pintado en serie: Monet, por ejemplo. Pero cuando Monet pintó sus almiares y sus estanques con nenúfares, su objetivo específico era mostrar, con la más resplandeciente minuciosidad de matices, que los fenómenos no están estandarizados. Sus «repeticiones» estaban concebidas para glorificar el ojo, para mostrar cómo la retina podía establecer distinciones entre diferencias minúsculas, y cómo esas diferencias equivalían a una alteración continua de la realidad. El discernimiento dentro de la abundancia era la esencia de aquella estética. Hoy tenemos la uniformidad dentro de la superabundancia, y eso es lo que Warhol pintó (Ilustración 230). La diferencia entre ambos enfoques es como la diferencia entre la alta cocina francesa burguesa de finales del siglo XIX, con sus estrictos formatos que contenían una variación y una continua metamorfosis de ingredientes, y lo que podemos ver en un supermercado moderno norteamericano.

La obra de Warhol a principios de los años sesenta era una imitación funesta de la publicidad, sin el brillo del papel satinado. Trataba del procedimiento que emplea la publicidad para prometernos que las mismas tonterías, con distintas etiquetas, nos proporcionarán unas irrepetibles gratificaciones especiales. La publicidad halaga a la gente diciéndole que tiene algo en común con los artistas; el consumidor es único, un entendido, un conocedor de sensaciones. Si alguna vez Warhol fue subversivo —y a principios de los sesenta lo fue— se debió a que invirtió el proceso del cual depende la publicidad exitosa, transformándose en un artista famoso a quien no le gustaba nada excepto la banalidad y la monotonía. Nada quedaría en la esfera del arte excepto su uso como recipiente de la celebridad, y de golpe y porrazo (aunque el mundo del arte tardó en darse cuenta) la noción de vanguardia quedó reducida a su parodia social, el mundo de la moda, la promoción y la manipulación comercial: una nueva obra de arte ejemplar cada diez minutos. *Quiero ser una máquina*: para imprimir, duplicar, producir novedades de manera repetitiva. Era la clase de dandismo más astuto, especialmente en alianza con la visión calculadamente sucia de la realidad que tenía Warhol, sugiriendo el grano manchado del papel de prensa, la compaginación descartada, el entintado desigual, borroso. Más que pintarlas, Warhol registraba sus imágenes (Ilustración 231). La serigrafía carecía de matices: una superficie con defectos, pero sin corregir. Tenía un aspecto basto, efímero y vagamente vil. Quería que la miraran a ojeadas, como hace el ojo con la pantalla del televisor, no que la recorrieran como hace el ojo con la pintura. Y al igual que la televisión norteamericana en los sesenta, se mostraba moralmente insensible, rondada por la muerte y dispuesta a tratar todos los sucesos como espectáculo. La violencia con la que Warhol disfrutaba, la destrucción desmembrada de metal y carne en sus cuadros Desastre, la presencia meditabunda de la silla eléctrica, se filtraba a través de un medio indiferente. Por eso las imágenes tienen un tema en común. No es exactamente la muerte, sino más bien la condición de ser un espectador desapasionado.



230. Andy Warhol, *200 latas de sopa Campbell*, 1962. Óleo sobre lienzo, 188 x 254 cm. Colección privada, cortesía de la Galería Leo Castelli, Nueva York.



231. Andy Warhol, *Suicidio*, 1963. Acrílico y serigrafía esmaltada sobre lienzo, 208,3 x 208,3 cm. Cortesía de la Galería Leo Castelli, Nueva York.



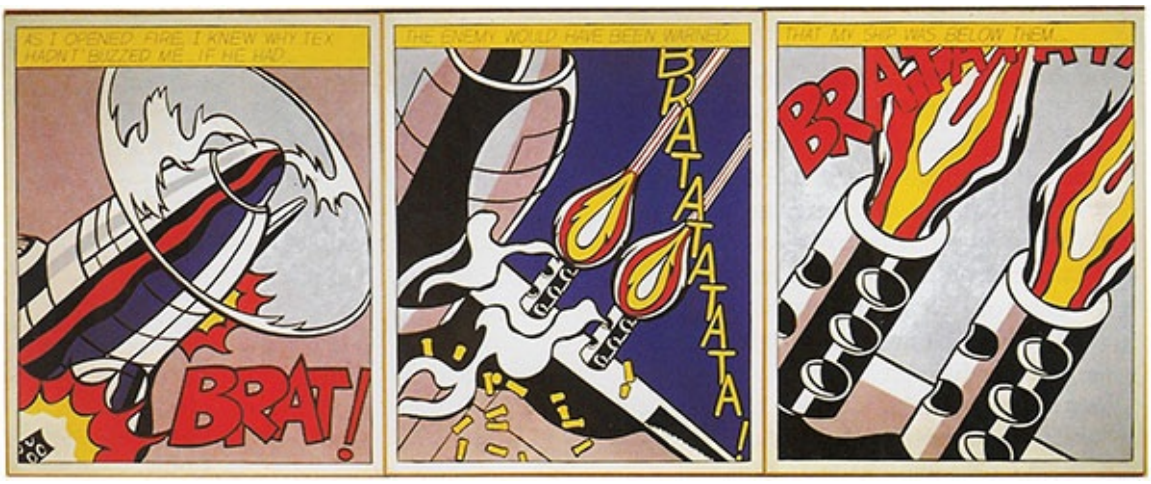
232. Andy Warhol, *Marilyn Monroe díptico*, 1962. Óleo sobre lienzo, formado con dos paneles, 208,3 x 289,6 cm. Tate Gallery, Londres.

La mirada autística de Warhol era siempre la misma, tanto si se trataba de héroes y heroínas como de la muerte y el desastre. Del mismo modo que el exceso promueve la indiferencia, tal y como un accidente es todos los accidentes, así también la celebridad engendra clones (Ilustración 232): miles de señales de sí misma, una serie ilimitada. Esto equivale a una penetrante percepción de la naturaleza y los efectos de los medios de comunicación. Pero nada más, pues la capacidad de Warhol como artista formal era tan restringida que no fue capaz de desarrollar más esa idea en el reino de la estética. La idea tuvo una media vida, como un isótopo radioactivo. Emitió mucha radiación en los años sesenta y a principios de los setenta; luego se fue debilitando, y finalmente murió. El aburrimiento acabó convirtiéndose en algo tedioso, y probablemente a la larga se considerará que el logro de Warhol pertenece más a la sociología del arte que al dominio de la pintura en sí. Warhol hizo más que ningún otro pintor vivo para convertir el mundo del arte en el negocio del arte. Al convertirse en puro producto, disolvió las ambiciones y tensiones tradicionales de la vanguardia. En sus manos el arte aspiraba a convertirse en un medio de comunicación con un bajo índice de audiencia, mientras que la crítica elitista se afanaba en los años sesenta para codificar sus credenciales como arte culto y dotarlo de un contenido problemático o crítico que no poseía.

Para los artistas más jóvenes, Warhol se transformó en un modelo de conducta popular precisamente porque escogió el camino del mínimo esfuerzo.

Mientras tanto, la naturaleza de la imaginería de masas también fascinaba a otros

artistas en los años sesenta. Si Warhol y Rauschenberg se inspiraron en la televisión, Roy Lichtenstein (1923-1997) hizo otro tanto con los materiales impresos. Su fuente más conocida eran las tiras de cómics norteamericanas de los años cuarenta y cincuenta: ese alimento visual con el que se criaron los artistas de su generación, los que crearon el movimiento pop. Esos diseños, planos, cándidos y esquemáticos (en contraste con el espacio profundo y la elaboración de detalles casi barroca de los cómics de superhéroes de hoy en día), le suministraron un terreno fértil para la improvisación (Ilustraciones 233 y 234). A principios de los sesenta, la intención confesada de Lichtenstein era pintar un cuadro tan feo que nadie se atreviera a colgarlo en su casa, pero esta agresión tradicional vanguardista contra el coleccionista de la clase media estaba inevitablemente condenada al fracaso; a la vuelta de unos años la mitad de los consumidores de arte en Estados Unidos hacía cola para adquirir estos iconos del supuestamente mal gusto. Ciertamente, los cínicos podían suponer que como la nueva clase de coleccionistas norteamericanos integrantes del público del pop, cuyos representantes más espectaculares fueron Robert y Ethel Scull, no *tenían* ni gusto ni memoria histórica, ya estaban a prueba de choque desde el principio. Sin embargo, los críticos no lo estaban, y a principios de los sesenta Max Kozloff produjo una de sus pocas invectivas al estilo verdaderamente visceral de un Ruskin cuando atacó a los artistas pop, aquellos «nuevos vúlgaros», como inventores de ese «estilo despreciable digno de cabezas de chorlito, mentecatos, mascadores de chicle, quinceañeras y, lo que es peor aún, delincuentes».




233. Roy Lichtenstein, *Mientras abría fuego*, 1964. Magna sobre lienzo, 172,7 x 427 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.




234. Roy Lichtenstein, Chica ahogándose, 1963. Óleo y polímero sintético sobre lienzo, 170,8 x 168,4 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, Fondo Philip Johnson y obsequio de Bagley Wright.

Pero ahora está claro que en la obra de Lichtenstein había algo más que la agresión contra un aspecto pictoricista existente, aunque no había nada más opuesto a la superficie coagulada de ásperas pinceladas del expresionismo abstracto tardío que el mecánico dibujo silueteado de Lichtenstein —tomado (al parecer), sin hacer mención ni modificación, de las publicaciones periódicas—, porque Lichtenstein fue con mucho el más formalista de los artistas pop, y los numerosos cortes, montajes y florituras adicionales (el grosor de una línea formada de nuevo, la relación entre los puntos y el contorno agrandado y explícito) más que una vulgaridad revelaban un manierismo elaborado. Como Lichtenstein subrayó en 1969, su obra:

> Trata sobre las imágenes que han surgido en el mundo comercial, porque hay cosas interesantes en ellas que son impresionantes o traviesas […] Es esa propiedad de las imágenes lo que me interesa. La clase de textura que crean los puntos es utilizable en mi obra. Pero eso no quiere decir que el arte comercial sea terrible, o «¡mira adonde hemos ido a parar!»; puede que esto sea un hecho sociológico, pero no es el tema de este arte.

También le gustaban los chistes ligeramente petulantes e inmaduros, sólo para

iniciados, referidos a su propia vida como artista. «¿Y qué sabes tú de mi *duplicador de imágenes*?», gruñe uno de sus personajes; una chica preocupada dice pensativa: «¡Qui… quizá se puso enfermo y no pudo salir del estudio!». Los puntos de la técnica de impresión aumentados, que constituyen la base del estilo de Lichtenstein, sirven para distanciar la imagen, haciéndola parecer más grande y lejana, como un artefacto industrial. Su manierismo contrarresta cualquier tendencia latente en el cuadro a «envolver» al espectador, tal y como querían hacer algunos lienzos expresionistas abstractos. Su iconografía también se orientaba hacia el mismo tipo de paradoja que la obra de Johns, un contrasentido mediante el cual un simple signo narrativo —la imagen de una tira de cómic hecha sin la intención de ser vista estéticamente, concebida sólo para contar una historia— exigía que se le prestara la clase de atención detallada adecuada para el arte museístico.

La dificultad de Lichtenstein radicaba en que su sistema no podía desarrollarse (aunque sí experimentó algunos refinamientos) ni cambiar sin correr el riesgo de perder su «típica» apariencia. Es decir, tuvo los mismos problemas que Warhol a finales de los años sesenta. Su solución, una solución parcial en el mejor de los casos, simplemente consistió en aplicar ese estilo a diferentes tipos de imágenes ya procesadas: espejos, cuadros de Picasso, *La danza* de Matisse, el mecano-capitalista *art déco* de los años treinta, vaciados de huevos y dardos, los templos jónicos, las pirámides. Sin embargo, tras las variaciones de contenido, se verificaba exactamente la misma clase de frío distanciamiento, y en los años setenta todo aquello adquirió un aspecto refinado y rutinariamente ingenioso: casi tan convencional, de hecho, como los cómics y los anuncios comerciales originales cuando Lichtenstein empezó a usarlos, aunque mucho más elegante.

Otra fuente fructífera para la imaginería de consumo fue la valla, ese accesorio del mobiliario urbano norteamericano, del tamaño de un mural, y del que no se puede escapar. James Rosenquist antes las pintaba para ganarse la vida, y las imágenes gigantes con las que estaba acostumbrado a tratar —«cientos de metros cuadrados de espaguetis franco-americanos, y un gran vaso de cerveza de dieciocho metros de largo»— surgieron de nuevo en sus obras artísticas de los años sesenta como montajes de enormes fragmentos blandos. A fin de cuentas, sus extrañas yuxtaposiciones derivaban del surrealismo; pero también parecían referirse al paisaje urbano norteamericano donde, al mirar en perspectiva una carretera suburbana, vemos una sucesión de vallas erigiéndose y solapándose, una encima de la otra, produciendo una pantalla de cosas cortadas y encuentros incongruentes entre imágenes, todas a la escala más grande. Sus obras eran el equivalente plástico del tono despreocupado-portentoso, profético entre dientes, que había entrado en la poesía norteamericana en los años cincuenta a través de Alien Ginsberg y los escritores de la generación *beat* bajo la sombra amenazadora de la bomba atómica. Rosenquist aspiraba a ser un pintor de la historia norteamericana, igual que Rauschenberg, y en una entrevista con el difunto Gene Swenson, en 1965, describió

cómo había empezado su cuadro más ambicioso:

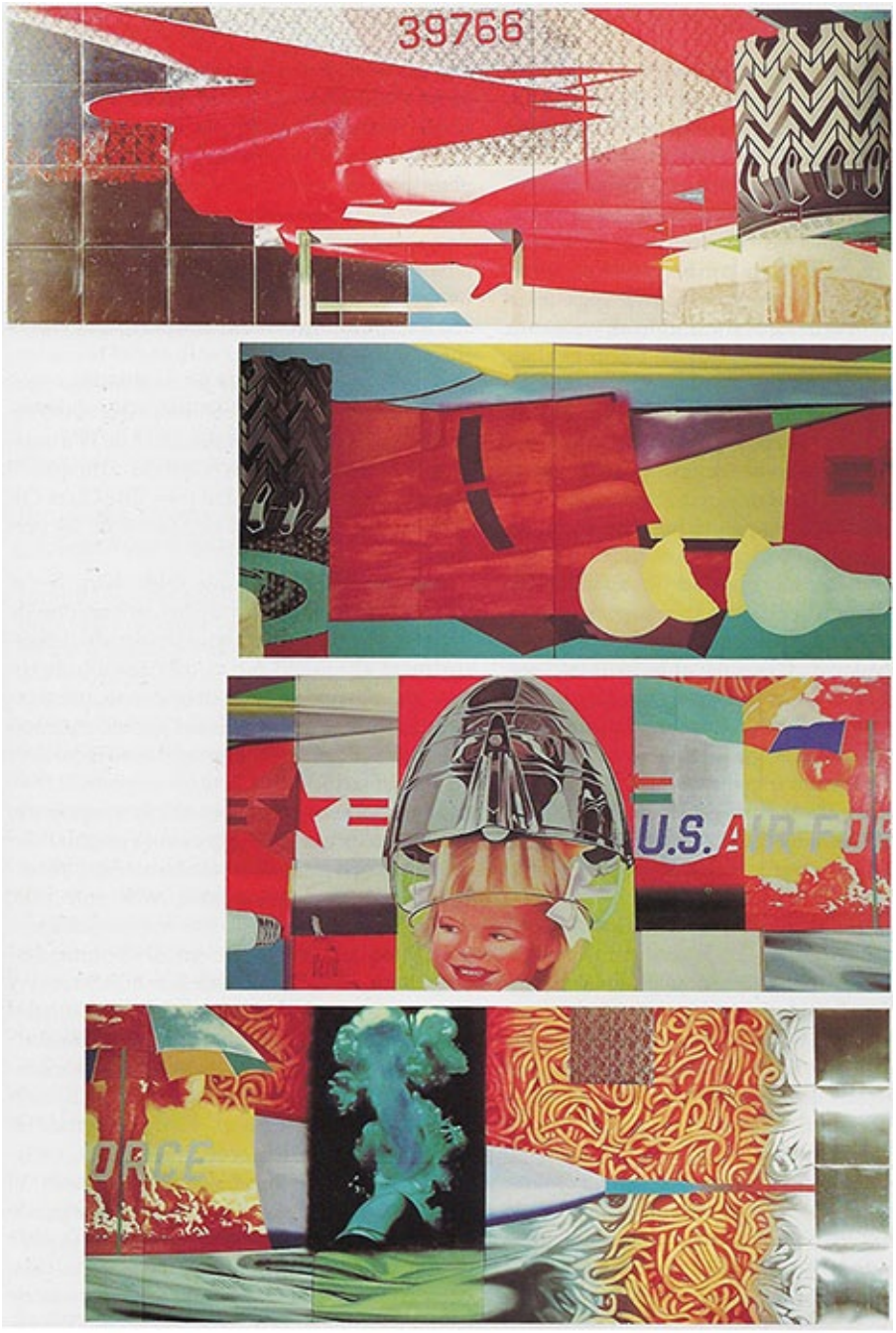
> Mientras trabajaba en Times Square y pintaba vallas, los obreros bromeaban diciendo que el supercentro del blanco atómico estaba alrededor de Canal Street y Broadway. Allí apuntaban los misiles desde Rusia […] La principal preocupación de la generación *beat*, como Kerouac y Robert Frank, Dick Bellamy, Ginsberg y Corso, era cómo la usarían [la bomba] inmediatamente y esa idea los abrumaba, estaban conmocionados y, en cierto modo, se sentían amenazados. Así que esto es una reafirmación de aquella idea *beat*, pero a todo color.

«Esto» era un cuadro que Rosenquist terminó en 1965, titulado *El F-III* (Ilustración 235). Resumía su visión de Estados Unidos como un jardín del Edén imperfecto y autodestructivo, un paraíso basado en el consumo exagerado y obsesivo de las imágenes y las cosas. El título es la denominación de un bombardero que los Estados Unidos usaron contra los vietnamitas; su fuselaje recorre el enorme lienzo de Rosenquist, con su perfil de líneas elegantes, ora relumbrando, ora silueteado, segmentado aquí y allá con emblemas de la buena vida en su nivel más elemental de autobombo: la tarta, las flores, un secador de pelo, una niña encantadora, etc. «Todas las ideas que están en el cuadro son muy divergentes», comentó Rosenquist, «pero creo que todas apuntan hacia el mismo significado básico […] Para mí la pintura es como echar paletadas de carbón a las calderas. La pintura es mi reacción personal […] a las ideas pesadas de los medios de comunicación.

Me pongo manos a la obra […] para producir algo que pueda exponerse como una idea humana de la aceleración extrema de los sentimientos». Esta concepción de la pintura como una sobrecarga, como un descargue donde aúllan las imágenes en una secuencia torrencial, fue la contribución peculiar y memorable de Rosenquist al arte pop; en otras partes, apenas existía en las artes plásticas, y su contexto reconocido era la poesía o las letras de ciertos cantantes populares, como Bob Dylan.

El tamaño y la audacia de las imágenes pop fomentaron la creencia de que eran, de algún modo, menos «elitistas» que otros estilos pictóricos, como si pudieran enfrentarse a la par con sus fuentes, los medios de comunicación. Fue una ilusión engañosa. El arte pop no podía sobrevivir fuera del museo, ya que el contacto con un entorno atestado de mensajes enseguida lo trivializaba: un problema creciente para todo el arte público desde la década de los cincuenta. En la calle, la verdadera cultura de masas simplemente habría aplastado a su primo que vivía de la ironía. Ese vacío entre el arte y la vida no se cerraba, y no se pudo cerrar. De vez en cuando un artista intentaba poner un gran cuadro entre las vallas, como el mural de Times Square de Alex Katz: un conjunto de bonitos perfiles de la alta burguesía norteamericana con un rostro negro añadido como concesión a la Calle Cuarenta y dos. Fracasos de esta clase —porque, ¿qué otra justificación podía tener aquel mural como no fuera servir de publicidad para el artista?— simplemente confirmaron la sospecha de que, en una cultura de comunicación de masas, el arte sólo puede sobrevivir de dos maneras: a hurtadillas, o viviendo en esas reservas naturales que llamamos museos. En ningún país del mundo esto resulta tan evidente como en Estados Unidos, la patria del mecenazgo más ilustrado de las artes visuales, y donde éstas padecen la más profunda

indiferencia que ha conocido nuestro siglo. La imposibilidad de competir con el paisaje urbano a veces adquiere proporciones de farsa, y un lugar donde esto ocurre forzosamente es Las Vegas. No es posible imaginar «arte» público, mucho menos un museo, en la zona de Las Vegas. No tendría nada que hacer allí, excepto parecer altruista e insignificante. Allí la idea del arte simplemente se evapora, desaparece ante las ilusiones más poderosas que saturan ese lugar: la riqueza súbita, el orgasmo sin fin, Dean Martin. Las Vegas es el Disney World de la avaricia mortal, y parte de su encanto para la sensibilidad pop era que contenía una infinidad de señales promocionando el mismo producto: la suerte. El producto es abstracto. Sólo las señales son reales. En Las Vegas se resume cierta clase de gigantismo americano, el del mercachifle y no el del constructor; no porque el lugar sea grande, sino porque (al menos por la noche) lo parece. Sus monumentos, las luces de la ciudad, están concebidos en una escala que supera los formatos en los que la mayoría de los artistas trabajan. La ciudad es una obra de arte: arte malo, pero arte de todas formas, del mismo modo que la inconsciente mezcolanza de San Gimignano, visto bajo la pátina de ochocientos años, constituye para nosotros una buena obra de arte. Para varios artistas y críticos de los años sesenta —el más prominente de los cuales fue el arquitecto Robert Venturi—, esta festiva comida-basura para los ojos tiene un significado especial. Era la refutación final del «o lo uno o lo otro» de la alta cultura tradicional; incluyendo lo maniático, que parodiaba burdamente todas las culturas, desde la Roma de Augusto hasta el tupé de Sinatra, era una gran ilustración (no erigida por artistas, sino por toda suerte de brutales mañosos que andaban a la arrebatiña de manzanas enteras en Las Vegas) de lo que John Cage tenía en mente cuando escribió sobre Jasper Johns: «La situación ha de ser Sí y No en vez de o lo Lino o lo Otro. Hay que evitar una situación de polaridad». La ciudad orgiástica sólo podía experimentarse desde una especie de distanciamiento irónico —si te gustaba, te aplastaba; si la odiabas, hacía lo mismo— y de este modo se orientó hacia una arquitectura de la ironía y del *ping-pong* semántico. Sin embargo, era imposible que el arte museístico pudiera competir con las extravagancias comerciales del mundo real resumidas en Las Vegas. Ni hablar de que pudieran hacerlo los artistas que trabajaban con el neón en los años sesenta; sus esfuerzos resultaron tan insensatos como confeccionar un souvenir capaz de rivalizar con la torre Eiffel. En realidad sólo hubo un artista que llevó todo el peso de la cotidianidad norteamericana, su gigantismo, su poder como espectáculo. Pero lo hizo valiéndose de la ironía, y su obra rebasó los límites que de ordinario se asignarían a la sensibilidad pop. Fue Claes Oldenburg (n. 1929), el Walt Disney de las personas que piensan.




235. James Rosenquist, *El F-III*, 1965. Oleo sobre lienzo con aluminio, en cuatro partes, 304,8 x 2620 cm. Colección privada, Nueva York.

Ahora parece obvio que Oldenburg fue el más radical e innovador de los artistas pop de los años sesenta. Su trabajo destinado a reestructurar el mundo fue el más amplio de todos: tal parece que sus metáforas artísticas abordaron todas las áreas del apetito humano procedentes del vasto registro de sus técnicas y su vocabulario. Otros artistas se contentaban con imitar la superficie procesada e ingeniosa, pero poco sustancial, de la cultura popular. En su afán por tocar, aplastar, acariciar, absorber, digerir y transformarse en lo que veía, convirtiendo los objetos más inverosímiles en metáforas del cuerpo y del yo, Oldenburg desplegó una asombrosa variedad de texturas y sustancias, desde la «caliente», excremental y goteante pintura de sus primeras reproducciones en escayola de la tienda Ray Gun, hasta los «fríos» pliegues brillantes

de vinilo o la rigidez del acero Cortén. «Estoy a favor de un arte que sea político-erótico-místico», escribió en 1967, «que haga algo más que posar el culo en un museo». Evidentemente la segunda parte de esta declaración no se realizó; la obra de Oldenburg pasa tanto tiempo, si no más, con las posaderas en los museos, como la de cualquier artista que haya tenido éxito. Pero la larga doxología que seguía a esa frase —una especie del Cantar de los Cantares de Salomón escrito de nuevo por Walt Whitman para elogiar la vida de la ciudad— esboza vívidamente las preocupaciones de su obra. En primer lugar, sus raíces en el revoltijo, el mismo terreno de basura y las ensambladuras que habían inspirado a Rauschenberg:

> Estoy a favor del arte de las cosas perdidas o arrojadas a la basura […] Estoy a favor del arte de los ositos de peluche y las pistolas y los conejos decapitados, los paraguas chafados, las camas violadas […] Estoy a favor del arte de las cajas abandonadas, atadas como faraones…

Pero luego, en otra parte, irrumpe la imaginería más nueva de la comercialización:

> Estoy a favor del arte Kool, del arte 7-UP, del arte Pepsi, del arte Sunshine, del arte de 39 centavos, del arte Vam, del arte de Menta […] Estoy a favor del arte inspeccionado por el gobierno de los Estados Unidos, del arte de primera, del arte de precio razonable, del arte amarillo maduro, del arte superlujoso, del arte listo para ser comido…

La reaparición de la comida en la imaginación de Oldenburg no es, por supuesto, un accidente. Pudiéramos decir que su arte es alimenticio: incorpora una constante masticación, rumia y descomposición del material crudo, y su reconstitución como metáforas del cuerpo, del placer y de los desperdicios. Nada es más banal, menos sorprendente en sabor, ni más culturalmente «fijo» que la comida rápida norteamericana. Esa misma cualidad de lo «insoportablemente banal» (como él la llamó) se glorifica en una obra como *Dos hamburguesas con queso completas* (1962) (Ilustración 236). El esmalte de las hamburguesas con queso, goteando en esa parodia semilíquida del expresionismo abstracto, es como almíbar. Imaginamos un sabor asqueroso, tan brillante y sintético como el mismo color, que nos deja un mal sabor de boca acompañado de un repelús. La burla del deseo es una imagen de la frustración. El apetito y la repulsión forman parte del mismo objeto. Esta contradicción en sí es fundamental en gran parte de la obra de Oldenburg. «Hago cosas que son contradictorias. Intento hacer que el arte parezca formar parte del mundo que lo rodea. Y al mismo tiempo, me esmero en mostrar que no *funciona* como parte del mundo que lo rodea».

Oldenburg es un artista muy formal. El pragmatismo de su obra iba de la mano con una crítica continua del objeto en sí, sus bordes, el volumen, la línea, la textura, el color. «Lo que Oldenburg propone», escribió Barbara Rose en 1969, «es un arte chabacano, vulgar y figurativo de un significado formal». Su obra sugiere un mundo permeable lleno de cosas que siempre están despojándose de un significado y desarrollando otro. Cambian de tamaño, de material, de textura, de estructura. Un doble interruptor de luz, a escala gigantesca y en una nueva versión realizada con

vinilo blando, adquiere el patético aspecto de un torso de mediana edad, con los conmutadores transformados en dos senos caídos. O bien, en su versión dura, adquieren un rigor «masculino». «Quiero expresar una cualidad de la forma, y entonces un objeto se introduce en esa cualidad; luego tomo el objeto sin pensar mucho en ello. Este [interruptor de luz] podía haber sido también la puerta de la cámara acorazada de un banco, es igual… Buscaba algo geométrico y que no fuera complicado». De este modo, merced a la multiplicidad de sus significados y a su capacidad de admitir cambios, las cosas de Oldenburg están emparentadas con uno de los momentos más inquietantes del arte europeo de los años veinte: por ejemplo, las grotescas *Bañistas* en Dinard, de Picasso, o los relojes de Camembert que se derriten en la playa de Dalí (Ilustración 163). Su amplitud parodia la visión tradicional que Estados Unidos tiene de sí mismo, una constante desde los días de John White y la colonia de Virginia, como una Jauja donde se nada en la abundancia: los pavos cebados, los róbalos rayados que emigran en cardúmenes tan copiosos que casi se puede andar por las aguas caminando sobre sus lomos, las frambuesas, las fresas y las frutas orondas.

Virginia,
el único paraíso de la tierra.
donde la naturaleza tiene en abundancia
aves, venados y peces,
y la tierra es feraz
sin que se la trabaje,
durante tres cosechas más…



236. Claes Oldenburg, *Dos hamburguesas con queso completas (Hamburguesa doble),* 1962. Arpillera empapada en yeso, pintada con esmalte, 17,8 x 36,3 x 20,9 cm. Colección, Museo de Arte Moderno, Nueva York, Fondo Philip Johnson.

Quizá los mejores ejemplos de la recombinación de una cosa ordinaria reconvertida en una imagen sean los proyectos de Oldenburg para esculturas monumentales. La mayoría no se construyeron y, en realidad, no se podían construir. Existen únicamente como dibujos, trazados con una línea espléndidamente libre y elegante: una gorra de béisbol girando «a la velocidad de la luz», de modo que su movimiento sea imperceptible hasta que alguien resulte catastróficamente lesionado; unas tijeras gigantes para reemplazar el obelisco de Washington (Ilustración 237); una prodigiosa boca de incendios de Chicago simulando ser un desnudo con senos y pezones, y así sucesivamente. «Me gusta tomar un objeto y privarlo por completo de su función», y una vez que eso está hecho, la cosa se convierte en algo desconocido para el mundo, pero, como monumento, un desconocido dominante. De ahí la peculiar sensación de amenaza, atenuada por el humor y entretejida con juegos con palabras y referencias al arte, que dichos proyectos, de haber sido terminados, exhalarían. ¿Acaso hay algo más corriente que una pinza para la ropa? Sin embargo, nos costaría trabajo encontrar cualquier cosa que sea tan onírica y gratuita como una pinza de cuarenta pies de alto (Ilustración 238). Como un monstruo en una película, este objeto sugiere que el mundo real, de algún modo, ha logrado levantarse contra sus amos. Representa la experiencia magritteana de una manzana gigante en la habitación, o el peine mágicamente agrandado inclinándose sobre una cama inesperadamente diminuta, pero situando estas experiencias en una ciudad real. Al mismo tiempo, la pinza no es sólo eso. Sus mandíbulas, enfrentándose y unidas por un muelle, aluden a los amantes de Brancusi que se abrazan, fusionados en una masa de piedra cúbica; mientras que las dos piernas de la pinza inducen a interpretarla como la efigie de un hombre. El muelle en su «torso», dilatado y reluciendo contra la herrumbre, sugiere la compresión, la fuerza, la inhibición militar. Todos los ángulos son afilados. Es una figura de autoridad, la parodia del héroe escultórico; de hecho, un Coloso de Rodas moderno proporcionándole a Oldenburg una alternativa a la tradición clásica de la escultura monumental, que una vez él resumió de manera mordaz como «unos toros, unos griegos y unas tías en pelotas».

Con su poder de invención y esa pericia para crear imágenes singulares y obsesivas de la metamorfosis, Oldenburg se acerca más a los poderes metamórficos de Picasso que cualquier otro artista norteamericano hasta el día de hoy. Hay algo picassiano en esa habilidad de proyectarse a sí mismo, incluyendo sus miedos, en los objetos que transmuta, de modo que todos queden de algún modo impregnados con la imagen del cuerpo imperfecto del propio artista. Pero por cada artista de la seriedad de Oldenburg, había docenas que se subían al carro de la moda. Hacia 1965, la «democrática» y acrítica visión de la realidad de masas, concebida con la intención de formar parte del pop —aunque Oldenburg nunca la compartió—, había empezado

a afectar la estructura profunda del mundo del arte, alterando sus compromisos implícitos, cambiando lo que el público (y por lo tanto los artistas) esperaba del arte. Había llegado una cultura de la gratificación instantánea, para la cual el mundo del arte era una nota al pie de la página. Esa pauta abarcaba todo el espectro, desde los coleccionistas del *establishment* —que esperaban que sus nuevos descubrimientos se transformaran en estrellas de la noche a la mañana—, hasta los edípicos maullidos de los «revolucionarios» de la nueva izquierda; y el único denominador común era la creencia —una de las supersticiones dominantes de los sesenta— de que todo era válido siempre que se encontrara la estrategia correcta para captar y mantener la atención de los medios de comunicación. En el terreno de la creación estética, esta situación se agravó debido al súbito torrente de inversiones en el arte —todavía no era la manía en que se convertiría en los años setenta, pero sí lo bastante fuerte para casi abolir, durante un tiempo, la idea de que las ideas y la destreza de un artista tenían que madurar, gradualmente, lejos del candelero, en un silencio reflexivo—; era mejor darse a conocer, lo más rápidamente posible, por medio de cualquier gesto identificable. Como profetizó Andy Warhol, todos tendrían sus quince minutos de fama. La vanguardia tomaría el control de la aldea electrónica, y el profeta de esta idea, un profesor canadiense llamado Marshall McLuhan, era uno de los últimos pensadores en el mundo que creía que los artistas aún dictaban las reglas del juego que jugaban. «El artista», proclamó en una entrevista en la televisión británica en 1967, «es el enemigo. Pero en nuestro tiempo, el artista se ha convertido en la verdadera base de cualquier poder científico de percepción o de contactar con la realidad».



237. Claes Oldenburg. *Monumento propuesto para reemplazar el obelisco de Washington, Washington D. C.: tijeras en movimiento*, 1967. Clarioncillo y acuarela, 76,2 x 49 cm. Cortesía de la Galería Leo Castelli, Nueva York.



238. Claes Oldenburg, *Pinza para la ropa*, Filadelfia, 1976. Altura 542,5 cm. Cortesía de la Galería Leo Castelli, Nueva York.

Este último destello de la idea romántica del artista como legislador del conocimiento se manifestó, a finales de los sesenta y principios de los setenta, en varios intentos de colaboración entre artistas y laboratorios de investigación; no se llegó a gran cosa, porque para casi todos, menos para McLuhan y quienes se aferraban a sus palabras, quedó claro que el juego dejaba atrás a los artistas. En una era científica y tecnológica cada vez más compleja, cuyas técnicas resultan herméticas para los que no son especialistas, ¿qué iba a ofrecerle el arte al poder *científico* de la percepción? No mucho, pero quizá pudiera organizarse algo llamado «información»; y la «información» —denotando cualquier conjunto de datos al azar y no ordenados— se convirtió en una de las palabras de moda de la época, tal y como «gesto» lo había

sido una década atrás. Puesto que el medio era el mensaje, no se consideraba importante la calidad de esta «información». Simplemente su cantidad ya la hacía atractiva. «Cuando se rodea a la gente con información eléctrica», dijo McLuhan, «la sobrecarga de información resulta fantástica. La cantidad de información en el entorno bajo condiciones eléctricas es muchas veces más grande que la del medio ambiente humano normal preeléctrico; y sólo hay una respuesta natural para esa sobrecarga, y es el reconocimiento de modelos». Contemplar la sobrecarga fantástica, como un poeta extasiado ante el océano ilimitado, era en ciertos círculos un sustituto eficaz de la creatividad.

Una institución inaugurada en Filadelfia en 1976, el Centro de la Historia Contemporánea, resonante de chasquidos mecánicos, poblada de parpadeantes luces estroboscópicas, fue concebida como un templo de la «información» mcluhaniana: un santuario del bombardeo, una parodia del museo pop del futuro, donde se suponía que ningún visitante podría mantener la atención fija durante un lapso de más de 2,9 segundos y donde cada hecho estaba subordinado al fango del «reconocimiento de modelos». Allí, los niños prueban lo que se denomina convencionalmente una experiencia de aprendizaje no elitista y multidimensional, consultando el índice alfabético de ficheros giratorios automáticos llenos de billetes de autobuses de la época y etiquetas de frutas, y escuchando fragmentos de la Declaración de la Independencia por teléfono. Aquí el medio es el mensaje, y convierte el cerebro en copos de maíz.

En el dominio más reducido del arte, la moda de la «información» avanzaba en dos direcciones a principios de los años setenta. Una adoptó la forma del arte conceptual; la otra, un descendiente directo del pop, fue el fotorrealismo o hiperrealismo. Nunca antes ninguna tendencia estética había ensalzado las vistas tomadas al azar con tanto entusiasmo: esas fotos, en sentido literal, de escaparates de tiendas, centros comerciales suburbanos, motocicletas, motores de aviones o caballos de rodeos, ampliadas y luego reproducidas detallada y exageradamente con un aerógrafo, obtuvieron mucha de su popularidad gracias a la pura acumulación de datos que contenían. Para los coleccionistas tenían la misma clase de atractivo que los cuadros anecdóticos Victorianos, exceptuando el discurso que dirigían al ojo, que no era sentimental, sino «duro», inexpresivo y lleno de indiferencia postpop (Ilustración 239). Satisfacían el apetito de imágenes después de la hambruna iconográfica que, en los años sesenta, fomentó el arte abstracto. Pero la fotografía de por sí ofrecía una dieta más rica, y la audacia aparente de un arte basado en todo lo que tuviera la máxima literalidad de una diapositiva de 35 mm pronto quedó anulada por el meteórico ascenso, en los setenta, de la fotografía —casi cualquier fotografía— como artículo de categoría artística. Cuanto más y más áreas de la cultura popular o técnica entraban en el ámbito del museo y el mercado del arte —y por tanto recibían una clasificación equivalente a la de la pintura—, más iba reduciéndose el área que la pintura podía abordar. Hacia 1975 apenas parecía haber ninguna novedad que la

pintura pudiera extraer de los grandes medios, y la palabra «información» era una reconstrucción epocal en sí. Quizá fuera sintomático de este general retroceso de la experiencia pop el hecho de que tantos artistas norteamericanos recurrieran a las fuentes artesanales preindustriales —edredones, tejeduría campesina, ingenuas decoraciones religiosas, diseños islámicos de azulejos y otras cosas por el estilo— como ideas fundamentales de sus obras en los años setenta.




239. Robert Cottingham, *Roxy*, 1972. Oleo sobre lienzo, 198,1 x 198,1 cm. Serpentine Gallery, Londres.

Si los otros medios ya no ejercen en los pintores la misma fascinación que ejercieron hasta finales de la década de los sesenta, no por ello han dejado de afectar al arte o la manera en que el público lo interpreta. De cualquier manera, todos parecen admitir que, en una confrontación entre la pintura y el discurso de masas, aquélla no puede competir en términos de igualdad. No puede ser tan vivaz, ni tener un alcance tan vasto, no puede ser tan poderosamente icónica como la televisión o la prensa. Parte del mito del pop se debió a la idea, implícita en gran parte del arte vanguardista mientras hubo una vanguardia, de que la pintura aún podría recuperar la

categoría de medio dominante que ostentó hasta el siglo XIX, antes de la explosión de las «comunicaciones» del siglo XX. La gente cree lo que ve en las fotos, en la pantalla del cine, o quizá en la de la televisión, pero pocos afirmarían que contemplando obras de arte extraen la información moral o factual para dirigir sus vidas. El arte es una cosa pequeña, aunque cara, comparada con los medios de comunicación. Es una vibración en un museo; trata de matices que no tienen ninguna importancia «objetiva», Ni siquiera es una religión muy provechosa. Pero una vez que renuncie a su derecho a la seriedad, ya estará acabado, y su función esencial como ámbito del pensamiento libre y del sentimiento irreglamentable se habrá ido al garete. La sensibilidad pop hizo mucho para restar importancia a estos derechos, disolviéndolos en la doctrina de que el medio era el mensaje. Este eslogan al final sólo significaba que ya no importaba lo que el arte dijera. Evidentemente, eso no bastó: el animal humano es un animal que juzga, e incluso en una cultura tan desastrosamente dividida —y de tantas maneras— como la nuestra, los problemas de elección, gusto y responsabilidad moral con respecto a las imágenes siguen existiendo. En realidad, devienen más difíciles. Pero el escollo donde se hundió la vanguardia (como una vez se definió a sí misma: la conciencia de las clases medias occidentales) era que el arte ya no controlaba esa responsabilidad.

# 8
# EL FUTURO QUE FUE

Los años setenta, una época que provoca poca nostalgia en el mundo del arte de hoy, pasaron sin dejar atrás una estética «típica». ¿Quién echa de menos el apacible pluralismo herbívoro, las esperanzas radicales defraudadas de aquella década no muy intensa? No fue una época de movimientos. Éstos, sobre todo el arte pop, pertenecían a los años sesenta. Los movimientos resucitarían con un brillo estruendoso en los años ochenta bajo el signo del reciclaje postmodernista: el neoexpresionismo, la *pittura colta*, el «neo-geo», y así sucesivamente. Pero en 1975 todos los *ismos* parecían pertenecer al pasado y las únicas personas que hablaban de «movimientos» —con añoranza, además— eran los marchantes. Los años sesenta produjeron estrellas del mundo del arte con la desenfrenada frecuencia de un niño agitando una bolsa llena de purpurina. El *boom* del mercado de los ochenta convertiría este proceso en una parodia. Pero no había ninguna nueva estrella de las artes en la década de los setenta exceptuando al adusto y moralizador Joseph Beuys en Alemania.

En la década de los sesenta, los vestigios de las viejas discrepancias vanguardistas se reflejaban a través del enfrentamiento entre el arte «de la corriente principal» y el arte derivado de los medios de comunicación; un combate que estos últimos ganaron. Los años setenta fueron más pluralistas; toda clase de arte, desde los edredones feministas hasta los pastiches de Poussin, de repente encontró espacio para coexistir y la idea de «la corriente principal», tan cara a la crítica formalista, se hundió en la arena. Más aún, la noción de una vanguardia se vino abajo, mientras el mercado del arte se revelaba demasiado lento para sostener las formas maníacas de celebridad cultural que los años sesenta habían fomentado y que los años de Reagan, esa década deshonesta, perfeccionarían.

La caída de la vanguardia —esa transformación de uno de los populares clichés de la crítica del arte en una palabra hueca— tomó a mucha gente por sorpresa. Para aquellos que aún se aferraban a la idea de que el arte tenía algún uso revolucionario práctico fue tan desconcertante como la caída de la izquierda radical norteamericana a partir de 1970. No obstante, la realidad social y el comportamiento cultural le habían despojado de sus significados. El ideal de la renovación social a través del desafío cultural había durado cien años, y su desaparición marcó el fin de la visión buscada afanosamente, aunque nunca consumada, de la relación entre el arte y la vida. Sin embargo, cuán total resultaría su extinción no se hizo finalmente evidente hasta que el mercado de los años ochenta la reemplazó. Porque fue el mercado lo que convirtió a la vanguardia en su pariente comercializado, «la obsolescencia dinámica»,

como solían llamarla los ejecutivos de Detroit: un nuevo producto cada año, estilizado de manera distinta para que parezca progresivo, circulando a través de una red de franquicias. Esa estructura se perfeccionó en los setenta, así que, aunque esa década no hubiera hecho nada más que calcular la división entre la distribución, las ventas y la publicidad de lo que se convirtió en la industria del arte modernista tardío, igualmente hubieran sido años cruciales para el arte. Y lo fueron.

En los setenta el modernismo devino la cultura oficial de América y de Europa. Apoyado por una disminución de los impuestos, encerrado en los museos, escudriñado por ejércitos crecientes de académicos y estudiantes graduados, reasegurado por corporaciones y agencias del gobierno, difundido a través de la educación de los norteamericanos ricos e inteligentes, coleccionado cada vez con más entusiasmo, el modernismo disfrutó a finales de los años sesenta del respaldo más fuerte que arte alguno haya tenido jamás de su sociedad. (La Roma del siglo XVII y el Egipto de los faraones quizá sean excepciones). Naturalmente, esto acabó con el estatus de «independencia» que antes definía a la vanguardia. El indicio más claro de esto fue el desarrollo del museo norteamericano.

Después de la segunda guerra mundial, el museo reemplazó a la iglesia como centro fundamental del orgullo cívico en las ciudades norteamericanas. (Mientras tanto, las iglesias norteamericanas salían en la televisión, y las de Europa se convertían en museos: ni siquiera una de cada quinientas personas que visitan la capilla Brancacci, en Florencia, van a *rezar* frente a los Masaccios). Pero las raíces religiosas de la experiencia estética en Estados Unidos se remontaban a una época muy anterior. A mediados del siglo XIX, los norteamericanos instruidos tendían a ver el arte como una rama de la piedad. Consideraban que toda clase de cuadros, desde los de Rafael y Guido Reni hasta las producciones más humildes de los luministas norteamericanos, eran como vehículos de instrucción moral. Hacer donaciones a los museos era la nueva forma de pagar diezmos. E incluso, aunque el arte no fuera ostensiblemente piadoso, se suponía que actuaría sobre el provincianismo norteamericano, ayudando a refinar su materialismo y puliendo las tosquedades de los nuevos ricos. El ideal del mejoramiento social por medio del arte liberó inmensas sumas de dinero y donaciones para la creación de museos, mientras el manto blanco de esas instituciones cubría a Norteamérica. Los ricos también lograron que el Congreso declarara que los obsequios a estos museos fueran deducibles, cosa que no ocurría en Inglaterra, Alemania o Francia. De hecho, como ocurrió cuando la Galería Nacional de Washington se construyó con el dinero de Andrew Mellon, el gobierno de Estados Unidos podía obligar a los más acaudalados a liquidar sus deudas fiscales y evitar un litigio desagradable haciendo donaciones a un museo.

Así fue como se puso en marcha un formidable sistema de mecenazgo cultural. Al principio de la edad museística norteamericana, última década del siglo XIX, el Estado administraba casi todos los museos europeos y el gobierno los financiaba, y así permanecerían. En Norteamérica, el control seguía siendo privado, y la agresividad

del capitalismo norteamericano se preparó para competir con las lentas burocracias culturales de Europa. Los mecenas de la norteamérica eduardina, rechinando sus dientes de tiburones, habían atesorado monumentos del arte del pasado en los *palazzi* Beaux-Arts. Pero el gran cambio tuvo lugar en 1929, cuando se fundó el Museo de Arte Moderno (MOMA) en Nueva York.

Hasta entonces, para la mayoría de las personas, las palabras «museo» y «arte moderno» sonaban incompatibles. «Los museos no son más que un montón de mentiras», había dicho Picasso (a pesar de que su propia obra fue un largo tributo a la necesidad de esas instituciones). «¡Trabaja para la vida», había exhortado Rodchenko a sus camaradas comunistas, «y no para los palacios, los templos, los cementerios, ni los museos!». Más intensa que las demás, la invectiva futurista en contra de la memoria quedó grabada en la conciencia pública: «¡Desviad los canales para que inunden los museos!». En 1929 ningún museo europeo quería coleccionar arte moderno. La idea de una batalla entre lo viejo y lo nuevo —o al menos la sensación de que al arte nuevo le hacía falta tiempo para establecerse y probarse antes de sumarse al conjunto de obras que los museos representaban— estaba demasiado arraigada en el ánimo de sus directores y miembros del consejo de administración. Sin embargo, a un círculo de coleccionistas iluminados de Nueva York, esta prohibición les parecía innecesaria, y Alfred Barr, el director que eligieron para el MOMA embrionario, opinaba lo mismo.

Barr era un evangelista deseoso de presentar el modernismo no como algo extravagante ni subversivo sino como la cultura de su época. La colección del MOMA sería ecuménica; aunque en realidad se inclinó marcadamente hacia los logros de la Escuela de París, y a la larga reforzó la versión francocentrista de la historia del arte que sería criticada en los setenta y en los ochenta. El MOMA de Barr tampoco hizo ningún esfuerzo para ocultar las conexiones profundas entre el arte modernista y el que le precedió: unas conexiones que los grupos más ruidosos de la vanguardia habían intentado negar con frecuencia, para aparentar que eran más radicales de lo que en realidad fueron.

El nuevo panteón lo quería todo. En una ocasión Picabia había caricaturizado a Cézanne como un mono, pero Barr quería los mejores Cézanne y los mejores Picabia. El centro incluía todas las discrepancias entre el panteísmo de Van Gogh y el materialismo de Gabo, pero ambos tenían sitio en el MOMA. De Chineo y los surrealistas se odiaban, pero a los ojos del MOMA ambos eran acontecimientos culturales; aunque pasaría mucho tiempo antes de que el MOMA consintiera de mala gana en ceder ante el gusto postmodernista y exhibir los pastiches de los cuadros renacentistas que De Chirico hizo en los años veinte y treinta.

De este modo el MOMA tendía a difundir las tensiones de cada momento dentro de las luchas de los vanguardistas concediéndoles un valor histórico. Dado que este centro se transformó en un modelo museístico para el tratamiento del arte moderno, hacia los años setenta el modernismo empezó a parecer accesible e inevitable, no

como algo embarazoso y erizado de problemas. Y todos los museos eran potencialmente modernos; incluso el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York se veía obligado a cortejar a su público con una sala de arte moderno en los años ochenta, compitiendo con el MOMA; un esfuerzo inútil, porque ya para entonces era demasiado tarde como para llenarla con una colección de gran importancia.

Un símbolo patente de este cambio se materializó a finales de los años setenta en Washington: el diseño de I. M. Pei para el edificio del ala este de la National Gallery, que costó algo más de cien millones de dólares —sólo una tercera parte del precio de un submarino nuclear, por decirlo así, pero más del doble del producto nacional bruto de algunos estados africanos, por decirlo de otra manera—. En su enorme nave, ocupada por sólo media docena de enormes obras de Calder, Miró, David Smith y Anthony Caro (las colecciones principales quedaron relegadas a los rincones), la gente podía pasearse por el ambiente institucional del modernismo, disfrutando así de un estado anímico muy parecido al que buscaba la burguesía parisina en esa ceremonia conocida como «vamos a la Opera», otra forma ritual de disfrutar de la música. Si alguna vez hubo un museo que se planteara deliberadamente elogiar su propia capacidad de estar al día, es ése. Esta concepción llegó al extremo en el Centro Georges Pompidou, en París: un fracaso como espacio de exhibición (debido a esa arquitectura tecnológica, cuyos tubos sumen el interior en una oscuridad estigia, haciendo que resulte difícil subdividir sus vastas plantas), pero una gran atracción social. Todo París y sus turistas aceptaron el Beaubourg como una nueva torre Eiffel; a diario acudían miles de visitantes para subir en la escalera mecánica hasta la cubierta y admirar la vista desde allí, y luego volvían a bajar por la escalera tubular, por lo general sin entrar en el edificio, pero debidamente registrados en las estadísticas culturales como «visitantes del museo». Iban allí para tomar el sol del modernismo.



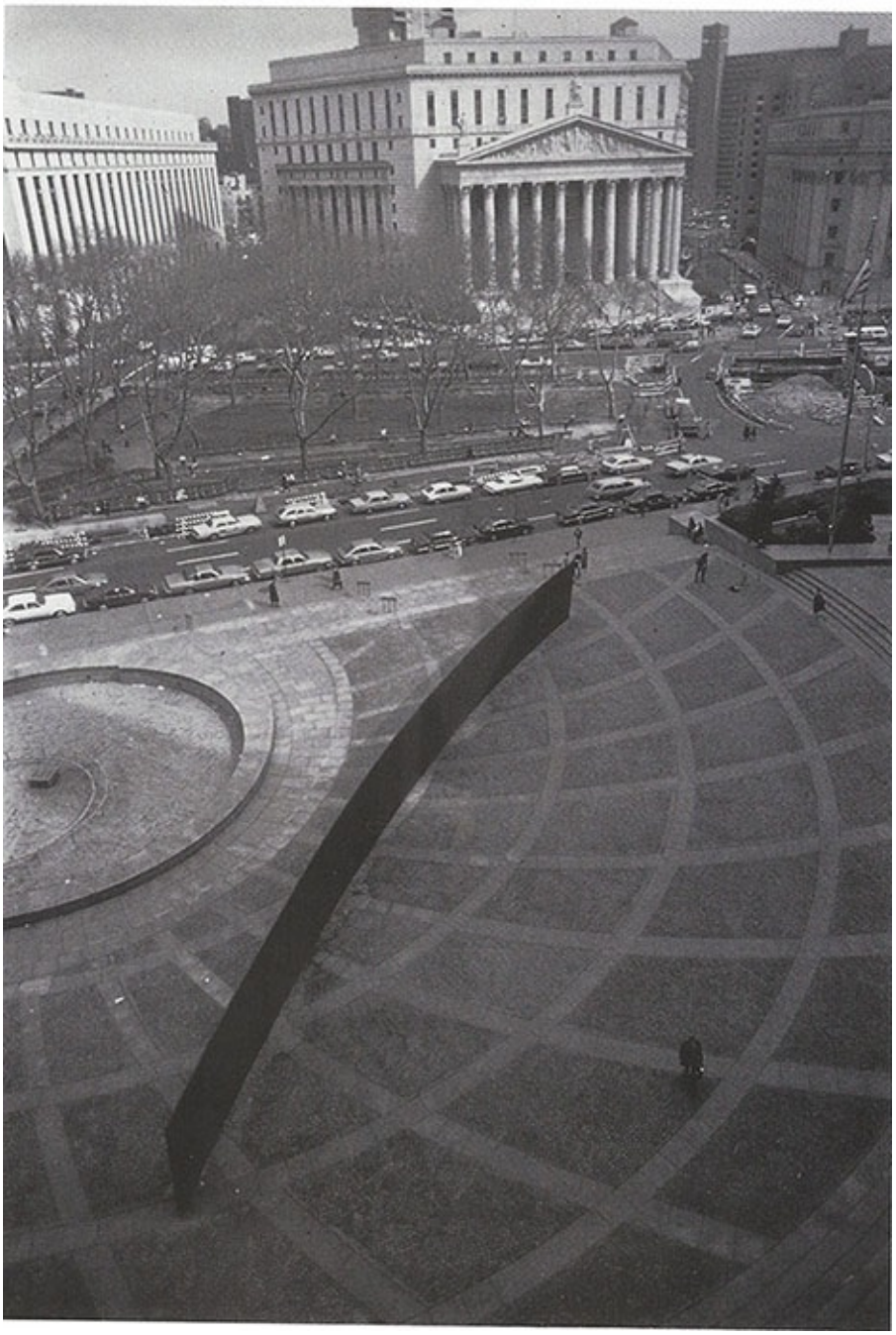
240. Carl André, *Equivalente VIII*, 1978. Técnica mixta, 12,7 x 68,6 x 228,8 cm. Tate Gallery, Londres.

A mediados de los años sesenta, el museo norteamericano se había transformado en el hábitat establecido del arte «vanguardista», y la universidad norteamericana en su incubadora. Ambas instituciones estaban tan ansiosas de propagar y explicar lo nuevo que se habían convertido en cómplices o asociadas de los artistas, proporcionando una serie de permisos y un sistema de respaldo teórico que el arte anterior no había tenido ni, en realidad, se había interesado en pedir. La diferencia esencial entre cualquier escultura del pasado y *Equivalente VIII* (1978) (Ilustración 240), de Cari André —que fue ridiculizado por la prensa inglesa cuando entró en la Tate Gallery, pero ahora parece ser uno de los objetos clásicos de su época— es que la obra de André depende totalmente del museo. Un Rodin en un estacionamiento sigue siendo un Rodin mal colocado; *Equivalente VIII* en el mismo estacionamiento simplemente no es más que un montón de ladrillos. Sólo el museo le proporciona la etiqueta que la identifica como arte, inmiscuyendo los ladrillos en el debate formal sobre los contextos, lo cual permitía que se vieran como parte de un movimiento artístico llamado «minimalismo». La paradoja de tales obras era que lo apostaban todo por el contexto institucional para lograr su efecto, mientras que, por otra parte, afirmaban la densidad y la singularidad de las cosas en el mundo real.

De vez en cuando, una obra polémicamente minimalista estallaba (por así decirlo) en el mundo real procedente del museo, provocando tensiones. Tal fue el caso del *Arco inclinado* (1981) (Ilustración 241), de Richard Serra.

Serra, un escultor de un poderío y una autenticidad incontestables, que trabajaba con materiales amenazadoramente pesados —enormes planchas de acero sin adornos, rollos de plomo: un minimalismo de la clase obrera—, recibió en 1979 el encargo de una agencia gubernamental de hacer una escultura para una plaza rodeada de oficinas federales en el centro de Manhattan. El resultado, una barrera ligeramente curvada hecha con una gruesa plancha de acero duplicando la altura de un hombre, cortando la plaza en dos, a lo largo de unos treinta y seis metros, era con mucho la escultura más ferozmente anticívica jamás colocada como monumento público en una ciudad norteamericana. Aunque no disgustaba a todos los oficinistas de los alrededores, algunos trabajadores y personas que pasaban por allí se sentían insultadas por su tosquedad y tamaño, y por la manera arrogante en que cortaba en dos la (dicho sea de paso, feísima) plaza. Tenían derecho a sentirse así. La culpa la tenía el patrocinador al suponer que en materia de arte monumental no había que consultar a la población: era como si lo considerara algo medicinal, igual que el flúor en el agua potable, aunque actuaba en el alma en vez de en los dientes. El *Arco inclinado* demostraba cuán equivocada era esa actitud. A la larga lo quitaron, a pesar de la tenaz oposición de Serra, quien afirmó que, por tratarse de «una escultura para un lugar específico», sacarla de allí sería destruirla y reducirla al montón de metal oxidado y sin sentido que sus oponentes ya decían que era. Si algo demostraba el destino del *Arco inclinado*, es que puede ser que el buen arte no sea necesariamente buen arte *público*.

Sin embargo, la escultura monumental más popular y más cargada de significado social de finales de los setenta fue una clonación estilística de la obra de Serra, diseñada por una joven estudiante de arte llamada Maya Lin (Ilustración 242): esos pulimentados muros de mármol negro en forma de «V» con cascadas de nombres bajando hasta el suelo, en Washington, ese mausoleo que con elegancia y gravedad rinde homenaje a los norteamericanos que murieron en Vietnam, cuyos 57 939 nombres se grabaron en los bloques. Pero aquí los materiales eran bellos; el tono, elegiaco; el contenido, impregnado de una emoción intensa, y el ego del artista quedaba disminuido; ni siquiera la añadidura de un banal grupo escultórico de bronce de otro artista, como concesión a los críticos conservadores, pudo dañar su eficacia como monumento de guerra.



241. Richard Serra, Arco inclinado, Federal Plaza, Nueva York, 1981. Acero trabajado en caliente, 365 x 3600 x 5,6 cm. Cortesía de The Pace Gallery, Nueva York.



242. Maya Lin, *Monumento conmemorativo de la guerra de Vietnam*, Washington, D. C. (foto © Wendy Watriss, Woodfin Camp Associates).

El caso del *Arco inclinado* fue excepcional en una Norteamérica que por los años ochenta había aprendido a aceptar cualquier cosa procedente de los artistas simplemente porque *eran* artistas, y por lo tanto privilegiados. Lo cual, a su vez, era en gran parte resultado de las normas que el MOMA había puesto en marcha. El MOMA insufló sus valores a través del sistema de enseñanza norteamericano, desde el instituto hacia arriba; y hacia abajo también, estimulando e incrementando extremadamente el prestigio de la «creatividad» y de la «autoexpresión» en los jardines de infancia. Hacia los setenta, el estudio histórico del arte moderno se había extendido a tal punto que los estudiantes buscaban desesperadamente temas vírgenes y sin explotar para sus tesis. A mediados de los ochenta, los estudiantes de historia del arte de veintiún años estarían escribiendo ensayos sobre los artistas del *graffiti* que tenían veintiséis. Los valores y las actitudes modernistas ya no eran un asunto secundario en la historia del arte; se habían convertido en una industria, vinculada de cien maneras a la práctica de los museos, al mercado y a las actividades de los artistas contemporáneos. El lapso de tiempo entre la ejecución de la obra y su interpretación se redujo casi a cero, y la cantidad global de comentarios sobre el arte nuevo y nominalmente vanguardista rebasó los límites de lo que hubiera sido concebible en la época de Courbet, Cézanne o incluso Jackson Pollock. Por cada gramo de ideas nuevas, esta sobrecarga producía una tonelada de jerga llena de ensalmos, unos textos sobre arte en los que el miedo a no estar al día se mezclaba con el deseo de encontrar héroes y heroínas históricos debajo de cada piedra. Vinculado al sistema educacional, el modernismo institucional produjo unas versiones de la historia del arte que se

podían enseñar con facilidad, enfatizando la narrativa banal de «progreso», «innovación» y «movimiento». Esta versión de las prioridades modernistas llegó a ser tan dogmática y rígida como las beaterías de la cultura oficial de hacía un siglo. En 1988, por ejemplo, cuando el British Council trató de encontrar en Nueva York un espacio para su exposición de Lucian Freud, ningún museo de allí la aceptó: la obra de este gran realista no era «moderna», mucho menos «postmoderna», y no encajaba dentro de la ideología estética de los museos.

¿Dónde empezó esta nueva academia? En sus orígenes, el mito vanguardista había considerado al artista como un precursor; la obra significativa es la que prepara el futuro. El culto de una vanguardia cultural no era imaginable antes de 1800. Fue fomentado por el auge del liberalismo. Allí donde el gusto cortesano, religioso o laico determinaba el mecenazgo, la innovación «subversiva» no era considerada como señal de calidad artística. Tampoco había ningún culto a la autonomía del artista: eso llegaría con los románticos.

¿Dónde se obtenía, en la Florencia del siglo XV o en el Flandes del siglo XVII, información acerca del mundo y cómo interpretarlo? No en las revistas, ni en los periódicos, que no existían; tampoco en los libros, ya que la mayoría de los europeos eran analfabetos y sólo el estamento más alto de la sociedad podía pagar y leer un libro de pequeña tirada. Antes de la Revolución Industrial, la idea de una alfabetización masiva era sólo una idea, y una idea no siempre bien acogida. Esta situación dejaba sólo dos canales principales de discurso público: la palabra hablada (en conjunto, desde el cotilleo hasta el púlpito) y las imágenes visuales: la pintura y la escultura. De ahí la función didáctica del arte, desde las vidrieras de colores medievales pasando por los grandes ciclos de frescos del siglo XVI hasta los iconos políticos como el *Juramento de los Horacios*, de Jacques-Louis David, determinando la opinión pública en asuntos de fe y en cuestiones políticas. En esas circunstancias, las imágenes hicieron que las leyendas fueran tangibles y creíbles, una creencia convincente; y por lo tanto, influyeron en el comportamiento. Eso era lo que siempre se había supuesto que el arte público hiciera; y para entender a un gran creador de obras monumentales como Gian Lorenzo Bernini, aquel megáfono del dogma papal del siglo XVII cuya carrera hoy sería inimaginable, hay que comprender su absoluta aprobación de la doctrina. No había ningún ángulo de refracción, ni la más leve fricción expresada ni implícita entre sus ideas y las de sus mecenas.

La vanguardia surgió en un clima de cambiantes expectativas: el triunfo de las clases medias europeas y la expansión de la democracia capitalista. Contra el gusto centralizado, la democracia enfatizó el salón. En vez de ver la obra de un artista calificada de ejemplar por un rey o un pontífice, uno podía ir al salón para descubrir allí una auténtica Babel de imágenes, estilos y mensajes compitiendo entre sí. El peso del discernimiento gravitaba más contundentemente sobre el visitante de salón que sobre el creyente que acudía a la iglesia para contemplar el Ultimo Juicio. El salón estimulaba la comparación; la obra encargada, la fe. El público burgués no inventó el

salón, pero sí creó el clima permisivo que dio lugar a la diversidad artística que el salón expresaba hacia 1820, una variedad que podía servir de fermento a una vanguardia. La idea de que la vanguardia y la burguesía eran enemigos naturales es uno de los mitos menos útiles del modernismo. «Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frére»: esa frase tan citada de Baudelaire nos recuerda que el burgués, el enemigo nominal del arte nuevo, era su público principal en la década de los sesenta del siglo XIX, y su único público un siglo después.

Todos conocen el escándalo y los improperios de que fueron víctimas los pintores impresionistas entre 1874 y 1877. Pero los hijos de los que se mofaban de ellos se convirtieron en el público de la obra de Monet y de Renoir: aquellos idilios impregnados de luz se transformaron en sus paisajes mentales, un paraíso en la tierra, aquí y ahora. La clase media creó el impresionismo para la clase media, tan ciertamente como los artesanos hicieron los abanicos rococó para las aristócratas. A su vez, luego los coleccionistas formados en el impresionismo se burlarían también de los cuadros fauvistas de Matisse en 1905, pero sus hijos no lo harían. Y así sucesivamente, el público, a veces una generación por detrás del arte, pero nunca más, hasta que después de mediados de los sesenta, el público de clase media por fin abrazó todos los aspectos del arte «avanzado», a tal punto que lo nuevo en una obra de arte era uno de los requisitos para su aprobación.

Si el público del arte moderno procedía de la heterogénea concurrencia de masas que asistía a los salones de mediados del siglo XIX, el hombre que más hizo para provocarlo —el primer artista vanguardista, en el sentido pleno de la palabra, pues ofrecía tanto lo nuevo como la confrontación— fue Gustave Courbet (1819-1877), la personificación de la imagen del artista antisistema. Courbet no aceptaba ningún tema que no se pudiera tocar, verificable como hecho físico, en todo su peso, densidad y encarnación del mundo. Su negativa a idealizar parecía amenazadora. Por consiguiente, estaba considerado un primitivo o un revolucionario, o ambas cosas a la vez. Courbet disfrutaba con esa reputación, particularmente porque cuadraba muy bien con su egolatría: «Soy courbetista, eso es todo», replicó cuando le preguntaron a qué escuela pictórica pertenecía. «Mi pintura es la única verdadera. Soy el primero y el único artista de este siglo. Los demás son aprendices y babosos». Ningún artista, hasta entonces, se había opuesto tan enérgicamente al gusto dominante de su época, y ninguno después de Goya y de David había tenido un sentido más poderoso de la misión política. Todo en él parecía amenazador, y así quedó caricaturizado: sus opiniones socialistas y amigos izquierdistas como Proudhon, su complexión corpulenta, sus manifiestos realistas, y sobre todo su obra nada idealista, brillante y «tosca». Críticos como Alexandre Dumas hijo lo atacaron con esa clase de retórica que la sociedad suele usar para castigar a los malhechores, y esa furia hoy nos parece desproporcionada precisamente porque, hace un siglo, se consideraba que la pintura contenía una capacidad de alteración que ya nadie le atribuye.

Courbet no inventó esa credibilidad social del arte por sí solo; era una herencia de

siglos anteriores, cuando era una cosa común y corriente que el arte estuviera al servicio del poder establecido. Pero aunque Courbet cambió la historia del arte, su efecto en la historia misma fue insignificante. La lucha de clases en Francia hasta su muerte, en 1877, habría sido muy similar si él no hubiera pintado Los *picapedreros* y *Entierro en Ornans*. Sin embargo, nuestra comprensión de esos conflictos sociales sería distinta. Porque el arte no actúa directamente en la política como conjeturaron los *comprometidos* que vinieron después de Courbet. Lo más que puede hacer es ilustrar con ejemplos y modelos de disidencia. Y la «novedad» en su lenguaje no implica ninguna garantía de eficacia, ni siquiera en lo que se refiere a esos ejemplos y modelos de conducta.

No obstante, como hemos visto en el capítulo 2, la concepción de una fusión entre el arte radical y la política radical, del arte como instrumento directo de la subversión y la reconstrucción social, había rondado a la vanguardia desde la época de Courbet. A primera vista, tenía cierta lógica. Cambiando el lenguaje del arte, se puede influir en las formas del pensamiento; cambiando la manera de pensar, se puede cambiar la vida. La historia de la vanguardia hasta 1930 abunda en diversos (y finalmente inútiles) llamamientos a la acción revolucionaria y a la renovación moral, todo a partir de la esperanza de que tanto la pintura como la escultura podían seguir protagonizando el discurso social como había sucedido antes del desarrollo de los medios de comunicación. Proclamando esas ideas, algunos de los talentos modernistas más brillantes se condenaron a autoengañarse permanentemente debido a las limitaciones de su propio arte. Aunque eso apenas cambia sus logros estéticos, hace que la leyenda de sus actos parezca inflada. Se suele leer cómo los dadaístas en Zurich, durante la primera guerra mundial, llenaron de inquietud a los burgueses suizos con sus números de teatro y sus bufonadas en el *cabaret Voltaire*, sus poemas a base de sonidos simultáneos y los espectáculos de danza, canto y «primitivas» mascaradas; pero su impacto real en Zurich fue insignificante comparado, por ejemplo, con la trascendencia que los bajorrelieves de madera pintada del dadaísta Hans Arp han tenido desde entonces para la historia del arte. Incluso cuando el movimiento Dadá se politizó a partir de 1918, su consecuencia real en la política alemana no significó nada. En realidad, el único movimiento vanguardista que tal vez influyó en la política, aunque fuera ligeramente, fue el futurismo, cuyas ideas y retórica (más que las obras de arte realmente pintadas por Baila, Severini o Boccioni) contribuyeron a crear el marco para la oratoria de Mussolini y a establecer la plataforma del culto fascista al conflicto armado, la velocidad, la falocracia y el autoritarismo gimnástico. ¿O acaso fue sólo el impacto de la tecnología y de Nietzsche en las mentes más febriles nacionalistas-románticas de Italia lo que produjo efusiones parecidas en el arte y en la política?

En cuanto al trágico destino de la vanguardia rusa, ya hemos visto cómo los constructivistas esperaban cambiar su país gracias al arte y al diseño, creando no sólo un estilo, sino un hombre nuevo «racional», y cuán pronto, después de 1929, Stalin

extinguió esos esfuerzos. Las vanguardias artísticas se marchitan en los regímenes totalitarios, lo mismo si son de izquierdas como de derechas. Son perseguidas porque, como hace mucho tiempo señaló Ortega y Gasset, la primera consecuencia del vanguardismo es crear nuevas elites; la obra difícil divide al público en los que la entienden y los que no. Esta división no obedece a la línea política y puede que no esté de acuerdo con el estrato social que tiene el poder.

La vanguardia creaba estas elites por medio de la simpatía, el proceso del reconocimiento mutuo: las «afinidades electivas» de Goethe. Eran grupos de individuos, no muestras de clases sociales. El arte excepcional era para su pequeño público excepcional un poco como un texto sagrado. La oscuridad que emanaba de esa estética mantenía el círculo cultural en la órbita del artista, como los acólitos alrededor de los sacerdotes. Lentamente, cristalizaba una secta.

Pero buscar un público de esas características, pensar que era el adecuado para el arte vanguardista, equivalía a alejarse del ideal del artista como figura pública que se había expresado en la obra de Courbet. Manet y Flaubert nunca se consideraron «las voces de su época» en un sentido político. De modo que un ala de la vanguardia, como se desarrolló en el siglo XIX, odiaba las multitudes y la democracia fundándose en su derecho a desarrollar un discurso sin considerar las fórmulas para el bien común, en lo que Joyce llamaría «el silencio, el exilio y la astucia». El arte estaba por encima de la política y tenía que estarlo; ¿acaso se podía crear cualquier cosa seria gracias a una comunión democrática con su época? Charles Baudelaire pensaba que no: «Todos tenemos el espíritu republicano en nuestras venas, tal y como tenemos la sífilis en nuestros huesos; hemos sido democratizados y sifilizados».

Flaubert, Manet y (sobre todo) Degas tampoco lo creían: su realismo buscaba una perfección invernal de observación matizada, expositiva, no didáctica. No intentaba mostrar las cosas como deberían ser, sino como eran realmente. El modelo de ese procedimiento, al cual recurrió Flaubert muchas veces, era la curiosidad objetiva del pensamiento científico, y su meta, producir un arte perfectamente límpido en el que se reflejara el mundo. Hay mucho en común entre la implacable minuciosidad del relato de la vida de Emma Bovary, y la insaciable curiosidad y delectación de Degas cuando representaba a las «ratitas» ejercitándose en la barra fija de *ballet* hasta sentir dolor en los músculos; y ambos creadores, en su afán por ahogar todo sentimiento a favor del análisis desapasionado, se relacionan con los conjuntos moleculares «objetivos» de las gotitas de luz que Seurat aglomeraba en las figuras que están a solaz en el césped salpicado de *La Grande Jatte*. El mundo es un espectáculo que se modifica a sí mismo, pero cuya modificación el artista no puede atribuirse. Con objetividad e ironía, el arte contempla sus revelaciones como un lenguaje. Le basta con buscar la perfección formal y aguzar el lenguaje visual.

De este modo, a partir de 1880 el arte moderno sería más gratuito, irónico y autosuficiente de lo que jamás había sido. Parecía esotérico, porque lo era. Para descubrir cómo entre 191:^1912 un Braque o un Picasso cubistas conectaban, por una

parte, la realidad de la vida moderna con sus rápidos cambios y múltiples puntos de vista, el juego entre los sólidos y las transparencias, la extraña tensión entre las señales explícitas (las palabras, los números, la textura real del papel pintado o del hule) y, por otra, con la extrema ambigüedad artística, se necesitaba esa clase de atención comprensiva que poca gente estaba en condiciones de prodigar. Antes de 1880, la idea de que cada obra de arte contiene y le habla a su propia historia, y que esa conversación forma parte de su significado, se daba más o menos por sentada como trasfondo de la experiencia estética. Con el modernismo, esa noción pasó al primer plano, influyendo en la mayoría de las ideas acerca de lo que era y no era artísticamente avanzado. Cuanto más personal se volvía el arte, más era así. El arte de vanguardia era solitario. Reclamaba los mismos derechos que tenían las ciencias y que Flaubert adoptó como modelo literario; en particular, el derecho de no ser comprendido demasiado pronto por demasiada gente. Esto no se podía conseguir sin la anuencia intelectual de la clase media y un mercado libre. De hecho, el sistema de valores norteamericano eliminó la vocación de confrontación de la vanguardia. Estados Unidos aceptó el cambio; era adicto al progreso. Del mismo modo que su vida comercial se impregnó con el mito de la innovación utópica (personificada en el lema de la Exposición Universal de Nueva York en 1939 «¡El mundo de mañana: hoy!»), así también su industria cultural llegó a depender del anuncio de los desconcertantes y novedosos cambios estéticos, y del afán de embutir el *escalofrío* de lo próximo dentro del ahora. Acogió un modelo metódico y práctico de la novedad y de la diversidad. Nadie *quería* una Academia.

Tampoco el futuro cultural parecía infundir miedo, aunque a finales de los entrópicos y superestresantes años ochenta sí que lo parecía. Anteriormente, en una Norteamérica optimista, la angustia de la vanguardia europea —la hostilidad hacia el público que fulgura en un cuadro de Beckmann o incluso en uno de Picasso— se transformó en la idea del arte avanzado como terapia radical. Por lo tanto, la oposición entre el artista y el público casi desapareció. De modo que la principal esperanza de la vanguardia europea —que el nuevo arte pudiera cambiar la sociedad desafiándola— tuvo muchas dificultades para echar raíces en Estados Unidos. Sólo podía hacerlo a guisa de ficción, sustentada por relatos de martirio y trascendencia culturales. Esa sensación de tensión simulada, deleitándose en la sonrisa entusiasta de un público aquiescente, anidaría en el núcleo de gran parte del arte de los años ochenta. Una estética política de esas características tendía a predicar principalmente a los ya convertidos, y, en cualquier caso, nadie creía que el arte pudiera evitar los horrores de finales de los años ochenta, desde el sida hasta el *crack*, pasando por el inminente efecto invernadero.

Mientras tanto, el fetiche de la innovación estilística también se ha desmitificado, aunque quizá no lo bastante entre los burócratas culturales del modernismo tardío. Miramos al pasado y reflexionamos acerca de cómo ha configurado el presente. Pero el valor estético no emana de la aparente capacidad de la obra de predecir el futuro:

no admiramos a Cézanne porque influyera en los cubistas. El valor nace de las profundidades de la obra misma: de su vitalidad, de sus cualidades intrínsecas, del discurso que dirige a los sentidos, al intelecto, a la imaginación; del uso que hace del cuerpo concreto de la tradición. En arte no hay progreso, sólo fluctuaciones de intensidad. Ni siquiera el médico más destacado en la Bolonia del siglo XVII sabía tanto sobre el cuerpo humano como lo que sabe hoy cualquier estudiante de medicina de tercer año. Pero ningún contemporáneo es capaz de dibujar tan bien como Rembrandt o Goya.

De modo que, a pesar de que los estilos cambian y los nombres ascienden como burbujas, la velocidad de cambio ya no parece ser un factor tan importante —excepto para el ojo de la moda— como parecía serlo en 1900 o en 1930, o incluso en 1960. Pero cuando se habla del «fin del modernismo» (y la idea de una cultura «postmodernista», por muy mal definida que esté, ha sido una constante desde mediados de los años setenta), no se alude a un súbito final histórico. Las historias no se rompen tajantemente, como una varilla de cristal; se deshilachan, se estiran, se deshacen, como sogas; y algunos ramales nunca se parten. No se puede señalar ningún año específico que marque el final del Renacimiento, sin embargo terminó, aunque la cultura todavía esté impregnada de restos del pensamiento renacentista. Y lo mismo ocurre con el modernismo, incluso más, si cabe, porque estamos más cerca de él. Aún conserva sus reflejos, sus miembros se mueven, la mayoría de sus extremidades están presentes, pero ya no parece funcionar como un organismo vivo íntegro. Los logros del modernismo seguirán influyendo en la cultura durante las décadas venideras, debido a lo grande, imponente y, tan irrefutablemente convincente, que fue. Pero nuestra relación con sus esperanzas se ha transformado en nostalgia. La época de lo nuevo, como el siglo de Pericles, ha entrado en la historia. Ahora nos enfrentamos al vacío de un arte totalmente monetarizado, en cuyo bajío poco profundo y excesivamente iluminado escuchamos unas débiles voces proclamando que su propia vacuidad es (¿qué otra cosa iba ser?), un «nuevo desarrollo».

A finales de los años sesenta y principios de los setenta, cuando gran parte de la juventud de la clase media europea y norteamericana era un hervidero de protestas —primero contra la guerra de Vietnam y después contra el racismo, el sexismo y la ruina ecológica—, a los artistas les resultaba difícil privar sus obras de contenido político, aunque en privado abrigaran, o no, dudas sobre la eficacia pública de sus gestos.

Algunos crearon un arte serio y que valía la pena que reflejara sus percepciones políticas. El artista norteamericano Neil Jenney (n. 1940) (Ilustración 243) pintó vistas de la naturaleza que eran detalles iconográficos, comprimidos en sus marcos. Los marcos —profusamente moldurados, a manera de homenaje a las macizas molduras usadas por los pintores norteamericanos del legendario paisaje

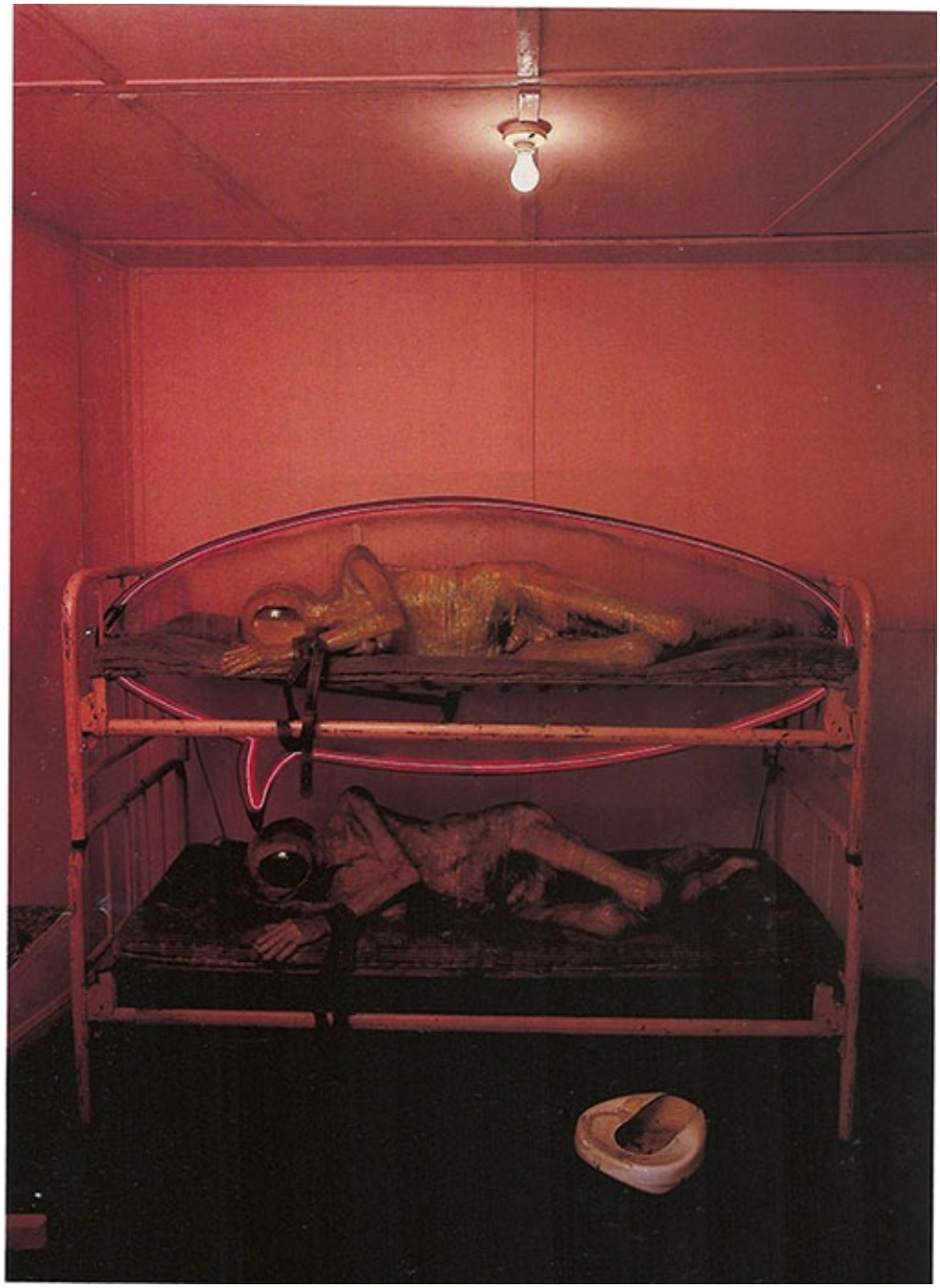
decimonónico, como Bierstadt y Moran— llevan la noción del cuadro como ventana al borde de la parodia. También están rotulados con el título de la obra. Jenney suele enfatizar la idea del marco como parte de la imagen pintando de blanco sus rebordes interiores, de modo que un resplandor parezca salir del propio cuadro. En el interior, vislumbramos un extenso horizonte, una franja de cielo silencioso y dolorosamente puro, el segmento del tronco de un pino. El marco es una cárcel para un signo de la inmensidad tradicional, la visión decimonónica de una Norteamérica inmaculada. Pero si uno mira más de cerca, descubre que este paisaje ideal padece ulceraciones, y una nube siniestra asciende desde la tierra. La perfección técnica evoca un mundo en peligro.

En las construcciones a guisa de retablos de Edward Kienholz (1927-1994), la imaginería de la violación, lo perdido y la incitación es tan palpable como una pared. El solipsismo de las figuras en *El hospital del estado* (1966) (Ilustración 244) queda enfatizado con la metáfora de Kienholz de un globo de cómic, lo cual significa que el miserable ser acostado en la cama de abajo no hace más que soñar con la idéntica miseria del paciente que yace en la cama de arriba. Aunque la vieja pretensión de la vanguardia de cambiar las condiciones objetivas de la vida por medio del arte se ha desvanecido, la creencia de que aún puede contemplar un campo situado más allá de su propio proceso, creando imágenes inolvidables, sigue presente en Kienholz y le da una relevancia especial a la obra de, entre otros, R. B. Kitaj (n. 1932). «A mí me parece», declaró Kitaj en 1976, «que resulta al menos tan avanzado o radical intentar hacer un arte más social que no intentarlo». Sin embargo, su idea de un arte más social no tenía nada que ver con el realismo social (Ilustración 245). Es una especie de cuadro histórico fragmentado (un esfuerzo más lleno de alusiones que el de Robert Rauschenberg en los sesenta). El proyecto de Kitaj podría rebobinarse hasta llegar a la *Tierra baldía*, de T. S. Eliot, ya que es un intento de ver la historia a través de la lente de otros medios —libros, fotos, detalles de fotogramas aumentados, recuerdos iconográficos de toda clase, desde la cara de un judío condenado hasta los demonios atormentando a san Antonio en una obra de Sassetta— combinados en un montaje pintado. Alude obsesivamente al paisaje principal de la tragedia judía, el norte de Europa durante los años veinte y treinta, la época de los dictadores. Cuando aparece el mundo mediterráneo no es el paisaje suntuoso imaginado por Matisse y por Picasso, sino la Cataluña desgarrada por la guerra, un barrio prostibulario en Esmirna o El Pireo, o el sórdido ambiente levantino de la Alejandría de Cavafis. Sus protagonistas, cuyas presencias invocan frecuentemente los cuadros de Kitaj, son los Palinuros del modernismo, los timoneles extraviados y los «cosmopolitas desarraigados», los judíos errantes y los perdedores de la lucha por el poder: Benjamín, Trotsky, Rosa Luxemburg. Kitaj está concentrado en la diáspora como emblema de la difusión y reagrupación cultural del siglo xx. Como en una deconstrucción literaria, negando la posibilidad de un significado definitivo para cualquier texto, él conecta su arte con la tradición judía erudita del *midrash*: un

acumulado palimpsesto de interpretación crítica sobre cada línea de las Sagradas Escrituras, produciendo un «compendio enorme» sin ningún significado canónico establecido. Lo que generalmente salva la obra de Kitaj de los peligros de la congestión que esto plantea es el talento visual y la obsesiva ejercitación de su virtuoso dibujo, que recorre toda la gama de efectos, desde las historietas hasta el más puro lirismo —sus desnudos son los más eróticos del arte actual— pasando por las alusiones a la cultura de la reproducción en serie sin caer bajo su influjo.




243. Neil Jenney, *Mañana de desastre nuclear*, 1975. Óleo sobre tabla, 63,9 x 285 cm. Museo de Arte de Filadelfia, adquisición, Colección Samuel S. White y Vera White (por canje) y fondos aportados por la Fundación Daniel W. Dietrich en honor de Mrs. FE Gates Lloyd.



244. Edward Kienholz, *El hospital del estado*, 1966. Construcción técnica mixta, 243,8 x 426,7 cm. Moderna Museet, Estocolmo.



245. R. B. Kitaj, *Donde la vía férrea se aleja del mar*, 1964. Óleo sobre lienzo, 121,9 x 152,4 cm. Colección privada, Londres, cortesía de Marlborough Gallery.

En Norteamérica, en los años setenta, la política del mundo del arte recibió la influencia de las ideas de aquellos que, como Herbert Marcuse, argumentaban que *ningún* acto —desde luego tampoco la creación de imágenes— era apolítico. Por lo tanto, casi cualquier gesto relacionado con el arte, aunque se realizara con el lenguaje correcto, podía considerarse un acto político. Se habló mucho acerca de las coaliciones artísticas radicales, incluso de hacer «huelgas» de arte, como si la interrupción del suministro estético pudiera poner en apuros al *establishment* del mismo modo que lo haría el cierre de las compañías petrolíferas o de las líneas aéreas. En 1970, en Nueva York, el artista minimalista-conceptualista Robert Morris cerró una exposición de sus cajas y series de troncos de poliestireno en el Museo Whitney de Arte Americano en señal de protesta por los bombardeos de Camboya. Si no se suspendían los bombardeos, anunció, la exhibición seguiría cerrada. Sin dejarse intimidar por esta amenaza, ni Richard Nixon ni Henry Kissinger detuvieron los vuelos de los B-52. Quizá el gesto más radicalmente conmovedor de la época fue el de una artista neoyorquina llamada Lee Lozano, quien anunció la representación de una «obra» en la que ella «gradual pero resueltamente evitaría asistir a los actos oficiales o públicos de la "zona residencial" de la ciudad y a las reuniones relacionadas con el "mundo del arte" para dedicarse a la investigación de una *revolución total personal y pública*».

En Francia, sin embargo, la vanguardia *refusenik* podía llegar a convertirse en arte oficial del Estado. Eso hizo Daniel Burén, quien en 1967 anunció, en un rapto de *égalité* que «todo arte es reaccionario» y que el artista, como tal, es sólo un director de las fantasías de otra gente: «Es "bello" para los demás, "talentoso" para los demás, "ingenuo" para los demás, lo cual es una manera desdeñosa o superior de considerar a los "otros"». La solución de Burén para la angustia del elitismo estético fue exhibir, dentro del Salón de Mayo de 1968, en doscientas vallas publicitarias por doquier en París y en la espalda de un hombre-anuncio que desfilaba frente a la galería, unos trozos de tela con rayas verdes y blancas que, para los no iniciados, semejaban muestras de lona para toldos. «Quizá la única cosa que se puede hacer después de haber visto un lienzo como el nuestro», le dijo Burén a un periodista, «es la revolución total». Efectivamente, la revuelta de Mayo de 1968 estalló poco después, aunque resulta imposible saber qué papel, si es que tuvo alguno, desempeñaron las telas a rayas de Burén en la génesis de aquellos acontecimientos. Sin embargo, hacia mediados de los años ochenta, Burén se había convertido en parroquiano cultural de la izquierda francesa, y Jack Lang puso a su disposición el patio del Palais Royal (uno de los sitios más cargados de reminiscencias de las primeras fases de la Revolución francesa) para que introdujera allí sus rayas. Burén lo llenó de gruesas columnas truncadas como tocones, de mármol blanco y verde, y dispuso bajo el suelo, medio escondidos, unos torrentes de agua clorada que producían una música de *pipí*: una cosa sin sentido, absurda, que no tenía nada que ver con el palacio, ni con su significación histórica.

Los artistas radicales de los setenta despreciaban el mercado del arte y su afán de «comercialización». El objeto de su desprecio era una postura, un pequeño brote, comparado con el monstruo invasor en que se transformaría el mercado del arte en los ochenta. Pero la dependencia económica que sufría el arte a manos del capital provocaba sinsabores. Que el capitalismo era malvado por naturaleza y el origen de todos los racismos, guerras y opresiones era aún una opinión admitida en la ideología del 68, y también entre los artistas: bagaje intelectual de la época, un equipaje que no se volvió a empacar hasta los años ochenta. Esas ideas rechinaban con la creciente sensación de que las aspiraciones al arte «épico» (al adjetivo le brotaron unas comillas en los setenta) eran de algún modo falsas, mera jerga de vendedor. En esas regiones resbaladizas, uno de los pocos guías aceptables era Marcel Duchamp.

A finales de los años sesenta, Duchamp —un oráculo casi olvidado que veinte años después ya nadie consultaría— había adquirido entre los artistas jóvenes la talla que tenía Picasso en la década de los cuarenta. Pero había una diferencia importante. Picasso era el prototipo viviente del «heroico» modernista, luchando a brazo partido con todas las sensaciones que el mundo podía ofrecerle, sintiéndolas a través de sus propias emociones sin avergonzarse —emociones que, en su vejez, no sólo no habían perdido un ápice de su fuerza, sino que asumieron una ferocidad sexual sardónica sin parangón en ningún momento de la pintura del siglo XX (Ilustración 246)— e

imponiéndose a la vida con la misma libertad que Rubens. En cambio, Duchamp era un poeta de la entropía. Nadie en aquel entonces quería enfrentarse a Picasso, pero Duchamp abrió un pequeño espacio distinto de libertad donde veintenas de artistas jóvenes fueron admitidos. La libertad que ofrecía era bastante gratuita. Era el derecho del dandi a perfeccionar un gesto en una escala tan pequeña como le diera la gana. Duchamp inventó una categoría que denominó «inframenudo», «subminúsculo»; residía, por ejemplo, en la diferencia de peso entre una camisa limpia y la misma camisa una vez usada. Inframenudo era el peso de la ampolleta que Duchamp rellenó con aire de París. Tenía en mente «un transformador para aprovechar las pequeñas energías derrochadas», como las que empleamos al soltar una risita, o cuando despedimos el humo del cigarrillo. (Semejante instrumento habría sido de utilidad en algunos círculos artísticos de Nueva York). En cierto sentido, preocuparse por tales insignificancias es puro dandismo, garabatos, una manera de pasar el tiempo. Pero en otro, reivindica un propósito crítico. En realidad, quiere decir: el arte, en el marco de las cosas más grandes, es pequeño, y uno sólo lo hace para pensar con un poco más de claridad. Nadie, o nadie inteligente (en el punto de vista tácito de Duchamp), puede afirmar que cambia la sociedad a través del arte. Por eso muy pronto el alemán *comprometido* Joseph Beuys arremetería contra el silencio de Duchamp como sobrevalorado; aunque no necesariamente más sobrevalorado que el escándalo de Beuys.



246. Pablo Picasso, *Desnudo acostado y cabeza*, 1972. Oleo sobre lienzo, 129,8 x 193,8 cm. Centro George Pompidou, París (foto B. Hatala).

El culto a lo inframenudo contribuyó a provocar una reacción general contra lo que se

había transformado en el arte estándar del museo modernista norteamericano: el lienzo grande, de buena factura, opulentamente coloreado, «postpictoricista», hecho con la intención de proporcionar un placer inteligente aunque a veces algo difuso y sensual: Frankenthaler, Louis, Noland. En su lugar se propuso un arte tan pequeño —de hecho, tan insignificante— que uno apenas se diera cuenta de que estaba allí. De ahí las esculturas de artistas como Richard Tuttle, cuya obra consistía en un trapo de color pardo o un trozo de alambre doblado. Tuttle fue elegido para representar a Estados Unidos en la Bienal de Venecia de 1976 con una obra de madera no pintada que era un poco más larga que un lápiz y tenía tres cuartos de pulgada de grosor. Después de tan impresionante inversión de la política exterior de Roosevelt («A Dios rogando y con el mazo dando»), ¿qué visitante iba a poder quejarse del imperialismo cultural norteamericano?

Pero ni siquiera gestos reducidos como éste —al lado de los cuales los conjuntos de corrientes cajas de metal de Donald Judd o los tan execrados ladrillos de Cari André parecen casi como algo de Bernini en su amplitud— eran suficientes para algunos artistas. En la búsqueda de una pureza inviolable era necesario que las obras de arte desaparecieran, que perdieran su «cosificación» contaminante, y que surgieran como ideas. El resultado fue el arte conceptual, con sus listas, proposiciones y meditaciones gnómicas sobre acontecimientos insignificantes. Su linaje se remontaba a la *Caja verde* de Duchamp, y dos de sus padres más cercanos eran aquellos maestros de la provocación: Yves Klein (1928-1962), quien una vez organizó una exposición en París consistente en una enorme galería completamente vacía, y el italiano Piero Manzoni (1933-1963), uno de cuyos gestos fue la confección y distribución de un lote de pequeñas latas cada una de las cuales contenía treinta gramos de su propia mierda; una alusión al culto de la personalidad en el mercado del arte occidental, cuya concisión difícilmente será superada. Pero la mayor parte del arte conceptual tardío, especialmente cuando se hacía en las inmediaciones de las escuelas de bellas artes norteamericanas como Cal Arts —donde se gestó gran parte del arte de los ochenta—, no tenía ningún vestigio del ingenio de Manzoni ni del afán de trascendencia de Klein. Más típicas eran las necias efusiones de la artista alemana Hanne Darboven, quien cubrió mil hojas de papel al año con números garabateados, sumas oscuras y frases copiadas de libros.

La oscuridad y la falta de sentido de la mayor parte del arte conceptual empeoraban a causa de la retórica que lo arropaba. «Suponiendo», empezaba un artículo en *Art-Language*, una publicación de los setenta, «que uno de los individuales cuasisintácticos es un miembro del grupo adecuado ontológicamente provisional —de una manera histórica, no sólo de una manera *a priori* (es decir, es histórico)—, entonces una concatenación de lo individual nominal y del grupo ontológico en *Teorías de la ética* (según la “definición”)…». Se podría pensar que una retórica tan alambicada protegería una obra de arte de las caricias de cualquier coleccionista, pero estaríamos equivocados. Como Lucy Lippard, una de los

principales críticos radicales de los años setenta, admitió tristemente: «La esperanza de que el arte conceptual podría evitar la comercialización general, el enfoque destructivamente "progresista" del modernismo, era en general infundada […] Todas las revoluciones menores en la comunicación se han logrado mediante el proceso de desmaterializar el objeto artístico; el arte y el artista en una sociedad capitalista siguen siendo artículos de lujo».



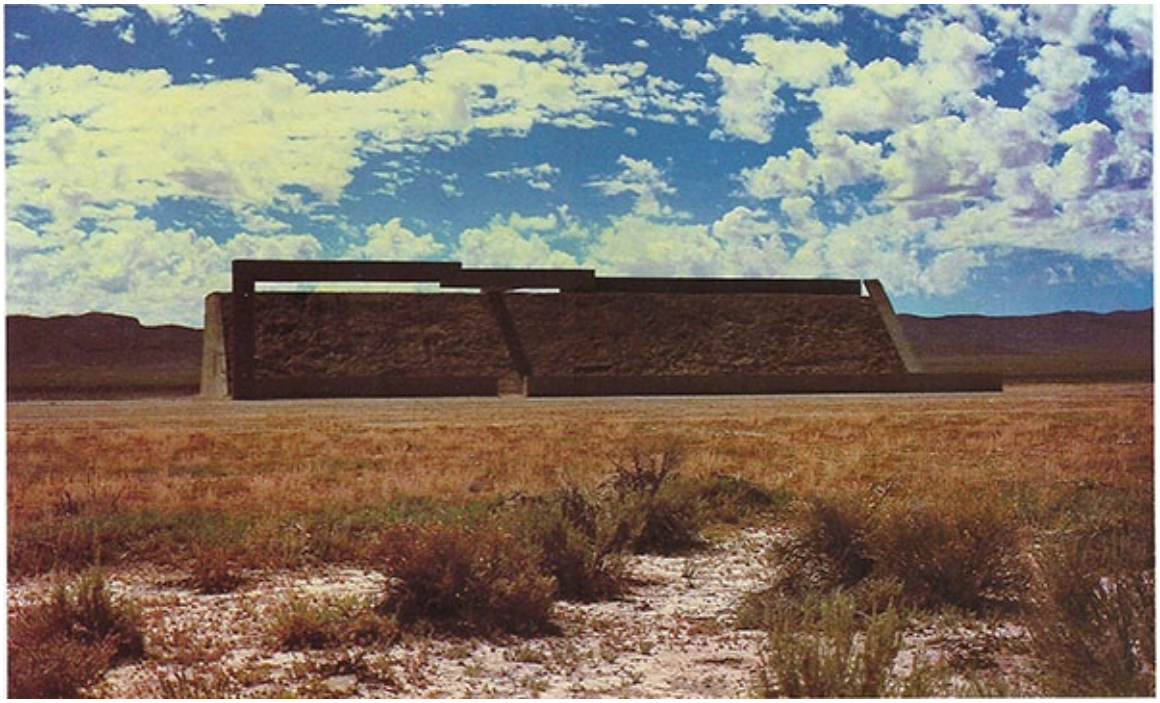
247. Roben Smithson, *Malecón en espiral*, 1970 (foto Gianfranco Gorgoni/Colorific).

Y sin embargo el arte conceptual subsiste; en parte, sin duda, porque a pesar del «rigor» que reivindica, es muy fácil de hacer. Esa tendencia impedía que cualquier idea, por muy vaga y absurda que fuera, pudiera descartarse totalmente como *idea fundamental* de una supuesta obra de arte. También hizo posible que se reciclaran, en nombre de la «critiquización», los conceptos sobre el arte que eran anticuados, triviales o ambas cosas a la vez. El eco de la caja de resonancias de las notas a pie de página duchampianas resultó ser a la vez largo y estrecho. Por ejemplo, entre las ofertas de la Whitney Bienal de 1989, en Nueva York, había una pared que sólo contenía muestras de los colores usados en los edificios oficiales en Washington; otra pared estaba cubierta con ampliaciones de los diseños de opacidad de los «sobres de seguridad», unos banales diseños de interferencia elegidos (según dijo el artista) porque recordaban la superficie gestual del expresionismo abstracto; algunas planchas de madera contrachapada de pino para la construcción de marcos cuyos nudos insertados habían sido cubiertos con cobre batido para demostrar que no eran nudos *reales*; y una mesa atiborrada con diez mil objetos azules que parecían granadas de mano, todos similares pero cada uno ligeramente distinto, para así «poner en duda» —¿o más bien sería para «validar irónicamente»?— el «mito» de la

«originalidad autográfica».

En los años setenta, los movimientos artísticos conocidos como «Obras en tierra» y el «Arte de terreno» ocupaban el extremo opuesto de esta incorporeidad, y aunque la mayoría de la gente conocía esas corrientes sólo a través de fotos, por lo menos nadie podía decir que las obras de Micbael Heizer, Walter De Maria, James Turrell, el difunto Robert Smithson en Estados Unidos, y Richard Long en Inglaterra, eran insustanciales. Demasiado grande para los museos, el arte de terreno era un retirada literal al desierto, una forma de escapar de la horda de fortuitos consumidores de arte. El proyecto en marcha de Turrell tiene que ver con la transformación parcial del entero y perfecto cono volcánico del cráter Roden en Arizona. El *Malecón en espiral* (1970), de Smithson (Ilustración 247), un rizo de rocas y escombros apilados con una excavadora a través de cuyo terraplén se podía caminar, construido a orillas del Gran Lago Salado de Utah, enroscándose cuatrocientos metros en el agua, sólo era cabalmente legible como una espiral desde el aire. Hoy ya no se puede ver, porque las aguas del lago subieron inundando la estructura. Pero cuando se podía ver, las visitas al *Malecón en espiral* adquirían el carácter de una peregrinación, porque estaba muy lejos y, en realidad, resultaba muy difícil de encontrar. La primera impresión no era la de estar ante una nueva obra de arte, sino ante algo arcaico: un petroglifo descomunal incrustado en la superficie del lago. Situado, al parecer, más allá de la época modernista, su diseño espiral entrañaba asociaciones prehistóricas, era un laberinto serpenteante, la forma más antigua del laberinto. Sus dimensiones —un desafío a los museos— no eran una simple exageración, sino un elemento necesario para la obra.

Empezado en 1972, *Complejo Uno* de Michael Heizer se encuentra en un valle desértico de Nevada, a cuatro horas de Las Vegas yendo en coche a través de malas carreteras. Formalmente es una colina geométrica de tierra apisonada, escuadrada entre dos triángulos truncados de hormigón armado, modulada por macizas vigas voladizas de cemento (Ilustración 248). Mide cuarenta y dos metros de largo, treinta y tres de ancho y siete de alto: un trabajo de enormes proporciones para un hombre y un par de ayudantes. Visto en medio del aislamiento, en la superficie del desierto, bajo la ardiente piel azul del cielo, entre las artemisas bajas que salpican la pradera erosionada que lo rodea, *Complejo uno* es un espectáculo magnífico. Incluso su aspecto amenazador, sugiriendo un búnker, parece apropiado para el emplazamiento: la linde de un campo de pruebas nucleares en Nevada.



248. Michael Heizer, *Complejo Uno*, Nevada centro oriental, 1972. Cemento, acero, tierra, 7 x 33 x 42 m. Colección Virginia Dwan, Michael Heizer (foto Xavier Fourcade Inc., Nueva York).



249. Walter De María, *Campo de relámpagos*, 1971-1977. Escultura de tierra, 1,6 x 1 km. Colección Fundación Dia Art (foto John Cliett).

Es difícil resucitar el asombro de los románticos ante la naturaleza en una cultura tan alejada de la naturaleza como la nuestra, pero, envueltas en la distancia y en la

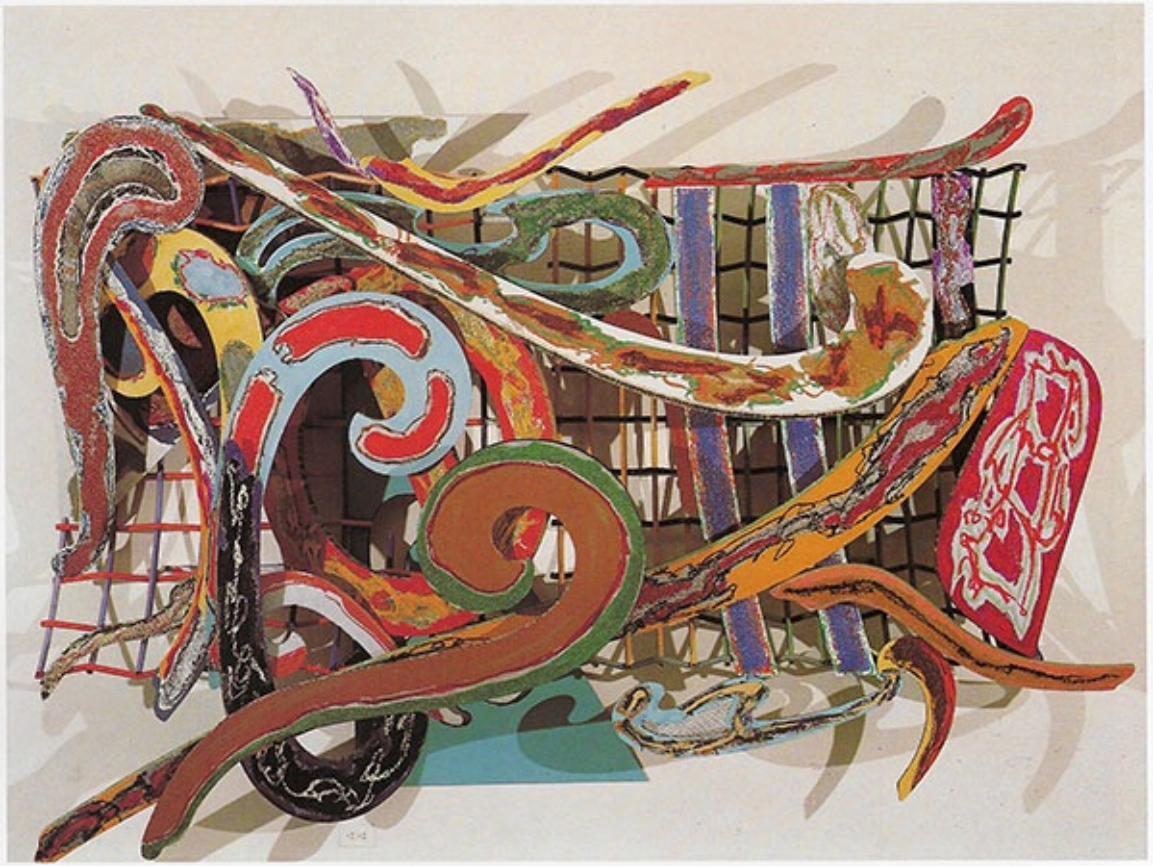
inmensidad, estas obras de arte de terreno están saturadas de esa nostalgia. El deseo de ver el paisaje como el sitio donde mora la «presencia» trascendental es particularmente evidente en *Campo de relámpagos*, de Walter De Maria, terminado en 1977, en Nuevo México, trescientos kilómetros al suroeste de Albuquerque. Al contrario que la masa arquitectónica de Heizer, la obra de De Maria parece mutable, casi evanescente: más que una escultura, es una vibración en el vasto espacio. Consiste en cuatrocientos postes de acero inoxidable, todos terminados en agujas, cuyas puntas forman un plano a nivel (como una cama de clavos) de un kilómetro y medio de largo por uno de ancho. Cualquiera de esos postes puede actuar como pararrayos durante las tormentas eléctricas que a veces se desencadenan en el desierto, pero los rayos reales que descargan sobre ellos son poco frecuentes (Ilustración 249). Cuando el sol está alto, los postes parecen desaparecer. Por la mañana o al atardecer, cuando la luz se arrastra como un rastrillo, se convierten en astas brillantes. En todo momento actúan como variaciones del tema de las nubes, las tormentas de lluvia y las cataratas del sol.

Por supuesto, entre estos dos extremos del concepto y de la obra en tierra, no dejaron de producirse cuadros y esculturas en los setenta. Ambos géneros estaban minimizados; eran los años de la retórica de «la pintura está muerta», una teoría a la que los pintores serios dieron la bienvenida, ya que tendía a desanimar a los que realmente no querían pintar. La principal víctima fue la idea del arte abstracto como la forma culminante de pintura. A finales de los setenta, no era posible encontrar, en ninguna parte del mundo, a un artista que pensara en la abstracción de la manera en que una vez Kandinsky o Mondrian la habían concebido: como el presagio de un cielo y una tierra nuevos. No obstante, durante los años setenta e incluso los ochenta, seguían ejecutándose cuadros abstractos realmente elegantes, sin dejarse arrastrar por la modestia minimalista ni dejar de proporcionar modelos de penetrantes sentimientos.

A finales de los setenta y principios de los ochenta, fue el audaz brío de Frank Stella, junto con la profusión de su producción, lo que más públicamente se resistió a la idea común de que la pintura abstracta estaba acabada. Desde la lobreguez fascista de sus primeras pinturas negras o rayadas, como *Die Fabne Hocb* o *Valle de los caídos*, hasta la galvanizada danza de los sólidos falsamente oscurecidos en la serie *Conos y columnas* de los años ochenta, Stella extrajo más diversidad del arte abstracto que cualquier otro artista contemporáneo. Existe la tendencia a pensar que la carrera de los artistas abstractos empieza en lo complejo y termina en la simplificación con la sabiduría que da la edad, como ocurrió con la obra de Mondrian. Stella, hasta ahora, ha invertido esta tendencia: empezó con un estilo escueto, pero ha complicado su obra hasta llegar a la apoplejía.

Hacia 1975, estaba convencido de que la pintura abstracta, para su propia supervivencia, tendría que aprender de los clásicos como Rubens y Caravaggio; debía encontrar «un espacio pictórico independiente para establecer sus lazos con el espacio

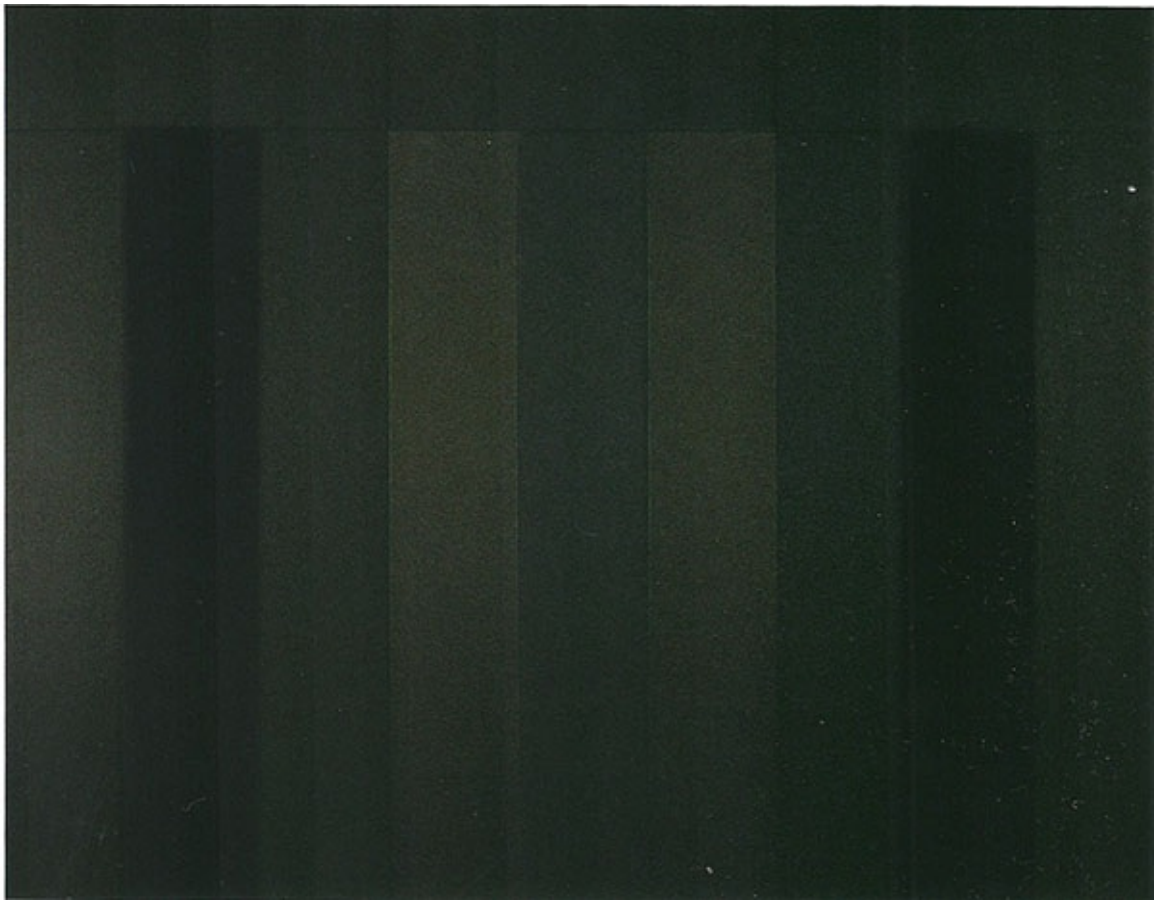
cotidiano de la realidad percibida». El resultado fue un conjunto de relieves oblicuos brillantemente coloreados, los cuadros «brasileños» realizados entre 1974 y 1975, seguidos de los *Pájaros exóticos* que pintó entre 1976 y 1977. En esas obras se advertía que ahora Stella se había aficionado al gusto minimalista por la fabricación (a diferencia de lo artesanal) y la utilizaba para expresar todo lo que era máximo: colores cálidos, gestos y garabatos. Esa espontaneidad era una ficción teatral. Pensando en Picasso, Stella había llegado a darse cuenta de que: «No es la presencia de una figura reconocible en Picasso lo que en sí hace que las cosas sean reales, sino su habilidad para proyectar la imagen y hacer que sea tan física, tan pintada». Sus elaboraciones tridimensionales, o esculturas pintadas, procedían de la escultura pintada cubista de Picasso, marcando el fin de su tradición con una cascada de fuegos artificiales; un espectáculo fúnebre y festivo a la vez. Stella quería poner las formas en movimiento en un espacio pictórico profundo para así despertar nuestros sentidos corporales. En cuadros de la serie *Pájaros indios*, como *Shoubeegi* (1978) (Ilustración 250), reemplazó el plano sólidamente negro con un soporte de malla metálica, para que las formas agitadas y ondulantes parecieran colgar del aire. El colorido parece haber superado el límite máximo del decoro, especialmente cuando se incrementa con parches de colores resplandecientes. Poco después, la efímera moda de las pintadas desataba un diluvio de resplandores con la misma paleta, el mismo fervor que embelesa la mirada. Ambos estilos se fundaban en un sentido de la vida común, pero sólo Stella conseguía que funcionara estéticamente. Saqueaba el arte de la pintura hecha con atomizador de la misma manera que Picasso había saqueado las tallas «primitivas» del Museo del Hombre en París.



250. Frank Stella, Shoubeegi (Pájaros indios), 1978. Técnica mixta sobre relieve de metal, 238,8 x 304,8 x 81,8 cm. Colección privada, cortesía de la Galería Leo Castelli, Nueva York.



251. Bridget Riley, *Elegía órfica I*, 1978. Aquatec sobre lino, 140 x 129,8 cm. British Council, Londres.



252. Brice Marden, *Verde (Tierra)*, 1983-1984. Óleo sobre lienzo, 213,4 x 276,9 cm. Cortesía de la Galería Mary Boone, Nueva York.

«Cuando decimos que un cuadro funciona», escribió el crítico inglés Andrew Forge en un pasaje memorable, «es como si reconociéramos que el cuerpo está intacto, entero, enérgico, sensible, vivo. Esto se puede decir… independientemente de si es abstracto o figurativo, estilísticamente experimental o conservador». Y, por supuesto, había otros pintores abstractos de quienes se podía decir lo mismo.

Por ejemplo, la pintora inglesa Bridget Riley (n. 1931). La marejadas ondulantes de sus nuevas superficies reemplazaron los marcados e inestables conjuntos de puntos blancos y negros que la dieron a conocer en los años sesenta, y que fueron instantáneamente canibalizados por la industria de la moda. Pero su contenido esencial, ese sentimiento de deslizamiento o de amenaza al orden subyacente, permanecía intacto. Lo que, al principio, parecen «meras» variaciones de diseño se convierten en metáforas del malestar, incertidumbres estrechamente sintonizadas de interpretación (Ilustración 251).

En Norteamérica, incluso el más somero muestreo de la diversidad de pintura abstracta incluiría a Brice Marden (n. 1938), a Sean Scully (n. 1945) y a Elizabeth Murray (n. 1940). Ciertamente, la obra de Marden era minimalista, pero no de una manera supresora: reflejaba el tiempo que pasó en el Egeo. En *Verde (Tierra)* (1983-1984) (Ilustración 252), una serie de largos y estrechos entrepaños se conectan permanentemente en formaciones de T silenciosas con rellenos. Sugieren las formas absolutas de la arquitectura clásica, las columnas y los dinteles, no presentadas como

diagramas, sino bañadas en una luz curiosamente acumulada; los tonos sutiles son orgánicos, no esquemáticos, y nos hablan de la naturaleza. La superficie, de varias capas, sugiere una historia de crecimiento, sumergimiento y maduración.

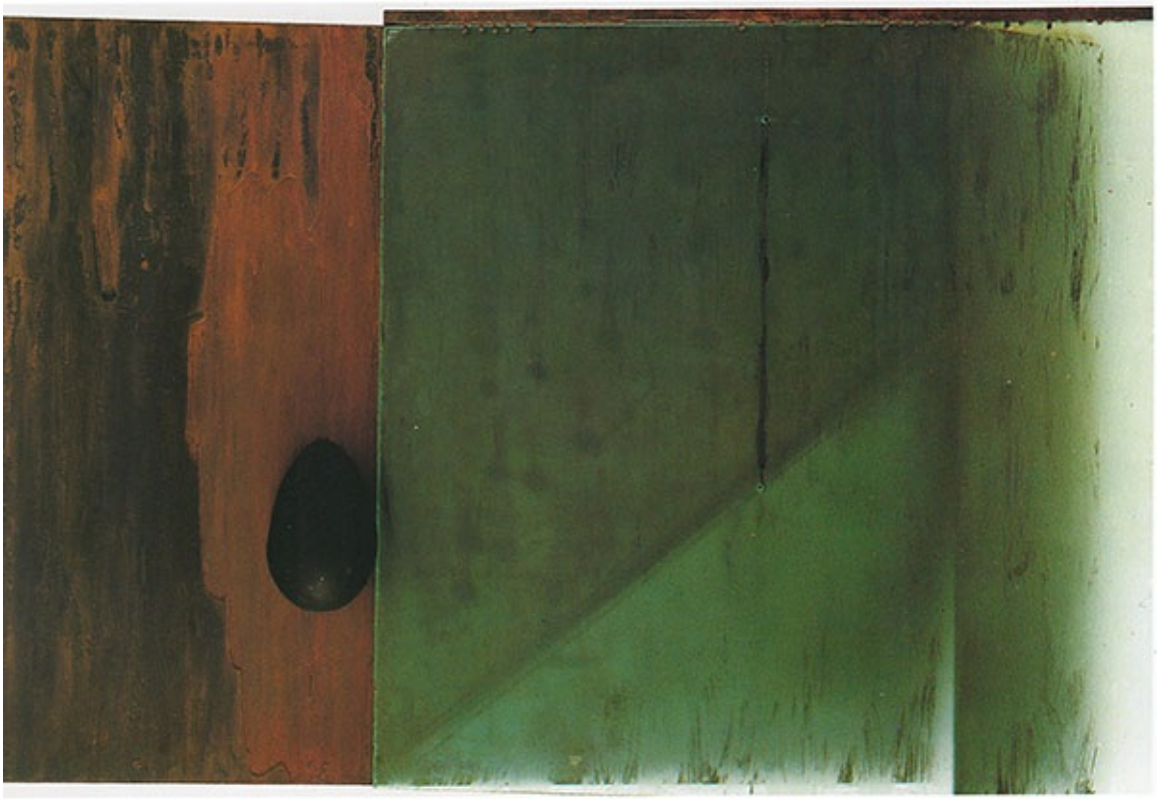
Una artista más alborotadora, una más anárquica hacedora de lienzos cortados y en capas, Elizabeth Murray, también empezó en uno de los primeros filones norteamericanos. La fricción sutil de los dedos amarillos y las formas biomórficas rosas alrededor del vacío central de *Ojo de la cerradura* (1982) (Ilustración 253) tiene algo de la calidad de los cuadros de De Kooning de los años cuarenta, algo *sexy* y caligráfico a la vez: es una manera de evocar la presencia palpable del cuerpo como tema obsesivo, pero oblicuamente. Y hay una curiosa discordancia entre el formato enorme de los lienzos de Murray y sus emblemas domésticos: mesas y sillas, tazas y cucharas, un brazo, un perfil, un seno. Murray no es una «artista feminista» en ninguna de las acepciones ideológicas del término, pero su obra transmite una noción de la experiencia femenina: las formas se envuelven unas a otras, sugiriendo una imaginería de la crianza. Es también bastante demótica. Sus formas tienen un sabor a dibujos animados; una de sus formas favoritas, un lóbulo que se hincha pellizcado en ambos extremos, recuerda el bíceps de Popeye cuando está listo para desafiar al mundo después del transformador bocado de espinacas.



253. Elizabeth Murray, *Ojo de la cerradura*, 1982. Oleo sobre dos lienzos, 252 x 280 cm. Colección de Agnes Gund, Nueva York (foto Eeva-Inkeri).



254. Sean Scully, *Fuego pálido*, 1988. Óleo sobre lienzo, 243,8 x 373,4 cm. Colección Museo de Arte de Fort Worth, Texas, cortesía de la Galería David McKee, Nueva York (foto Sheldan Collins).



255. Christopher Wilmarth, *Hoja callejera (de Mayagüez)*, 1978-1986. Vidrio y acero, 121,9 x 182,9 x 22,9 cm. Colección de Asher Edelman, cortesía de Hirschl y Adler, Modern, Nueva York.

Murray también está endeudada con Juan Gris, el discreto maestro del cubismo analítico, con sus perfiles de tazas de té, las mesitas de noche y las cucharas, con esas luces y sombras encajando como las muescas de una llave en las guardas de una

cerradura. Pero la obra de Murray es más burda, menos ordenada, inestable y teñida de franca ansiedad. Pero, por muy torpe que sea su factura, todo un temperamento está intentando transmitir esa sensación de qué se siente estando en el mundo. Un esfuerzo que va más allá de las fáciles categorías de lo abstracto y lo figurativo.

El de Sean Scully es un temperamento más porfiado (Ilustración 254). Hace ahora unos veinte años que continúa con sus rayas enfáticas y, sin embargo, canalizadas a través de ese motivo formal (que es también una *imagen* apasionadamente sentida), han devenido más arquitectónicas, con un aplomo y una adaptación de las formas que entraña una amplitud dórica. Los cuadros de Scully tienen algo de ese tono *ad hoc* que posee el ambiente de su elección: el centro de Nueva York, hacia el sur de Canal Street, con las superficies de sus calles y paredes aleatorias, remendadas y cuadriculadas: una geometría de carpintero, pero no de ebanista, mucho menos la de un utópico. El meollo de su arte reside en la factura: no una ingrávida cuadrícula toda cubierta, ni una «cremallera» al estilo de Barnett Newman denotando un espacio inconmensurable más allá del borde del lienzo, sino una densa superficie de contrafuertes lentamente construidos a partir de una tecnología por lo demás obsoleta, la pintura sobre la tela, densa de resultas del tiempo y del trabajo acumulados, y que no vale para nada excepto para la creación estética. Las superficies de Scully limpiamente respiran deliberación y sinceridad. El uso que hace de la luz y del color nos remite a los pintores clásicos: en particular, a los grises argentados y los ocres velazqueños sobre fondo oscuro. El aire de seriedad que emana de esa luz y de esos colores es real.

No obstante, a pesar de las cualidades de esas pinturas abstractas o semiabstractas —y la auténtica elegancia de algunas esculturas, como las de Joel Shapiro y las construcciones de vidrio y acero profundamente evocadoras y precisamente moduladas de Christopher Wilmarth (Ilustración 255), cuya muerte prematura en 1987, a la edad de cuarenta y cuatro años, privó a la escultura norteamericana de su mejor talento después de David Smith—, todos coinciden en que los años ochenta, en Norteamérica, pertenecían al arte figurativo. Que la mayoría de las obras figurativas fueran extraordinariamente malas, al menos durante un tiempo, parecía no venir al caso. Lo cual no deja de ser irónico hasta cierto punto, ya que en Norteamérica el rechazo de la abstracción en favor de la «mala pintura» —como llegaron a ser conocidos los torpes recursos del postmodernismo *lumpen*— fue frecuentemente elogiado invocando, en un espíritu de perverso malentendido, el nombre de un gran pintor norteamericano cuya transición del arte abstracto al estilo figurativo no fue resultado de una conversión a la escuela de Bellas Artes, sino de una dolorosa elección moral. Si tuviéramos que elegir al pintor norteamericano más prominente de los años setenta —cuando produjo lo mejor de su obra, esa perturbadora imaginería siempre autocuestionándose que diez años después de su muerte no puede sino seguirnos pareciendo cada vez más profunda— sería Philip Guston (1913-1983).

Todos los críticos cometen torpezas, incurren en juicios rotundamente

equivocados, errores garrafales. Uno de los despistes de este escritor fue despreciar, hasta cierto punto, los cuadros del Ku Klux Klan de Guston cuando se expusieron en Nueva York en 1970. Hasta entonces, la mayoría de la gente ya había etiquetado y encasillado a Guston como un expresionista abstracto con un particular estilo de aspecto muy dócil: aquellas redes líricas de pigmentos rosas y grises, descendientes de los signos «+» y «-» que salpican las abstractas marinas de Mondrian en Scheveningen, que parecían fragmentos de cuadros de Monet, pero con menos luz interior, que transmitían aire y palpitación, pero no obstante le tipificaron demasiado como pintor abstracto. Sin embargo, fue el tono dominante de la abstracción norteamericana, su afirmación presuntuosa de ser el último y culminante producto de la historia del arte, lo que irritó a Guston. «No veo por qué», comentó en 1958, «tenemos que celebrar la pérdida de fe en las imágenes y símbolos conocidos en nuestra época como si fuera una liberación. Es una pérdida que padecemos, y ese patetismo motiva a la pintura y a la poesía moderna en su corazón». Ahora es fácil ver algo que asciende a la superficie de sus cuadros de los años sesenta, una forma solidificada, como una roca o un cogote vislumbrado a través de la niebla (o lodo gris); una cosa que quiere ser vista. Pero ¿es una figura? Las figuras pertenecían a la estética pop: no eran el tema de la alta abstracción. De ahí que a los espectadores se les cruzaran los cables y establecieran conexiones equivocadas cuando el bulto con el que luchaba Guston se convirtió en sus «kukluxkeros», aquellas caricaturas achaparradas, amenazadoras, de cabezas puntiagudas, que se paseaban con lazos corredizos y fumando puros en sus achaparrados automóviles. Guston había pintado dichas figuras en los años treinta y, después de su intervalo abstracto, resucitaron a causa de su exasperación con la función que el formalismo le había asignado al arte: «A mediados de los sesenta me sentía dividido, esquizofrénico. La guerra, lo que pasaba en Norteamérica, la brutalidad del mundo. ¿Qué clase de hombre soy?… dejándome llevar por una furia frustrada hacia todo, y entrando luego en mi estudio para *cambiar un rojo por un azul*»}.

Incapaz de ser indiferente, no era un artista pop, y sin embargo su cambio tenía algo que ver con el pop: la búsqueda de un arte ensartado entre las altas intenciones morales (cosa que no tenía el pop) y las imágenes demóticas (cosa que sí tenía). A Guston le encantaban los cómics, en particular *Krazy Kat*, la obra de aquel genio gráfico, George Herriman, entre cuyos admiradores también estaban Joan Miró, Willem de Kooning y, según dicen, Picasso. Pero también adoraba a Piero della Francesca, cuya grave medida del espacio, sumado al peso de estática densidad —junto con algunas de sus imágenes, como el azote en la *Flagelación* de Urbino— entran serpenteando en la obra tardía de Guston. Esta y otras afinidades con la gran tradición (Mantegna, los *Caprichos*, las escenas del presidio y las *Pinturas negras* de Goya, o las *Cárceles* de Piranesi, y, entre los modernos, De Chirico) tenían tan poco que ver con el juego fácil de la «apropiación» postmodernista como el uso que hacía del dibujo de los cómics tenía que ver con la ironía pop.

Ambas pasiones coadyuvaban a un propósito mayor. El modernismo de Guston, como ha escrito elocuentemente Dore Ashton, era de una índole glacialmente integrada y clásica. Los dominios de su imaginería habían sido cartografiados por T. S. Eliot; no el crítico que llegaría a ser más tarde, cuyos accesos de reprimendas anglocatólicas serían como hojas de partitura para los neoconservadores norteamericanos de los ochenta, sino el poeta de los primeros tiempos, el de la *Tierra baldía*, «El hombre hueco» y *Cuatro cuartetos*. En gran medida, los cuadros de Guston de los años setenta dieron forma a esa misma sensación de enajenación, de vacuidad postraumática, de sombrío humor resistente, y a los líricos barruntos de un orden de salvación que Eliot hizo visible en los años veinte. Su paisaje de detritus, la caspa y el asco de la civilización reflejados en *Gerontion* —«La cabra tose por la noche en el campo que está en lo alto […] rocas, musgo, uvas de gato, hierros, excrementos»— también pertenecía a Guston, así como esa sensación de vivir debajo de los monumentos, los grandes signos de una cultura derrumbada en el horizonte, a orillas de la seca llanura, visible pero inalcanzable. Contemplar un lienzo de Guston como *La calle* (1977) (Ilustración 256) es darse cuenta de esas conjunciones. Parece una guerra entre pandillas neoyorquinas, o entre vagabundos: el grupo de piernas huesudas pateando el suelo con sus botas opuesto a una falange de manos empuñando tapas de cubos de basura. Pero la composición —procesional como un friso— evoca los sarcófagos romanos y, a través de ellos, los lienzos de Mantegna que están en el palacio de Hampton Court; las tapas devienen escudos clásicos, y las botas con clavos (vueltas hacia nosotros para que sólo podamos ver el pesado arco metálico de los clavos) se transforman en los cascos herrados de los marciales caballos de Uccello que piafan escorzados en *La batalla de San Romano*. Todo esto sucede de manera muy natural, pues el artista recurre a una cultura común cuya conservación era uno de los ejes más profundos de su ansiedad.



256. Philip Guston, *La calle*, 1977. Óleo sobre lienzo, 175,3 x 280,1 cm. Museo Metropolitano de Arte. Adquisición, Lila Acheson Wallace y Andrew Saúl Gifts, obsequio de George A. Hearn, por intercambio, y Fondo Arthur Hoppock Hearn, 1983.

Tras la muerte de Guston, una serie de artistas menores se «apropiaron» de su estilo como emblema, con toda esa sutileza interiorizada, esa imitación de la torpeza basada en una inmersión total en la cultura pictórica. Después de abrir una brecha en el muro formalista (cuyos defensores de todas maneras estaban bastante soñolientos en aquel entonces), Guston dejó un hueco a través del cual pasaron el expresionismo *kitsch*, el «arte figurativo chapucero» y la «mala pintura», pululando como los bichos en sus propios cuadros. Guston nunca fue el «Mandarín haciéndose pasar por un inepto», como le llamaron en el título de una crítica bien conocida, pero sus «seguidores» rara vez fueron algo más que ineptos haciéndose pasar por mandarines.

Hacia finales de los setenta, concluyó la hegemonía del arte norteamericano. Los artistas europeos estaban hartos de oír hablar de lo mismo, y los estadounidenses ya no eran capaces de sostener esa supremacía. ¿Acaso lo único que había en materia de arte eran las virtuosas arideces, los pitidos como de buscapersonas y los zumbidos de un leve apocamiento, que se habían convertido en el menú del modernismo académico norteamericano? ¿Qué había sido del mito, de la memoria, de la fantasía, de la ingenuidad, de los rostros y las figuras, y de aquella sensación, una vez tan conocida, de estar contra la pared? ¿Qué había sido de las *diferencias*, las señas de identidad culturales que diferenciaban a los catalanes de los castellanos, a los de Berlín de los de Munich, a los napolitanos de los venecianos, y a todos de los norteamericanos? ¿Dónde estaba la Europa profunda anterior al último cuarto de siglo de reconstrucción de postguerra y que aún subyacía tras aquel barniz, debajo de la actividad de un internacionalizado (léase «americanizado») arte mundial?

Esas preguntas fueron básicas para el arte europeo a finales de los años setenta y

principios de los ochenta, y aunque la calidad de las respuestas variaba mucho, el hecho mismo de que se plantearan produjo, al principio, una sensación de autodominio y de alivio. Los artistas se dispusieron a recuperar su propio pasado cultural, incluso el pasado inmediato de su modernismo ancestral. Todo lo cual supuso el replanteamiento de algunas prioridades grabadas en la historia del arte del siglo XX por el MOMA y sus vástagos. A veces la noción del pasado se interiorizaba profundamente en la obra, como en las esculturas de Giovanni Anselmo, más bien lacónicas que convencionalmente minimalistas, con sus rocas y pigmentos que trasladaban un sentimiento poderosamente poético de la sustancia al territorio de los sueños una vez explorado por Giorgio de Chirico; o las visiones pomposas y apocalípticas de Enzo Cucchi (Ilustración 257), que evocan a la vez el pasado precristiano y los rituales de la moderna bruja rural, llenas de animales sirviendo en labores campesinas, cementerios, atalayas, y enormes cabezas que sueñan, levantándose en el paisaje de su natal Ancona. Pero eso también podía parecer una recolección de desechos; por ejemplo, los pastiches que Sandro Chia hizo del futurismo italiano, del arte oficial de la época de Mussolini y de la «inaceptable» obra tardía de De Chirico. Este eclecticismo resucitado podía patinar en ese frenesí de energía, tal como sucedió con la obra nerviosa y confusa de Sigmar Polke (n. 1941), quien adoptó como principal recurso estilístico uno de los peores clichés del modernismo *lumpen*: esa transparente superposición iconográfica a la que Francis Picabia había recurrido en los años veinte y treinta, pero cuyas imágenes hacen referencia a una amplia variedad de fuentes en los medios de comunicación, el arte superior, y la cultura común y la elitista (Ilustración 258). También podía reflejar una relación relativamente tranquila con el pasado, como en la obra escultórica de Ian Hamilton-Findlay, en la que una imaginería transmutada de la Arcadia y del jardín clásico se entreteje con una aguda sensibilidad política.



257. Enzo Cucchi, *Imagen de los preciosos fuegos*, 1983 Oleo sobre lienzo, 297,5 x 389,1 cm. Colección de Gerald S. Elliott, Chicago.



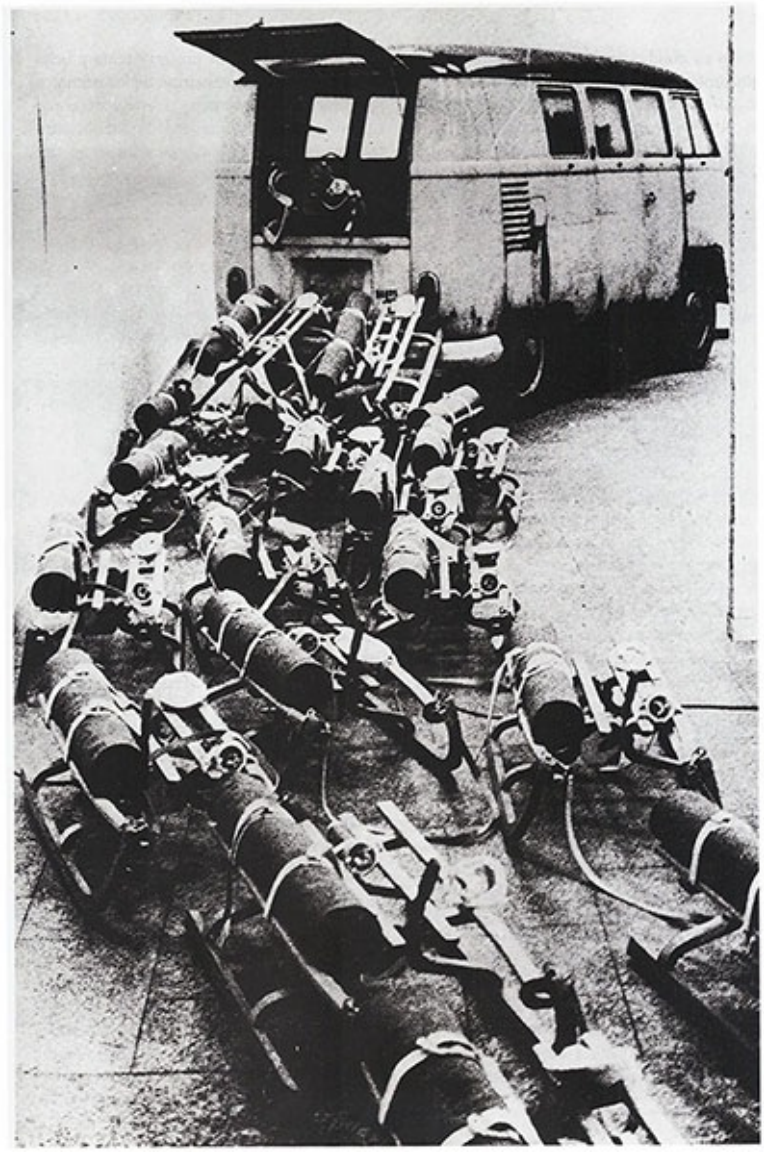
258. Sigmar Polke, *Paganini*, 1982. Dispersión sobre lienzo, 198,9 x 449,6 cm. Colección Saatchi, Londres.

La gran noticia transatlántica de principios de los años ochenta fue el neoexpresionismo alemán. En realidad, el expresionismo nunca había desaparecido del todo. Perduró en los años setenta a la zaga tanto del arte de terreno (con su implícita visión de la naturaleza como algo formidable y sacramental) como del arte corporal (Vito Acconci, Chris Burden o el artista vienés Arnulf Rainer).

Pero el profeta de la resurrección expresionista fue un alemán, Joseph Beuys (1921-1986). Escultor, actor en *happenings*, *Luftmenscb* político y fantaseador, se

convirtió en la figura más influyente del arte europeo y, en gran medida, fue responsable, en los años ochenta, del aumento de la confianza europea en su propio arte en oposición al de Nueva York. Esto se debió en parte a su carácter magnético y benévolo que, como el flautista de Hamelin, atrajo a centenares de jóvenes al foro organizado por el instituto que él financiaba, la Universidad Internacional Libre, en su ciudad natal, Düsseldorf. También se debió a su talento para la publicidad, que no tenía nada que envidiar al de Andy Warhol, aunque Beuys carecía del ensanchado cinismo *voyeurista* de Warhol. Su flexible sombrero gris y su chaqueta de pescador (que nunca se quitaba en público) se convirtieron en un sello tan instantáneamente reconocible como las gafas de sol y las pelucas plateadas de Warhol. En realidad era descendiente de aquellos «santos inflados» que una vez habían acudido en gran número a la Bauhaus, en Weimar, pero con un gran talento para la autopromoción.

Beuys no se convirtió en un artista profesional hasta que tuvo cuarenta y tantos años, tras haber sobrevivido a una serie de devastadoras depresiones; la tardía conversión de aquel piloto de la Luftwaffe y la angustia espiritual que le precedió eran parte importante de la leyenda para sus partidarios, quienes se tomaron su papel de profeta penitente tan en serio como si fuera un Lutero del orbe artístico desafiando al papado norteamericano. Para ellos, el sufrimiento que experimentó Beuys durante la guerra se transformó en la hagiografía del arte moderno; especialmente aquel episodio, en 1943, cuando se estrelló con su bombardero Ju-87 en el frente ruso, en Crimea, donde los miembros nómadas de una tribu tártara le salvaron la vida envolviendo su cuerpo con grasa y fieltro, sembrando así la semilla del obsesivo interés de Beuys en estas sustancias como materiales artísticos, emblemas de la curación.



259. Joseph Beuys, *El equipaje*, 1969. Furgoneta Volkswagen con 20 trineos, cada uno con su rollo de fieltro, una provisión de grasa y una linterna. Colección Herbig, Alemania.

En su condición de artista político, Beuys no profesaba ninguna ideología ortodoxa de izquierdas. Su respuesta ante la incapacidad del arte de transformar directamente la sociedad fue dilatar la palabra *artista* para que incluyera a todos —para que el arte fuera cualquier forma de ser y de hacer, en vez de una *creación* específica— y luego denominar a todo el tejido social, la política incluida, como una «escultura social». Era fácil advertir las raíces expresionistas de tales fantasías. El arte, según declaró, «debe ser un medio real, en la vida cotidiana, de entrar en, y transformar, las esferas de poder de la sociedad».

¿Lo consiguió? No exactamente. Pero los mejores *objetos* de Beuys (no la ilusoria «escultura social») siguen siendo tan misteriosos como profundamente convincentes. Era brillante usando las cosas abandonadas, descarnadas, toscas y lacónicas para evocar un sentimiento trágico de la historia. Por ejemplo, su conmovedora caja relicario de Auschwitz, cuyo impacto se debía a su lenguaje indirecto: ningún cuerpo representado, sólo cosas en una caja de vidrio, bloques de grasa en una hornilla

estropeada, salchichas en estado de descomposición, el cadáver seco de una rata en un cubo lleno de paja como una parodia de Cristo en el pesebre, el dibujo de un niño, un grabado del campo con sus filas apretadas de barracones. El aspecto «ingenuo» de los objetos encontrados y recogidos por Beuys prestaba al conjunto una convicción especial.

Muchas de sus obras más grandes se sitúan entre la amenaza y el humor: ese enjambre de trineos de la supervivencia (Ilustración 259), cada uno con su manta de fieltro, su linterna y una ración de grasa, saliendo a raudales por la parte trasera de una furgoneta Volkswagen; o el piano cubierto con fieltro, como un elefante gris mal disecado, con dos cruces rojas cosidas en la piel. El interés de Beuys por el chamanismo y la invocación de animales totémicos —el conejo, la abeja y el ciervo entre otros, garabateados en innumerables dibujos, moldeados en cera y grabados en pizarra— tenía mucho más que ver con el panteísmo de los primeros románticos septentrionales del siglo XX, como Klee o Franz Marc, que con la auténtica antropología, a pesar de su esperanza en un arte «antropológico» capaz de otorgar a los actos humanos un carácter ritual. El símbolo más memorable que concibió para expresar su creencia en el contrato entre el artista como chamán y el animal como tótem fue su *happening* de 1965, *Cómo explicarle las imágenes a una liebre muerta*, en el que aparecía con la cabeza embadurnada de miel y cubierto con panes de oro, con una plancha de hierro atada al tobillo derecho, hablándole entre dientes, de forma inaudible y durante tres horas, al cadáver del animal que acunaba en sus brazos.

Estos rituales paródicos, todo ese juego con palos y grasa, huesos, herrumbre, sangre, fango, cobertores de fieltro, oro y animales muertos, tenían un propósito: expresar un estado de conciencia precivilizada, un conocido tema modernista. Pero sugerían, al contrario de los anteriores modelos «primitivos», la inminencia de un regreso a alguna forma de barbarismo, o cuando menos, al tribalismo. De ahí la popularidad del arte de Beuys entre los románticos jóvenes; pues ofrecía un delicioso *escalofrío* de imaginería telúrica y étnica a los que vivían en edificios altos. Al hacer eso, contribuía a rehabilitar ciertos sentimientos entrañables del arte alemán que habían permanecido reprimidos tras la caída del nazismo.

El expresionismo figurativo había sido una invención alemana y austríaca. No fue simplemente un movimiento artístico del siglo XX, sino el final de una rica veta de imaginería que se extendía desde las tallas populares de Baviera y la obra de Matthias Grünewald hasta la melancolía alpina de Caspar David Friedrich y el extático culto a la naturaleza de Philip Otto Runge. Hitler odiaba el expresionismo como cosa de «judíos», pero algunos nazis prominentes, encabezados por Albert Speer, intentaron persuadirlo en los años treinta de que por lo menos algunos aspectos del expresionismo —la imaginería de un paisaje primordial y su simplicidad rural, el gusto por los temas campesinos y las visiones animistas de la naturaleza— podrían serle de mucha utilidad al Partido.



260. Georg Baselitz, *Los grandes amigos*, 1965. Óleo sobre lienzo, 246,9 x 297,2 cm. Museum Moderner Kunst, Viena (prestado por la Colección Ludwig, Aachen).

Speer llegó al extremo de proponer a Emil Nolde, nazi también, como artista oficial. Hitler ni siquiera quiso oír hablar del tema, de modo que los expresionistas fueron a parar al exilio o a los campos. Sin embargo, eso no significó que los artistas alemanes, después de la guerra, abrazaran el expresionismo con mucha alegría. Para entonces, sus atributos «germánicos», su enaltecimiento de lo instintivo, lo irracional y lo *vólkisch* estaban casi tan absolutamente contaminados por las secuelas del nazismo como la música de Wagner o la arquitectura de Schinkel. Ahora se identificaba al arte abstracto con la libertad y la democracia. Se había convertido en parte de la imaginería de la reconstrucción de postguerra: la mayoría de los artistas alemanes adoptaron un estilo internacional, y lucían la abstracción de la misma manera que los arquitectos alemanes exhibían el bloque de oficinas abstracto con fachadas de muros de cortina: como un virtuoso uniforme de la desnazificación.

Beuys cortó ese nudo gordiano. Su don para convertir, como por medio de un acto chamanístico, los materiales convencionalmente repelentes y los recuerdos socialmente aborrecibles en visiones oblicuas de la historia, fue lo que provocó la resurrección expresionista de finales de los setenta. Consiguió reintegrar en la cultura moderna la nostalgia alemana de un pasado mítico, haciendo posible que los alemanes —por vez primera desde 1933 en el contexto de las artes visuales— se

desenvolvieran con una conciencia tranquila en medio de su hereditaria imaginería romántica, tan fatalmente contaminada por Hitler.

El resultado fue la *heftige Malerei*, la 'pintura impetuosa', una nueva emanación de un pozo que se consideraba cerrado desde hacía mucho tiempo. En realidad, la «nueva pintura alemana» no era tan nueva; simplemente tardó bastante tiempo en establecerse, especialmente en Norteamérica. Se remontaba a principios de los sesenta, reflejándose más vívidamente en la obra de dos jóvenes pintores de Berlín, Eugene Schónebeck (n. 1936) y Georg Baselitz (n. 1938). En efecto, la estética de esa generación confesaba que los padres —haciendo un apacible arte «internacional» en medio de los escombros de la postguerra alemana— habían defraudado a los hijos, cuya única esperanza era remontarse a una forma más vieja de afirmación alemana, aún dolorosamente sincera: el expresionismo. Perversamente, Baselitz insistió en la «no objetividad» de su obra: «Trabajo exclusivamente en la invención de nuevos ornamentos». Nada podía ser menos ornamental o abstracto que las obras que él y Schónebeck expusieron a principios de los sesenta, a continuación de sus manifiestos *Pandamonium* que sonaban a bisoñadas apocalípticas: «Queremos desenterrarnos, desenfrenarnos irrevocablemente […] En la desesperación feliz, con los sentidos inflamados, el amor irresoluto, la carne dorada: la naturaleza vulgar, la violencia […] Estoy en la luna como otros están en los balcones», etc. Los gruesos homúnculos de Schónebeck, las figuras macizas y débilmente dibujadas de Baselitz paseando entre montones de escombros, transmitían mucho de la cara oculta del «milagro económico alemán» de postguerra: esa sensación de mutilación y de derrota heredada, cuyo símbolo supremo fue el Muro de Berlín. Esa pareja mostrándose mutuamente las manos estigmatizadas en *Los grandes amigos* (1965) (Ilustración 260) se asemeja ahora a los emblemas proféticos de la propia generación de Baselitz, los portadores de la ecopolítica Verde, el terrorismo de la Facción del Ejército Rojo y las revueltas estudiantiles en Alemania a finales de los años sesenta.

Schónebeck dejó la pintura en 1966. Baselitz siguió ejerciendo el oficio hasta convertirse en un tesoro nacional, produciendo lienzos repetitivos que salían a granel de su castillo gótico transformado (ocho exposiciones al año no era nada raro en él), un torrente de productos cada vez más groseros que, por supuesto, los críticos alemanes y los burócratas culturales aplaudían como algo audaz, desafiante. (El lenguaje del vanguardismo, en inglés, estaba clínicamente muerto en los años ochenta, pero sobrevivía en otros idiomas europeos, especialmente el alemán). Baselitz recurrió a un procedimiento estereotipado, el de pintar sus motivos invertidos, al revés, para enfatizar sus cualidades «abstractas» mientras conservaba un burdo simbolismo de inseguridad. Hace ahora quince años que «lo invertido» es el sello de Baselitz. Por consiguiente, sus composiciones viscosas, empastadas, nominalmente apasionadas, de bañistas, botellas o árboles han llegado a parecer muy genéricas; no ofrecen ni por un minuto el acceso imaginativo de *ese* cuerpo, *ese* recipiente, *esa* planta; como dijo el propio Baselitz, no son más que «motivos»,

pretextos para la exhibición visual. El conflicto entre las espesas y brillantes farsas de intenso sentimiento y su estereotipada y locuaz producción hace que resulte difícil tomar en serio gran parte de su obra de los ochenta; compararla con la obra de un maestro expresionista anterior como Beckmann sería absurdo.



261. Anselm Kiefer, *Sulamita*, 1983. Óleo, pintura emulsionada, xilografía, laca, acrílico, y paja sobre lienzo, 289,8 x 369 cm. Colección Saatchi, Londres (foto Anthony J. Oliver).

Pero entonces, ¿cuáles son los neoexpresionistas alemanes que sí pueden compararse con sus antecesores de hace sesenta años? El simple hecho de plantear la pregunta equivale a sentir una punzada de vergüenza; a pesar de la vehemencia del mercado en la década de los ochenta, del respaldo del gobierno de Alemania Occidental y de una veintena de corporaciones, de los elogios sin límites de los críticos, del esfuerzo de los museos por consagrarlo, la mayor parte de la *heftige Malerei* parece apresurada, estridente y lamentablemente inflada. Resulta bastante curioso que mucho del neoexpresionismo parezca ahora un codicilo para el arte pop, en el cual un perpetuo *fortissimo* de «expresividad» —formato grande, espesas capas de pintura, figuras retorcidas, ojos que miran fijamente, factura apresurada y el ficticio salvajismo cromático— es fríamente citado como cualquier otro estilo museístico. Hay menos sentimiento auténtico en seis metros de garabatos, símbolos algebraicos y pseudoarcaicos monigotes de A. R. Penck que el que late en unos cuantos centímetros cuadrados de cualquiera de los últimos cuadros de Klee. Es poco probable que la posteridad ansíe la obra de Rainer Fetting, Salome, K. H. Hodicke, Helmut

Middendorf y los demás, con toda su prisa rimbombante y su estrepitosa torpeza. Posiblemente, de todos los nuevos pintores alemanes que surgieron a finales de los setenta y fueron ensalzados en influyentes exposiciones a principios de los ochenta —*Un nuevo espíritu en la pintura* en la Royal Academy, *Zeitgeist* en Berlín—, el único perdurable sea Anselm Kiefer.

Kiefer (n. 1945) fue alumno de Beuys en la Academia de Arte de Düsseldorf, y su obra aún lleva la impronta de Beuys en sus materiales: alquitrán y paja, hierro oxidado y plomo. Sus enormes cuadros, cuya acumulación de detalles cubriendo toda la superficie revela una deuda considerable con Pollock además de con Beuys, son emblemas históricos con dejos mistagógicos. El tema obsesivo de Kiefer es la colisión letal entre la historia alemana y la judía, lo cual ha provocado la acusación de coquetear con un «fascismo fascinante» simplemente para darle a su obra un inmerecido peso moral. Ciertamente, se trata de una acusación injusta, aunque no es menos cierto que su retórica pictórica a veces se hunde bajo el peso de la historia que invoca. Lina relación parcial de sus referencias incluiría la alquimia, la cábala, el holocausto, la historia del éxodo, Alemania ocupada por Napoleón, el *kitsch* neoclásico del nazismo: un cargamento muy pesado de llevar, incluso para los cuadros grandes. Quizá el grupo de imágenes más humanamente conmovedor de Kiefer sea el que pintó inspirándose en «Fuga de la muerte», un poema escrito por Paul Celan en un campo de concentración alemán, que dice así en uno de sus pasajes:

> La muerte es un viejo maestro alemán sus ojos son azules
> Te dispara con balas de plomo tiene buena puntería
> un hombre vive en la casa tu pelo dorado Margarete
> él nos pone su carga encima nos concede una sepultura en el aire
> juega con las serpientes y sueña despierto la muerte es un viejo maestro alemán
> tu pelo dorado Margarete
> tu pelo ceniciento Sulamita…

Margarete, la personificación rubia de la femineidad aria, y Sulamita, la judía incinerada que es también la arquetípica amada del Cantar de los Cantares, de Salomón, se entrelazan en la obra de Kiefer de una manera evocadora, inquietante y oblicua. Ninguna aparece como figura; la presencia de Margarete queda señalada por unas briznas largas de paja dorada, mientras que el emblema de Sulamita es la sustancia quemada y la sombra negra. De este modo, con *Sulamita* (1983) (Ilustración 261), estamos ante la perspectiva piranesiana de una cripta achaparrada y tiznada por el fuego, donde el óleo aplicado en gruesas pulgadas de espesor se esfuerza por transmitir la resistencia de la mampostería. El subterráneo abovedado salió del diseño de un arquitecto nazi para una wagneriana «sala de funerales destinada a los grandes soldados alemanes», edificada en Berlín en 1939. El monumento hitleriano se convierte en monumento judío; al final de esa claustrofóbica mazmorra-templo, arde un pequeño fuego en un altar, el holocausto mismo.

El talento de Kiefer reside en el motivo, la imagen, y no es un artista formalmente inventivo. Sus dibujos carecen de fluidez y claridad, y el color es monótono, aunque

lo primero parece reforzar la absoluta seriedad de su estilo y lo segundo, desde luego, contribuye a su lúgubre intensidad. Pero a pesar de toda su grandilocuencia, la obra de Kiefer transmite los mensajes sin el pomposo narcisismo que aflige a tantos de sus colegas.

Ciertamente no había nadie como Kiefer en Nueva York, cuya vieja función como centro imperial del modernismo tardío empezó a presentar síntomas de desgaste en los años ochenta. Pero esos síntomas quedaban (al menos a principios de la década) parcialmente ocultos tras una frenética superficie de creación de celebridades, insultos entre críticos y promoción de mercado. La *obra* de Andy Warhol desembocó en su última decadencia, el *kitscb* débil, pero el doble mensaje de su *carrera* —que la industria de la moda era el principal modelo cultural y que el quid del arte era el negocio— arrasó como una avalancha en medio del *boom* del mercado del arte más grande de la historia.

En los años ochenta, el perfil del *boom* del arte de los sesenta cambió completamente. Quince años antes, en medio del clamor con que Norteamérica descubrió la cultura de la juventud como un fin en sí mismo, pretendiendo identificar la adolescencia tardía con una verdad visionaria y la moralidad política, el arte tendía a ensimismarse en sus propios procesos (el minimalismo) o en lo altruistamente decorativo (los campos de color). Lo mismo daba que desde el púlpito de la barricada universitaria se denunciara a los cerdos y fascistas, poco importaban las mutaciones que la angustia moral de Vietnam provocara en el discurso verbal, pasara lo que pasara, el campo de color y la caja mínima seguían conservando su carácter apolíneo; y, en general, la juventud *per se* se veía como un problema técnico más al que los artistas tenían que enfrentarse en el camino hacia la madurez. A principios de los años ochenta, se verificó exactamente lo contrario. Aunque la izquierda norteamericana estaba desmoralizada y en plena retirada, el mundo del arte llegó a considerar a la juventud en sí como una señal de mérito: «la frescura», «el nuevo talento», pienso para un mercado de masas de repente en auge.

Una norteamérica muy distinta se dio a conocer con la llegada de Ronald Reagan a la Casa Blanca. Su atmósfera era de un afable y burdo oportunismo ideológico; una sensación de bienestar gubernamental en las relaciones públicas y en el asesoramiento de imagen. Norteamérica en los años ochenta se embarcó en una política de hipocresía y de promesas tranquilizadoras que engranaba perfectamente con su cultura de la celebridad y la promoción. El reaganismo dio el visto bueno a la extravagancia; de hecho, estaba más bien vista de lo que había estado desde que los Vanderbilt construyeron sus «chozas» en Newport en la última década del siglo XIX.

El arte era el producto perfecto para aquel sistema de valores. Ahora Norteamérica contaba con más de un millón de millonarios —muchos de ellos millonarios serios, de ocho cifras—. Gradualmente, al principio, y luego con una prisa colectiva llena de entusiasmo, este ejército de coleccionistas potenciales comprendió que el arte era la única mercancía en la que se podían gastar cantidades

ilimitadas de dinero sin parecer ordinarios, ni ostentosos. Las bañeras de mármol sólo significaban la riqueza, pero Jasper Johns ofrecía la trascendencia. Cuanto más arte uno compra, más principesco parecerá. Cada especulador se convirtió en su propio Lorenzo. Los productores de Hollywood, que hasta los años ochenta sólo se habían ocupado de su negocio tradicional, que era inundar de oropeles y porquerías las ondas hertzianas, de ahora en adelante eclosionaban con sus museos privados. Puede que todavía el corredor de bienes raíces con sus dientes afilados de tiburón pensara que Parmigianino era alguna clase de queso, pero tuvo que aprender a pronunciar las sílabas del nombre de Jean Baudrillard y a ronronear, con aire de erudición, sobre la ironía postmodernista. Como caribúes emigrando a través de la tundra ártica, rebaños de rumiantes, gentes interesadas en el arte visitaban las galerías de West Broadway y del East Village, a veces solos en sus limusinas, otras, guiados en grupos por asesores artísticos profesionales, mientras rumiaban pensativamente las categorías de lo nuevo y lo interesante. Y así, por primera vez en toda la historia, el arte se enfrentó a las condiciones de un mercado de masas. Al parecer, uno de cada dos norteamericanos había llegado a creer que la posesión de obras de arte otorgaba una distinción no sólo social, sino en cierto modo moral: el cuadro de De Kooning colgado en la sala sugería valor más dramáticamente que la Biblia en las salas de una Norteamérica ya lejana. Pero no había suficientes cuadros de De Kooning (ni arte clásico de ninguna clase) para satisfacerlos a todos.

En 1980, los tres cuadros más caros jamás vendidos en una subasta pública fueron *Julieta y su niñera*, de Turner (6,4 millones de dólares), *Retrato de Juan de Pareja*, de Velázquez (5,4 millones de dólares), y *El jardín del poeta*, de Van Gogh (5,2 millones de dólares). En su momento, estos precios parecían escandalosos y espectaculares. Hoy serían casi demasiado módicos como para ser noticia. El mercado del arte a finales de los ochenta se había convertido en una demencial plaza de toros del fetichismo, donde unos lienzos de Van Gogh podían venderse por 35 millones de dólares a una compañía de seguros japonesa y por 53 millones de dólares a un fabricante de cervezas australiano; donde Yo, *Picasso*, un pequeño autorretrato de la primera época, sin ninguna importancia especial, subastado por unos 5 millones de dólares a mediados de los ochenta, se vendía en 1989 por 47 millones de dólares; donde incluso una obra de un artista vivo, *Comienzo falso*, de Jasper Johns, se vendía por 17,7 millones de dólares en una venta pública. Esos precios ya han perjudicado incalculablemente la noción del arte como un medio socialmente compartido, de libre acceso al pensamiento y al juicio crítico. Al final, puede que consigan destruir ambas concepciones, con muy pocas áreas de exención. La superficie centelleante y exorbitante del mercado del arte no consigue disimular una inmensa amargura: la muerte de la vieja creencia de que las grandes (y no tan grandes) obras de arte son, de algún modo, propiedad común de todos los seres humanos. Encasillada en ese marco de «valor» ridículo, la obra maestra se transforma en un instrumento para cegar a la gente deslumbrándola.

Por supuesto, había una gran diferencia entre esos niveles de precios y los de la mayoría del arte contemporáneo, pero había (para usar una frase cara a la retórica económica de la década de Reagan) un efecto de «goteo del dinero». Las obras que más consumía el nuevo mercado de masas eran las recientemente pintadas, y el proyecto del mercado del postmodernismo era persuadir a su clientela de que el mayor valor correspondía a lo temporalmente nuevo. (Naturalmente, desempolvaron y reciclaron todos y cada uno de los flatulentos clichés de la *leyenda áurea* del vanguardismo). La capacidad de cada cual para desenfundar el revólver, disparar sin apuntar y dar en el blanco del futuro antes de que sus precios se quintuplicaran fue solemnemente descrita por un marchante y coleccionista de arte de Nueva York, Eugene Schwartz —con un término tomado de la jerga bursátil—, como «masa perceptiva». Con centenares, y luego miles, de aspirantes a coleccionistas, flexionando diligentemente los bíceps de sus masas perceptivas recién descubiertas, el mundo del arte neoyorquino a mediados de los ochenta había empezado a tener algo más que un ligero parecido con el apogeo de la tulipomanía en Utrecht.

Tal vez aquella histeria apenas disimulada no habría importado demasiado si el nuevo material que consagraba hubiera poseído la solidez del mejor arte norteamericano de los años cincuenta o sesenta, pero realmente había muy poca calidad. (También en aquellas décadas hubo mucho arte norteamericano malo, pero al menos parte del mismo había sido aventado por el paso del tiempo).

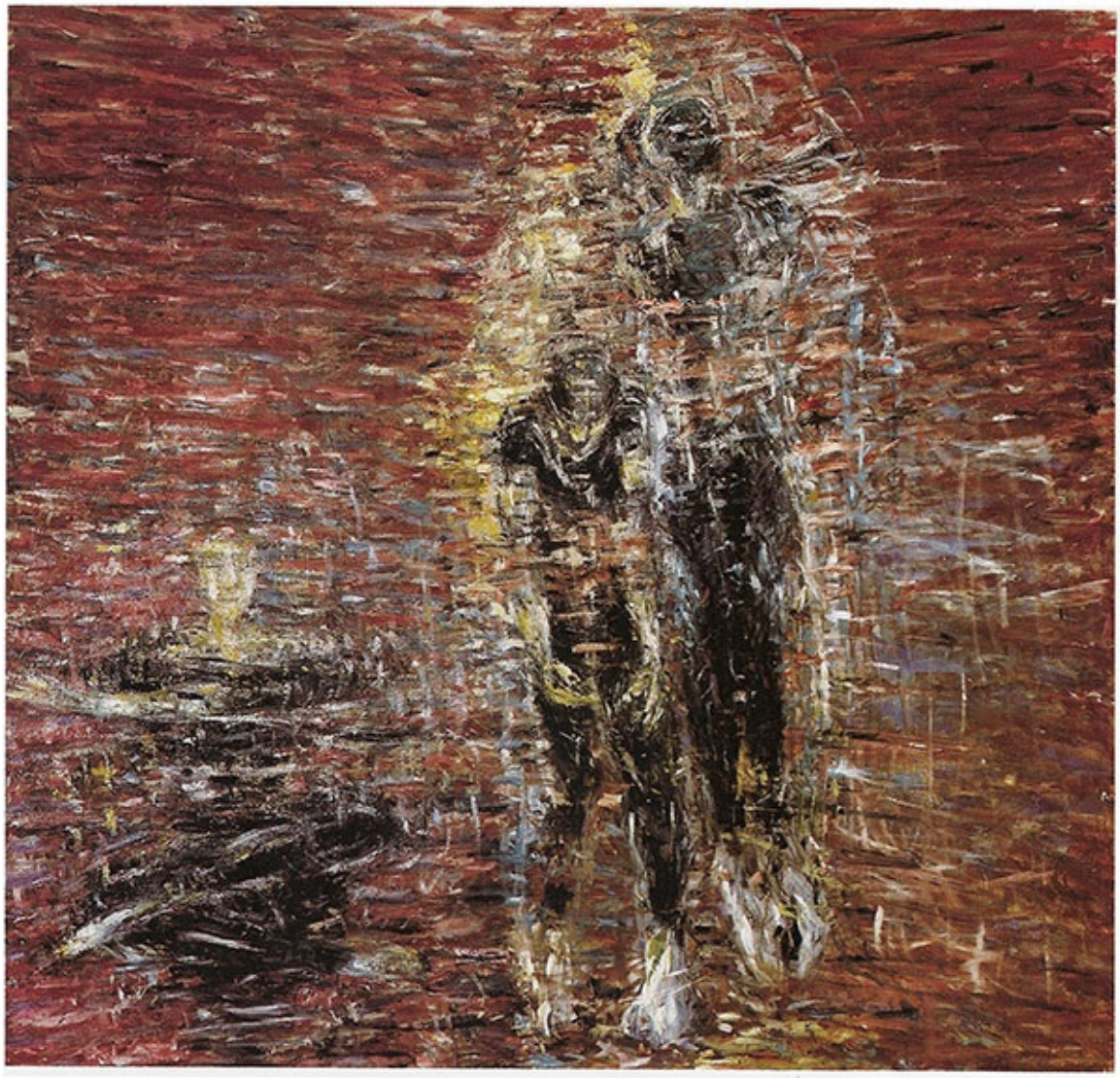
Sin embargo, a pesar del bombardeo publicitario y la algarabía, mucho de ese arte nuevo estaba libre de riesgos, atado a pequeñas experiencias y a ambiciones pictóricas reducidas. En realidad, el tono de voz predominante en esa estética provenía no tanto de las tradiciones de las bellas artes como de los medios de comunicación, especialmente la televisión. Aquélla era la primera generación de artistas norteamericanos que había crecido frente a la caja boba, pegada al pezón del *kitsch* electrónico desde la infancia, mamando sus cambios de imágenes hiperrápidos, todo lo «guay» desechable, su predilección por la narrativa banal y su obsesión con la celebridad. Veinte años después del nacimiento del pop, la televisión había producido una cultura común que prácticamente había borrado la experiencia de primera mano de la naturaleza, excepto (gracias al movimiento ecologista) como tema de preocupación política. Una cultura penetrada por un curioso y distanciado sentido de la repetición, cuyas imágenes llegaban a un grado de saturación antes inimaginable. Esto entrañaba un problema para el fin de siglo norteamericano. Cuando el mundo entero, incluyendo las imágenes de su cultura, nos llega etiquetado y clasificado con antelación, la capacidad de experimentar sorpresa se agota; la novedad solicita un movimiento más rápido y una intensidad más burda. Se puede consumir arte en exceso, y eso fue lo que sucedió en los años ochenta.

Todas las categorías regresaron, pero no en su forma original, pues se habían transmutado en una conciencia exacerbada de su propia historia. No se podía (tal era la sensación) «expresar» ingenuamente, pero se podía citar el lenguaje de la

expresión. De modo que todo el arte, reciclado a partir del banco colectivo de la memoria de la reproducción y la exposición museística, parecía aspirar a la condición de la estética pop. Los movimientos regresaron como simulacros de sí mismos, un proceso que le sentaba muy bien a la fase alejandrina del modernismo, una cultura obsesionada con el reciclaje y la cita académica. La palabra de moda a principios de los años ochenta era «apropiación», lo que sonaba más dinámico que decir simplemente «cita» del arte de otro y más respetable que decir «plagio» a secas. Así las cosas, Sigmar Polke se apropió de las «transparencias» de Picabia, de las cuales a su vez se apropió un artista norteamericano más joven, David Salle (n. 1952.), mientras la construcción verdaderamente cultural del artista como héroe pasaba a ser propiedad de Julián Schnabel —quien la convirtió, como por medio del toque de varita mágica de un alquimista, en un plomizo cliché—: un pintor tan pagado de sí mismo que una vez llegó a decirle a un periodista que sus «pares» eran Duccio, Giotto y Van Gogh.



262. Robert Moskowitz, *Pensador*, 1982. Oleo sobre lienzo, 274,3 x 160 cm. Colección Helman, Nueva York, cortesía de la Galería BlumHelman, Nueva York.



263. Susan Rothenberg, *Arriba, abajo, alrededor*, 1985-1987. Oleo sobre lienzo, 226,1 x 236,2 cm. Colección de Gerald S. Elliott, Chicago, cortesía de Sperone Westwater, Nueva York.

En los años ochenta, se experimentó toda la fuerza de una cultura de la reposición y el efecto extrañamente desplazador que ésta puede tener en cualquier cosa que sea estéticamente específica. Como la televisión misma, la cultura de la reposición tiende a borrar la sensación de estar en un lugar dado en un momento dado. Tiene hambre de las resucitaciones y está atormentada por una sensación de *déjávu* nacida de la disponibilidad total de todas las imágenes. En su perfecta disponibilidad, la reproducción tiende a superar la experiencia directa del arte en la pared de un museo. Aunque sin peso, promociona la discontinuidad. ¿Acaso se puede construir una obra sobre las inflexiones de lo que carece de sentido? Como un espectador distraído cambiando los canales de la televisión, David Salle lo intentó: su enredada imaginería sin ninguna línea narrativa clara, sacada de fotos, fotogramas y de las bellas artes, proponía una inercia burlona, una fría indiferencia, una suerte de pasotismo de la mirada. A pesar de que a duras penas era competente como dibujante, Salle expresó una verdad sobre el hartazgo de imágenes que acondicionaba la mirada a mediados de los años ochenta, y dentro de su erotizada vacuidad a la moda, su obra presentaba

vagos indicios de significado social. Tal vez no era mucho, pero por lo menos eso era mejor que la dieta de pseudoprimitivismo y caramelos para rebeldes sin causa servida en los demás mostradores de la tienda de *delicatessen* postmodernista.

Sin embargo, en aquella década demasiado estresada, había un foco de arte que valía la pena, constituido por artistas neoyorquinos más jóvenes. De modo que, aparte de los artistas abstractos y semiabstractos antes mencionados (Scully, Marden, Murray), estaba, por ejemplo, la obra gravemente icónica de Robert Moskowitz (Ilustración 262) y la de Susan Rothenberg (Ilustración 263). A mediados de los setenta, Rothenberg salió del arte minimalista para entrar en el figurativo nada menos que con imágenes de caballos: siluetas equinas, emblemáticas y no descriptivas, incrustadas en el espacio plano. En realidad, su aspecto «primitivo» era la cita; el uso inteligente de los colores en estrecha armonía y su pigmento pastoso elegantemente manipulado demostraba que ya era una artista de una sofisticación considerable. Lo que no estaba tan claro era adonde conducía aquella imaginería casi heráldica. Pero ella se aferró a la (igualmente emblemática) figura humana, presentándola como una colección de partes, signos y fragmentos: una boca abierta, una cabeza como un bulto, o la secuencia de imágenes de un brazo extendiéndose que parece tartamudear a través del lienzo con la inseguridad de un enfermo terminal. La obra parecía apagada, nada elocuente e inquebrantablemente sincera. Hablaba de la implosión emocional y de la supervivencia, revelando un contraste fascinante entre la dureza de sus medios pictóricos y la ansiedad que sugerían. Ambos atributos, más que hacer un retrato del patetismo, lo encarnaban.



264. Howard Hodgkin, *Cena en el Palazzo Albrizzi*, 1984-1988. Óleo sobre madera, 117,1 x 117,1 cm. Colección del Museo de Arte Moderno de Fort Worth, adquisición, Sid W. Richardson Foundation Endowment Fund.

Sin embargo, la presencia de un puñado de artistas de estas características no bastaba para disipar la sospecha de que Nueva York iba por el mismo camino que París había tomado después de 1955. Por supuesto, el coloso desmoralizado, herido y aun así fascinante que era Manhattan seguía siendo un centro monumental: la Karnak o la Babilonia del modernismo; y, como *lonja* cultural, un lugar donde se comerciaba con el arte, había llegado a un grado de poder inflacionario nunca antes visto en el mundo. Pero exactamente como ocurrió en París, en los años ochenta, cuando por primera vez en trescientos años se hizo evidente que allí no había ningún artista verdaderamente grande trabajando, así de profunda era también la sensación de pérdida y de déficit en Manhattan. Ahora la cultura estaba demasiado descentralizada para que el modelo imperial pudiera sostenerse. Si los conservadores de los museos creían que los *graffiti* y otras trivialidades eran el arte «significativo» de los próximos quince minutos, ¿por qué tenían que tomárselo en serio los artistas de Chicago, de

Sydney o de Bruselas? ¿Por qué iba nadie a interesarse en las necedades de porcelana de un Jeff Koons, y mucho menos suponer que planteaban «cuestiones» que merecieran una respuesta?

La década de los ochenta, al demostrar la situación de bancarrota de la «innovación», cambió sin querer la vieja relación modernista entre la forma y el sentimiento. Alguna vez la tarea del modernismo consistió en encontrar unas formas radicalmente nuevas, de las que brotarían nuevos sentimientos de manera natural. Pero el minimalismo había sido el último movimiento artístico de esta clase, y después de esa tendencia la idea de la «innovación» formal se expresó en una mezcolanza de novedades artísticas de bajo nivel cultural. Por eso el artista serio necesitaba profundizar en el sentimiento, aún a riesgo de parecer «conservador». (Los museos perderían esto de vista en los años ochenta, a ambos lados del Atlántico, aferrándose a sus decadentes ficciones de lo «progresista» con la misma tozudez que los había llevado, cincuenta años antes, a excluir todo lo que fuera moderno).

Así las cosas, gran parte del esfuerzo destinado a recuperar para la pintura la profundidad, la emoción y la obstinada individualidad, lo llevaron a cabo, casi sin que se notara al principio, los artistas ingleses. Uno de ellos fue Howard Hodgkin (n. 1932), cuya obra no se puede clasificar fácilmente ni como abstracta ni como figurativa, aunque se puede decir que es sutilmente autobiográfica.

Hodgkin es pariente lejano de Roger Fry, y uno de sus recuerdos infantiles más intensos era el de los muebles de vivos colores del Taller Omega, cuyos ecos (al igual que el de los iconos y las miniaturas) sobreviven en sus tablas de madera pintada. Creció entre bibliotecas y huertos, y su sentido de la escala tiene que ver con los recintos y los cercados: la página de un libro, el espacio de las miniaturas mogolas, con sus brillantes colores y la complejidad interior que las enmarca. (Para Hodgkin, un cuadro muy grande mide noventa centímetros cuadrados). El hálito especial que emana de su obra es una intimidad que se aproxima al *voyeurismo* pero oculta la anécdota. Provoca la curiosidad, pero a la postre la frustra.

La superficie no idealiza ni los espacios planos ni su extensión, como hace la pintura de campos de color. De hecho, busca lo contrario, una compresión: «Las riquezas infinitas de una pequeña habitación». Ya sea un paisaje o un interior, cada imagen es una abertura imaginaria: una escena, estrechamente enmarcada, a veces como un escenario miniaturizado, con planos que sugieren superficies lisas, bastidores y un proscenio. Dentro de esa escena las manchas de color tiemblan en una luz coagulada, pastosa. El color es la penumbra de una asociación sensual que evoca todo un reparto de objetos medio anulados: se podría ilustrar a Mallarmé con Hodgkin. Su espacio está puramente construido a partir del color, un proyecto poco común en la pintura inglesa. Se atreve a usar el color en un grado extremo de saturación, otorgándole un extraño poder para evocar estados de ánimo; unas veces puede ser radiantemente alegre; otras, agudo, pensativo, casi agobiadoramente suntuoso (la luz que irradian los rojos y los naranjas cádmicos en *Cena en el Palazzo*

*Albrizzi*) (Ilustración 264) está reforzada por pan de oro, lo que a su vez alude tácitamente a los mosaicos dorados de San Marco), o exuberantemente atmosférico en sus amplias y límpidas pinceladas.



265. Frank Auerbach, *Busto de J. Y. M. I*, 1981 Oleo sobre tabla, 56 x 50,8 cm. Marlborough Fine Art (Londres) Ltd.



266. Lucian Freud, *Retrato desnudo con reflejo*, 1980. Oleo sobre lienzo, 228,6 x 228,6 cm. Colección privada, cortesía de la Galería Odette Gilbert, Londres.

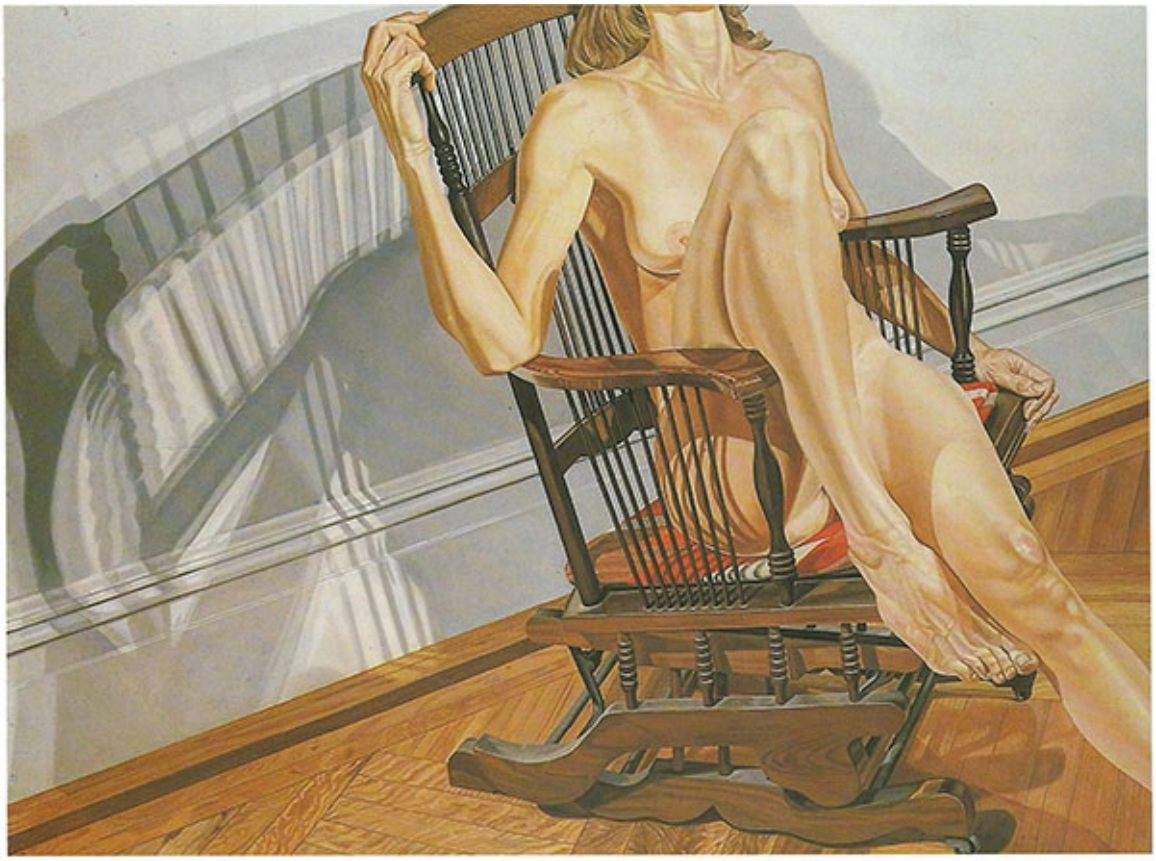
¿Podemos hablar de una Escuela de Londres en los años setenta y ochenta? No, si por esas palabras entendemos un estilo común compartido por los artistas. Sí, en caso de que sólo signifique reconocer la presencia de unos cuantos talentos singulares, entrelazados por unas simpatías compartidas, defendiendo el valor de sus diferencias a propósito de los valores artísticos recibidos de otras partes. Sencillamente, Inglaterra posee ahora la mayoría, si no el monopolio, de los mejores artistas figurativos del mundo: Francis Bacon, David Hockney, R. B. Kitaj, León Kossoff, Frank Auerbach y Lucían Freud, una lista formidable cuyos últimos tres nombres significaban muy poco fuera de Inglaterra a principios de los años ochenta.

A lo largo de casi toda su trayectoria artística, Lrank Auerbach (n. 1931) ha sido visto como un expresionista sombrío que hacía cuadros obsesivamente densos: una figura marginal, que devino aún más marginal debido a su hábito de dibujar en museos y copiar los modelos vivos. Realmente, no era tan expresionista como lo había sido Giacometti.

Nacido en Berlín, pero criado en Inglaterra, Auerbach estudió con David Bomberg (1900-1957), el antiguo vorticista tan subestimado. Bomberg sostenía que el sentido de la textura precede al de la vista, y que es psicológicamente más profundo. Dibujar, insistía, era crear una arquitectura de textura y peso. Solía hablar del «espíritu en la masa», y del dibujo como «una serie de direcciones»; una creencia que dejó su huella en el peso y el andamiaje enfático de la obra de Auerbach. Las enseñanzas de Bomberg determinaron que Auerbach se opusiera al aspecto delgado, lineal y postcubista de la mayoría del arte inglés de principios de los años cincuenta: «Tengo que empezar con un bulto en mi mente».

Desde sus inicios, pintaba los mismos modelos vivos una y otra vez, siempre en el estudio, nunca de memoria. Sin copiar del natural, no podía inventar, ya que no había ninguna resistencia en lo que era simplemente imaginado. Y la resistencia, en palabras de Auerbach, es un valor muy importante. También lo es la novedad, que para él no tiene nada que ver con lo vanguardista. La novedad es existencial, no estilística. «El verdadero estilo es no tener ningún programa…, es cómo uno se comporta en una crisis».

La novedad nace de la repetición. Es lo desconocido encontrado en medio de la visión más conocida: «Haber hecho algo imprevisto que sea fiel a un hecho específico». La obra de Auerbach (Ilustración 265) está llena de observaciones acerca de la postura, el gesto, la expresión, la mirada, la configuración de la cabeza en todas sus partes, la tensión o el desmadejamiento de un cuerpo. Más que «describir» estas cosas, el pincel llega a extremos inquisitoriales en su búsqueda de unos equivalentes cinéticos y táctiles para describirlas. Una estructura densa se revela mientras miramos. Sin embargo, el tema esencial de la obra no es esa estructura como una cosa dada, sino el proceso de descubrirla. La imagen permanece móvil y abierta al cambio radical hasta el último minuto. Si el «bulto en mi mente» funciona, es porque de alguna manera el sentido del lenguaje ha cambiado por la vehemencia de la transposición de la visión en manchas. «La lucha contra el lienzo *expele* un estilo, de un modo u otro… uno sólo puede decir la verdad brutal en medio de una discusión». A partir de los años cincuenta, el movimiento a largo plazo en la imaginería de Auerbach ha transcurrido desde la opacidad hacia la claridad, desde el óleo densamente empastado hasta los ritmos inmediatos del dibujo y una amplitud de color veneciana; particularmente en sus paisajes de Primrose Hill que, con esa frescura llena de rocío, la velocidad del viento y del tiempo captada en el trazo encorvado de Auerbach, son comparables a los de Constable.



267. Philip Pearlstein, *Mujer desnuda en una mecedora*, 1977-1978. Óleo sobre lienzo, 183,1 x 243,8 cm. Museo Brooklyn, Nueva York. Fondo J. B. Woodward.

El significado de esa estética, así como el de la pintura de León Kossoff, va más allá del mero placer óptico; es el resultado de un esfuerzo muy deliberado y sumamente autocrítico por captar lo inmediato y lo concreto, y encontrar equivalentes de la sensación táctil en la pintura. Ese acto de apoderarse de la realidad para exprimirla también se verifica en la obra de Ludan Freud, pero de una manera más fría. La mirada que Freud le dedica al cuerpo humano es infame por su supuesta objetividad. Las venas estallando, cada centímetro de carne fofa, cada mechón de pelo púbico o de las axilas se muestra no «clínicamente», sino desprovisto de narrativa y sentimiento. La imagen, para decirlo con la palabra favorita tanto de Freud como de Auerbach, obliga a asentir debido a su «crudeza». Ningún desnudo moderno se había revelado tan densamente empacado de vida corporal. La pericia para reformar el cuerpo desnudo en términos de una forma diáfana y enérgica sin que parezca perder un poro, ni un pelo, de su presencia intensamente escrutada —como en *Retrato desnudo con reflejo* (1980) (Ilustración 266), con el extraordinario dibujo de los senos y del tórax de la mujer—, parece definir la noción de verdad pictórica de Freud. El cuerpo es nuevo a cada momento, y el conjunto configura un retrato. Debido a su deseo de que el cuerpo entrañe la fuerza expresiva que, de no ser así, el rostro se adelantaría a expresar, «suelo dejar la cara para el final. Quiero que la expresión esté en el cuerpo. La cabeza ha de ser sólo otra extremidad. Así que trato de minimizar la expresión en los desnudos». No había ningún «sistema formal» en las formas de

Freud, ningún recurso de esfera-cono-cilindro para hacer un pequeño motor pictórico confiable a partir del objeto más poco fiable, mudable y feroz: el cuerpo humano. La obra está llena de elisiones radicales, pero no son tanto el resultado de un gusto por cierta clase de distorsión como «la consecuencia de una necesidad forzosa a cada momento». El resultado es que, aparte de Freud, ningún pintor después de Picasso ha convertido la representación del cuerpo humano en una experiencia tan desconcertante para el espectador.

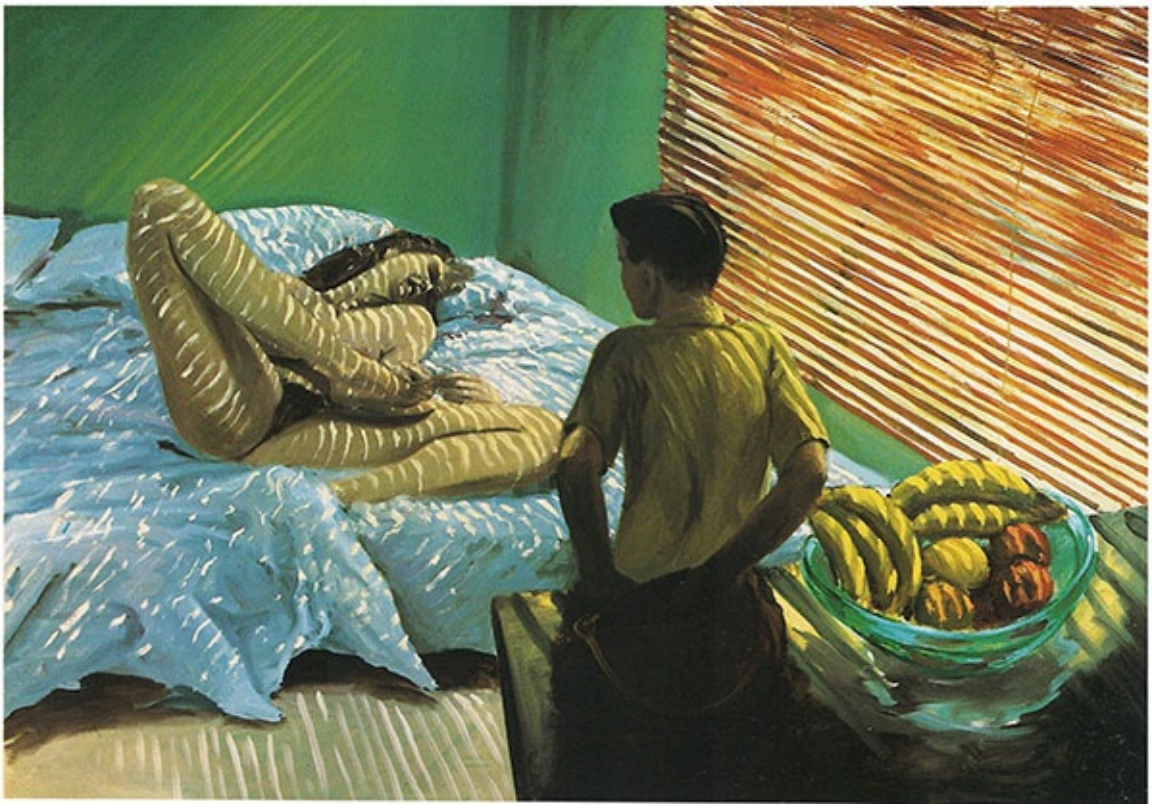
El impulso realista se sentía en otros países en los años setenta y ochenta: en España, con la obra minuciosamente percibida y sin embargo estructuralmente expansiva de Antonio López García (n. 1936), cuyas naturalezas muertas prolongan la tradición del bodegón español del siglo XVII, todo quietud e intensidad molecular. El realista más interesante en Francia era un israelí afincado en París, Avigdor Arikha (n. 1929). Pequeños, con colores de poca intensidad y nerviosos, los cuadros de Arikha implican una aversión al espectáculo, un hastío de la tiranía del impacto. Son imágenes sencillas, enumeraciones de objetos ordinarios —un par de maltrechos zapatos negros, una jarra de cerámica o un manojo de espárragos como los de Manet, envueltos en papel azul— registrados con una extraña corriente subterránea de malestar, e impregnados de un sentido de la dificultad que entraña cualquier clase de descripción. Tratando de estabilizar una visión en medio de una imprevisible frecuencia de manchas, la obra de Arikha es todo concentración y respira un aire de escrupulosa improvisación y ansiedad: «A estas alturas, copiar del natural la vida», argumenta, «requiere tanto poder de transgresión como capacidad de dudar».

La pintura realista también surgió de nuevo en Norteamérica, aunque de manera menos convincente que en Europa. Los cuadros de Andrew Wyeth inspirados en una mujer llamada Helga y ridículamente superpromocionados, parecen piadosos anuncios de desodorante al lado de la obra de Freud. Si bien muchos artistas norteamericanos ahora estaban reclamando atención por haber resucitado una tradición, y aunque eso mostraba hasta qué punto el temperamento del mundo del arte había cambiado de dirección separándose del vanguardismo, también estaba claro que muy pocos podían lograr los niveles que exige la tradición. La obra de esos artistas tendía a ser excesivamente declamatoria, como las enormes versiones que hizo Alfred Leslie de los cuadros de Caravaggio y de David; o si no, simplemente se trataba de pintura figurativa de tonalidad inerte, laboriosamente dibujada. Una excepción notable, que convirtió en virtud una fría y trabajosa aproximación al desnudo del estudio, fue Philip Pearlstein (n. 1924). Los cuadros de Pearlstein no tienen nada de seductores. Los cuerpos desnudos están cortados por los bordes del lienzo, como si hubieran sido montados en una movida o fueran trozos de montajes fotográficos. La superficie pintada es sebosa, prosaica; el color, árido. Sin embargo, obras como *Mujer desnuda en una mecedora* (1977-1978) (Ilustración 267), tienen una considerable intensidad como argumento visual. El dibujo desapasionado de Pearlstein otorga a toda la masa del cuerpo una presencia analizada, y en su

perceptible vehemencia pensativa parece estar más allá del manierismo. En realidad, hay algo en común entre el discurso abrupto del enfoque de Pearlstein y la polémica dura e imparcial de mucho del arte abstracto norteamericano de los sesenta. Se ve a las claras que ambas estéticas proceden de la misma cultura, donde lo que ves es lo que hay.



268. David Hockney, *La gran zambullida*, 1967. Acrílico sobre lienzo, 243,8 x 243,8 cm. Colección privada, Londres.



269. Eric Fischl, *Chico malo*, 1981. Oleo sobre lienzo, 167,6 x 243,8 cm. Colección Saatchi, Londres.

Aparte de Wyeth, el artista figurativo más popular en Norteamérica durante los ochenta seguía siendo un inglés, David Hockney (n. 1937). En la década de los setenta, los artistas norteamericanos consideraban que no valía la pena la idea de un cuadro descriptivo que fuera a la vez afable y serio, y la declamación visual de Hockney —objetiva, amable, pero agudamente perspicaz— era más disfrutada en las galerías que emulada en los estudios. En los años ochenta, su obra parecía única, un acto sin seguidores. Quizá sólo un extranjero podía concebir una imagen tan afectuosa de la buena vida vacía bajo el sol californiano como la que vemos en *La gran zambullida* (1967) (Ilustración 268), de Hockney, cuya índole moderadamente astringente la aleja del hiperrealismo norteamericano con sus exageradas acumulaciones de incidentes en el contexto suburbano, pero es la manifiesta maestría de los medios lo que le da vida a esa composición: el absoluto virtuosismo de Hockney para representar los blancos velos de agua que el cuerpo hace saltar en el aire tras ser engullido por el azul, la desaparición contemplada por la ausencia, con todos los grados de estilización en un equilibrio perfecto. No es de extrañar que Hockney, el Colé Porter de la pintura figurativa, tantas veces y tan exageradamente fuera considerado su Mozart.

Norteamérica también había ritualizado la exhibición de las heridas emocionales, la búsqueda de terapias; y eso, tanto como cualquier otra cosa, puede explicar el éxito de un pintor cuya obra se basaba en parte en las convenciones realistas: Eric Fischl (n. 1951). En un cierto nivel, la obra de Fischl es puro Hollywood: un arte de emocionantes fotogramas pintados a mano, fragmentos de argumentos psíquicos que

hablan del dolor agudo que produce el distanciamiento de los padres, la rebelión adolescente y la vacuidad de los suburbios. Fischl afirma que su tema es «la crisis de identidad americana, el fracaso del sueño americano». Con un desprecio acongojado, sus anécdotas se centran en el mundo de la clase media blanca de la cual proviene (Ilustración 269). Son implacables en su odio a los adultos: un discontinuo y amargo serial, aderezado con tensión, farsa y miseria erótica. La tierra de Fischl es el Long Island suburbano, que huele a perros sin bañar, a líquido para barbacoa y a esperma. Un lugar impregnado de *voyeurismo* y de resentida tumescencia. El estilo de Fischl emana del realismo de los años treinta, principalmente del de Edward Hopper, con un toque retrospectivo de Winslow Homer, aunque sin el dominio pictórico y formal de ninguno de los dos. A pesar de los solecismos que abundan en el dibujo y de la torpe composición de sus figuras, la obra de Fischl ejerce una fascinación emocional en los coleccionistas norteamericanos muy parecida a la que suscitaba *sir* Luke Fildes con sus imágenes de huérfanos entre los filántropos Victorianos.

En Estados Unidos la situación de la enseñanza de las artes plásticas no había favorecido a la pintura figurativa seria. En realidad, el sistema educacional estaba tan decididamente en contra del arte figurativo que casi cortaron sus raíces. Las tradiciones no se sostienen solas; se pueden destruir en una generación, o en dos, si no se enseñan sus rudimentos esenciales, y eso fue precisamente lo que hizo la educación artística modernista-tardía en Norteamérica; naturalmente, en nombre de la «creatividad». Era bastante más fácil darle una nota de aprobado al alumno que fotografiara seiscientos cincuenta garajes en un barrio de las afueras de San Diego, o al que se pasara una semana encerrado, con una botella para la orina, en la taquilla del vestuario de la Universidad de California, en Los Ángeles, y llamarle a esa terrible experiencia «una obra corporal de largo encierro», que hacer hincapié en pruebas de destreza técnica, aunque sólo fueran moderadamente exigentes y, por tanto, «elitistas». Cuando Fischl era estudiante en California, a principios de los setenta, tuvo que sufrir esas «clases de vida» que consistían meramente en que los estudiantes dieran vueltas por el suelo desnudos, salpicándose unos a otros con pintura. Pero la secuela de este liberalismo educacional no se dejó sentir en toda su magnitud hasta que en los años ochenta tuvo lugar una resurrección descriptiva llevada a cabo principalmente por la peor generación de dibujantes en la historia norteamericana. En parte, el colapso de la formación se debía a la superabundancia: la proliferación de escuelas de arte, provocada por la falsa ilusión generalizada de que el arte era terapéutico. Durante la década de los ochenta, anualmente, salían graduados de las escuelas de bellas artes norteamericanas aproximadamente treinta y cinco mil pintores, escultores, ceramistas y otros «profesionales relacionados con el arte», todos aferrándose a sus títulos. Es decir, cada dos años el sistema educacional norteamericano producía tantos aspirantes a creadores como habitantes tuvo Florencia en el último cuarto del siglo XV. El resultado fue la pesadilla de un fourierista. Firme en su convicción de que nadie debe ser desanimado, el sistema de

formación artística norteamericano en realidad había creado un proletariado de artistas a finales de los setenta, una reserva de talentos inempleables, de donde podía abastecerse el mundo de la moda, absorbiéndolos (y, si era necesario, dejándolos tirados) más o menos a voluntad. Pero el confuso sentimiento de democracia estética que eso promocionaba también debilitó el ideal de maestría justo en el momento en que era atacado por todos los partidarios de la deconstrucción en el mundo académico. De este modo, la imaginería dominante de los medios de comunicación —del arte que había adoptado los efectos de los medios de comunicación como campo específico de investigación— se reforzó, rebajando aún más el arte hasta reducirlo a la categoría de nota a pie de página. Una nube de desasosegada complicidad se instaló sobre la pintura y la escultura norteamericanas. Su emblema es un indefenso escepticismo ante la simple idea de un profundo compromiso entre el arte y la vida: el temor a que buscar un sentimiento auténtico sea mostrar un candor, abandonar la «criticidad» celosamente atesorada como artista.

El contraste entre nuestro *fin de siécle* y el del siglo XIX salta a la vista: de Cézanne y Seurat a Gilbert y George en sólo cien años. El año 1900 parecía prometer un mundo renovado, pero puede que algunos contemplen el advenimiento del siglo XXI con cualquier cosa menos escepticismo y pavor. Nuestros antepasados vieron los horizontes culturales en expansión, nosotros los vemos encogerse. Sea cual sea la cultura que este milenio nos depare, no será una cultura optimista. Quizá (o así lo deseamos fervientemente) los artistas estén ahora esperando entre bastidores, como hicieron hace un siglo, madurando lentamente, ensayando y poniendo a prueba las imaginativas visiones que les permitirán trascender las ortodoxias estancadas de su época, la retórica sin salida de la deconstrucción, la costra de las suposiciones del modernismo tardío sobre los límites del arte. Un exacerbado sentido de la ironía —el preservativo indispensable para el nuevo *fin de siecle*— nos hace temer que no estará esperándolos aquella noción de territorio virgen que sedujo al modernismo haciéndole avanzar. Pero ¿realmente podemos estar tan seguros? A lo mejor no es más que una coincidencia, pero quizá no, el hecho curioso de que los nuevos ciclos creativos en la historia del arte, tras períodos de agotamiento, suelan situarse con tanta frecuencia entre los años noventa y los treinta. Los lineamientos esenciales de la pintura del siglo XIV quedaron definidos hacia 1337, cuando Giotto murió. Las principales formas visuales del Renacimiento florentino ya habían sido creadas por Masaccio, Brunelleschi y Donatello en 1428, más o menos cuando murió Masaccio. Entre 1590 y 1630, Caravaggio, Rubens, Bernini, Poussin y los Carracci reescribieron el lenguaje del arte occidental. Otra «radicalización» similar tuvo lugar entre 1785 y 1830 con David, Goya, Turner y Constable. En todos los casos, tras el primer torrente de ebullición creadora, sobrevenía una disminución de la creatividad, una academización y una sensación de estancamiento que fomentaba las dudas acerca del papel, la necesidad e incluso la supervivencia del arte. Y así también ha ocurrido en nuestro siglo.

# BIBLIOGRAFÍA

No me he propuesto hacer una relación de todas las fuentes —artículos, entrevistas grabadas, libros y filmes— consultadas mientras preparaba *El impacto de lo nuevo*. Pero como éste es un libro destinado al lector medio, he añadido una relación de títulos que pudieran ser de interés como lectura adicional.

Por supuesto, estos títulos me fueron de gran ayuda. No constituyen una bibliografía completa del arte moderno —una tarea temible y acaso imposible en este momento—, pero considero que comprenden, con una consistencia decorosamente detallada, al menos algo del debate crítico que gira en torno al tema.


Ades, Dawn, *Dada and Surrealism Reviewed*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1978; Nueva York, Barron, 1978.

Andersen, Troels, *Malevich*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1970.

—, ed., *Vladimir Tatlin*, Estocolmo, Moderna Museet, 1968.

Andersen, Wayne, y Barbara Klein, *Gauguin's Paradise Lost*, Nueva York, Viking, 1971.

Apollonio, Umbro, ed., *Futurist Manifestos*, Londres, Thames & Hudson, 1973; Nueva York, Viking, 1973.

Arnason, H. H., *History of Modern Art*, Londres, Thames & Hudson, 1969; Nueva York, Abrams, 1969.

—, *Robert Motberwell*, Nueva York, Abrams, 1977.

Barr, Alfred H., Jr., *Picasso: Fifty Years of His Art*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1946 (edición ampliada y revisada en 1974); Londres, Secker & Warburg, 1975.

—, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1947.

—, *Matisse, His Art and His Public*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1974.

Battcock, Gregory, ed., *Idea Art, A Critique*, Nueva York, Dutton, 1973.

Bayer, Herbert, y Gropius, Walter & Ise, eds., *Bauhaus* 1919-1928, Londres, Bailey Brothers & Swinfen, 1959; Boston, Branford, 1959.

Berger, John, *The Success and Failure of Picasso*, Londres, Penguin Books, 1965.

*Blake, Peter*, The Master Builders: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, *Nueva York, Norton, 1976*.

—, Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture hasn't Worked, *Boston, Little Brown, 1977*.

*Bowlt, John E., ed.*, Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism 1902-1934 , *Nueva York, Viking, 1976*.

Bradbury, Malcolm, y James McFarlane, eds., *Modernism 1890-1930*, Londres, Penguin Books, 1978.

Chipp, Herschel B., ed., *Theories of Modern Art*, Berkeley, University of California

Press, 1968.
*Clark, T. J.*, Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution, *Londres, Thames & Hudson, 1973*.
*Cohén, Arthur, ed.*, The New Art of Color: The Writings of Robert and Sonia Delaunay, *Nueva York, Viking, 1978*.
*Conrads, Ulrich, ed.*, Programs and Manifestoes on zoth-Century Architecture, *Londres, Lund* Humphries, 1970; Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1970.
Corbusier, Le, *The City of Tomorrow*, Londres, Architect Press, 1971; Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1971.
Cowart, Jack, y otros, *Henri Matisse, Paper Cut-Outs*, Nueva York y Londres, Abrams, 1977.
Dube, Wolf-Dieter, *The Expressionists*, Londres, Thames & Hudson, 1972.
—, y otros, *Ernst Ludwig Kirchner*, Berlín, Staadt-museum, 1980.
Dunlop, Ian, *The Shock of the New*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1972; Nueva York, American Heritage Press, 1972.
Duthuit, Georges, *The Fauvist Painters*, Nueva York, Wittenborn, 1950.
Egbert, Donald Drew, *Social Radicalism and the Arts*, Londres, Duckworth, 1972; Nueva York, Knopf, 1970.
*Elliott, David*, Rodchenko and the Arts of Revolutionary Russia, *Nueva York, Pantheon, 1979*.
Farmer, John David, *Ensor: Major Pioneer of Módem Art*, Nueva York, Braziller, 1978.
Fermigier, André, *Fierre Bonnard*, Londres, Thames & Hudson, 1970; Nueva York, Abrams, 1969.
Flam, Jack D., ed., *Matisse on Art*, Londres, Phaidon, 1973.
Flint, R. W., ed., *F. T. Marinetti: Selected Writings*, Nueva York, Farrar-Strauss, 1972.
Forge, Andrew, *Robert Rauschenberg*, Nueva York, Abrams, 1972.
Friedman, Martin, *George Segal: Sculptures*, Minneapolis, Walker Art Center, 1978.
Fussell, Paul, *The Great War and Modern Memory*, Londres y Nueva York; Oxford University Press, 1975.
Gardiner, Stephen, *Le Corbusier*, Londres, Fontana, 1974; Nueva York, Viking, 1974.
Golding, John, *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914*, Londres, Faber, 1959; Nueva York, Wittenborn, 1959.
Goldwater, Robert, *Primitivism in Modern Painting*, Nueva York y Londres, Harper & Brothers, 1938.
Graetz, H. R., *The Symbolic Language of Vincent van Gogh*, Londres, Thames & Hudson, 1963; Nueva York, McGraw-Hill, 1963.
Gray, Camilla, *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922*, Londres, Thames & Hudson, 1962; Nueva York, Abrams, 1962.
Greenberg, Clement, *Art and Culture: Critical Essays*, Londres, Thames &

Hudson, 1973; Boston, Beacon Press, 1961.
Gropius, Walter, *The New Architecture and the Bauhaus*, Londres, Faber, 1955; Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1965.
Guérin, Daniel, ed., *Paul Gauguin: The Writings of a Savage*, Nueva York, Viking, 1978.
Haftmann, Werner, *The Mind and Work of Paul Klee*, Londres, Faber, 1967; Nueva York, Praeger, 1954.
Hamilton, George Heard, *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940*, Londres, Penguin Books (Pelican History of Art), 1967.
Harnoncourt, Anne d', y Kynaston McShine, eds., *Marcel Duchamp*, Londres, Thames & Hudson, 1974; Nueva York, Museum of Modern Art, 1973.
Hemmings, F. W. J., *Culture and Society in France, 1848-1898: Dissidents and Philistines*, Londres, Batsford, 1971; Nueva York, Scribners, 1972.
Heron, Patrick, *The Changing Forms of Art*, Londres, Routledge, 1955; Nueva York, Macmillan, 1956.
Hess, Thomas B., *Willem de Kooning*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1968.
—, *Barnett Newman*, Londres, Tate Gallery, 1972; Nueva York, Museum of Modern Art, 1961.
Hitchcock, H. R., *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Londres, Penguin Books (Pelican History of Art), 1958.
Hobbs, R. C., y Gail Levin, *Abstract Expressionism: The Formative Years*, Nueva York, Whitney Museum, 1978.
Hodin, J. P., *Edvard Munch*, Londres, Thames & Hudson, 1972; Nueva York, Praeger, 1972.
*Honisch, Dieter, y otros*, Trends of the Twenties: Catalogue of the Council of Europe Exhibition, Berlín 1977, *Berlín, Reimer, 1977*.
Hoog, Michel, *Robert Delaunay*, París, Flammarion, 1976.
*Hulton, Pontus*, The Machine as Seen at the End ofthe Mechanical Age, Nueva York, Museum of Modern Art, 1968.
Jean, Marcel, y Arpad Meizei, *History of Surrealist Painting*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1960; Nueva York, Grove, 1960.
Kandinsky, Wassily, y Franz Marc, eds., *The Blaue Reiter Almanac*, Munich, Piper, 1965; Londres, Thames & Hudson, 1974; Nueva York, Viking, 1974.
Kelder, Diane, ed., *Stuart Davis*, Nueva York, Praeger, 1971.
Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, Londres, Thames & Hudson, 1979; Nueva York, Oxford University Press, 1978.
Kozloff, Max, *Jasper Johns*, Nueva York, Abrams, 1968.
—, Renderings: Critical Essays on a Century of Modern Art, *Nueva York, Simón & Schuster*, 1969.
Kramer, Hilton, *The Age of the Avant-Garde*, Nueva York, Farrar-Strauss, 1973.
Krauss, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, Londres, Thames & Hudson, 1977;

Nueva York, Viking, 1977.
Kudielka, Robert, *Bridget Riley: Works, 1979-1978*, Londres, British Council, 1978.
Lañe, Barbara Miller, *Architecture and Politics in Germany, 1918-1947*, Londres, Oxford University Press, 1968; Cambridge, Harvard University Press, 1968.
Leymarie, Jean, *Juan Gris*, París, Éditions des Musées Nationaux, 1974.
Lippard, Lucy, *Pop Art*, Londres, Thames & Hudson, 1967; Nueva York, Oxford University Press, 1966, y Praeger, 1969.
—, Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, *Nueva York, Praeger, 1973*.
Meyer, Ursula, *Conceptual Art*, Nueva York, Dutton, 1972.
Mondrian, Piet, *Plástic Art and Puré Plástic Art*, Nueva York, Wittenborn, 1945.
Motherwell, Robert, ed., *The Dada Painters and Poets: and Anthology*, Nueva York, Wittenborn, 1951.
Nadeau, Maurice, *The History of Surrealism*, Londres, Cape, 1968.
Nochlin, Linda, «The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-1880», en *Avant-Garde Art*, ed. de Thomas B. Hess y John Ashbery, Nueva York, Macmillan, 1968.
—, *Realism*, Londres, Penguin Books, 1971.
Novak, Barbara, *Nature and Culture: American Landscape and Paintings, 1827-1877* , Nueva York y Londres, Oxford University Press, 1980.
O'Connor, Francis, y Eugene Thaw, *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings and Other Works*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1978.
O'Doherty, Brian, ed., *Museums in Crisis*, Nueva York, Braziller, 1972.
O'Neill, John P., *Clyfford Still*, Nueva York, Abrams, 1979.
Overy, Paul, *Kandinsky: The Language of the Eye*, Londres, Elek, 1969; Nueva York, Praeger, 1969.
Pehnt, Wolfgang, *Expressionist Architecture*, Londres y Nueva York, Thames & Hudson, 1979.
Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Nueva York, Harper, 1971.
Richardson, John, *Georges Braque*, Londres, Penguin Books, 1959.
Richter, Hans, *Dada: Art and Anti-Art*, Londres, Thames & Hudson, 1968; Nueva York, McGraw-Hill, 1966.
Rose, Barbara, *Claes Oldenberg: a Catalogue*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1969.
—, Helen Frankenthaler, *Nueva York, Abrams*, 1971.
—, ed., *American Art since 1900: a Critical History*, edición revisada: Londres, Thames & Hudson, 1975; Nueva York, Praeger, 1975.
—, ed., Readings in American Art since 1900: A Documentary Survey, *Nueva York, Praeger, 1968*.
Rosenberg, Harold, *The De-Definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks*,

Londres, Secker & Warburg, 1972; Nueva York, Horizon Press, 1972.
—, Discovering the Present: Three Decades in Art, Culture, and Politics, *Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1973*.
—, *Art on the Edge: Creators and Situations*, Londres, Secker & Warburg, 1976; Nueva York, Macmillan, 1975.
Rosenblum, Robert, *Cubism and Twentieth-Century Art*, Londres, Thames & Hudson, 1961; Nueva York, Abrams, 1961.
—, Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko, *Londres, Thames & Hudson, 1975; Nueva York, Harper & Row, 1975*.
—, intr., *Edvard Munch, Symbols and Images: a Catalog*, Washington D. C., National Gallery of Art, 1978.
Rowell, Margit, *The Planar Dimensión, Europe 1912-1932*, Nueva York, Guggenheim Museum, 1979.
Rubin, William S., *Dada and Surrealist Art*, Londres, Thames & Hudson, 1969; Nueva York, Abrams, 1968.
—, *Frank Stella*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1970.
—, *André Masson*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1976.
—, *Pablo Picasso*: A *Retrospective*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1980.
Russell, John, *Georges Fraque*, Londres, Phaidon Press, 1959.
—, *The World of Matisse, 1869-1954*, Nueva York y Londres, Time-Life Books, 1969.
—, y Suzi Gablik, *Pop Art Redefined*, Londres, Thames & Hudson, 1969; Nueva York, Praeger, 1969.
*Schapiro, Meyer*, Modern Art, 19th and 20th Centuries: Selected Papers, *Nueva York, Braziller, 1978*.
Scharf, Aaron, *Art and Photography*, Londres, Alien Lañe, 1968.
Schneider, Pierre, y T. Preaud, *Exposition: Henri Matisse*, París, Éditions des Musées Nationaux, 1970.
Seitz, William C., *The Art of Assemblage*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1961.
Shattuck, Roger, *The Banquet Years: The Origins of the Avant Garde in France, 1885 to World War I*, edición revisada: Londres, Cape, 1969; Nueva York, Random House, 1968.
Speer, Albert, *Architektur*, Berlín, Propylaen, 1978.
Steinberg, Leo, *Jasper Johns*, Nueva York, Wittenborn, 1963.
—, Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art, *Nueva York y Londres, Oxford University Press, 1972*.
Stuckey, Charles F., *Toulouse-Lautrec: Paintings*, Chicago, Art Institute, 1979.
Szeeman, Harald, ed., *Le Macchine Celibi*, Venecia, Alfieri, 1975.
Tafuri, Manfredo, y Francesco Dal Co, *Modern Architecture*, Nueva York, Abrams, 1978.

Taylor, Joshua C., *Futurism*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1967.
Tisdall, Caroline, *Joseph Beuys*, Nueva York y Londres, Thames & Hudson, 1979.
Waldman, Diane, *Kenneth Noland: A Retrospective*, Nueva York, Guggenheim Museum, 1977.
—, *Mark Rothko, 1903-1970*, Londres, Thames & Hudson, 1978; Nueva York, Abrams, 1978.
—, intr., *Roy Lichtenstein*, Londres, Thames & Hudson, 1971; Nueva York, Abrams, 1971.
Welsh, Robert P., *Piet Mondrian 1872-1944*, Toronto, The Art Gallery, 1966.
Wildenstein, Daniel, *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1978.
Willett, John, *The New Sobriety, 1917-1933: Art and Politics in the Weimar Period*, Londres, Thames & Hudson, 1978; Nueva York, Pantheon, 1978.

# AGRADECIMIENTOS

Nuestro agradecimiento a las siguientes entidades por su permiso para reproducir materiales previamente publicados. Faber and Faber Ltd.: Extractos de «MCMXIV» de Philip Larkin; reproducido con permiso de Faber and Faber Ltd. de *The Whitsun Weddings*, de Philip Larkin.

*Editions Gallimard: Extractos de* Oeuvres de Gérard de Nerval de la Bibliothèque de la Pléiade, © *Editions Gallimard 1952 y 1956. Extractos de* Oeuvres poétiques de Guillaume Apollinaire de la Bibliothèque de la Pléiade, © *Editions Gallimard 1957*.

Harcourt Brace Jovanovich, Inc., y Faber and Faber Ltd.: Extractos de «East Coker» de T. S. Eliot; reproducido de *Four Quartets* con permiso de Harcourt Brace Jovanovich, Inc., y Faber and Faber Ltd.; © 1943 de T. S. Eliot; © renovado en 1971 por Esme Valerie Eliot.

John Murray (Publishers) Ltd. y Houghton Mifflin Company: Extracto de «Planters Vision» de John Betjeman, de *Collected Poems* de John Betjeman. Reproducido con permiso de John Murray (Publishers) Ltd., y Houghton Mifflin Company.

Punch and Rothko Cartoons, Inc.: Seis versos de una edición de *Punch* publicado en la década de 1930. © Punch.

Random House, Inc., y Faber and Faber Ltd.: Extracto de «Epitaph on a Tyrant» de W. H. Auden. © 1940 de W. H. Auden. © renovado en 1968 por W. H. Auden. *De W. H. Auden: Collected Poems*, editados por Edward Mendelson. Reproducido con permiso de Random House, Inc., y Faber and Faber Ltd.

Peter Newbolt: Extracto de «Vital Lampada» de *sir* Henry Newbolt. Reproducido con permiso.

# PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

© V. E. G. A. P., Barcelona 2000, para: Cari André (lámina 240), Jean Arp (lámina 32), Francis Bacon (lámina 203), Giacomo Baila (láminas 24, 23), Max Beckmann (lámina 198), Hans Bellmer (lámina 172), Joseph Beuys (lámina 259), Pierre Bonnard (láminas 90, 91, 92), Constantin Brancusi (láminas 209, 210), Max Ernst, Georges Braque (láminas 8, 9, 11, 12, 15, 16, 93, 94), Marc Chagall (lámina 47), Joseph Cornell (lámina 178), Enzo Cucchi (lámina 257), Salvador Dalí (láminas 162, 163, 164), Giorgio de Chirico (láminas 149, 150, 151), Willem De Kooning (láminas 201, 202), André Derain (lámina 83), Jean Dubuffet (lámina 182), Marcel Duchamp (láminas 30, 31, 35), El Lissitzky (láminas 56, 57), Max Ernst (láminas 38, 147, 152, 153, 154, 177), Lyonel Feininger (lámina 131). Alberto Giacometti (láminas 174, 175), Arshile (lámina 179), Juan Gris (lámina 18), George Grosz (láminas 43, 44), Richard Hamilton (lámina 228), John Heartfield (lámina 39), Hannah Hóch (lámina 40), Raoul Hausmann (lámina 42, 54), Wassily Kandinsky (láminas 204, 205, 206), Paul Klee (láminas 207, 208), Oskar Kokoschka (láminas 196, 197), Le Corbusier (lámina 126), Fernand Léger (láminas 19, 20), Roy LichtenStein (láminas 233, 234), El Lissitzky (láminas 56, 57), René Magritte (láminas 166, 167, 168, 169, 170, sobrecubierta), Ludwig Mies van der Rohe (lámina 120), Piete Mondrian (láminas 139, 140, 141, 142), Claude Monet (láminas 75, 76, 77, 78) Robert Motherwell (lámina 103) Edvard Munch (láminas 188, 189, 190, 191, 192), Barnett Newman (lámina 214), Kenneth Nolan (lámina 101), Georgia O'Keeffe (lamina 211), Meret Oppenheim (lámina 165), Pablo Picasso (láminas 4, 6, 13, 14, 17, 51, 71, 72, 95, 96, 173, 246, sobrecubierta y lomo), Francis Picabia (láminas 28, 29), Jackson Pollock (láminas 181, 212), Robert Rauschenberg (láminas 224, 225, 229), Gerrit Rietveld (lámina 137), James Rosenquist (lámina 235), Susan Rothenberg (lámina 263), Mark Rothko (láminas 180, 215, 217), Kurt Schwitters (láminas 33, 34), Gino Severini (láminas 199, 200), Frank Stella (lámina 250), Theo van Doesburg (lámina 138), Andy Warhol (láminas 230, 231, 232). © Successió Miró, 2000, para; Joan Miró (láminas 157, 158, 159, 160). © L & M Services B. V. 200 613, para: Robert Delaunay (láminas 21, 22). © Roger Violet, para: Camille Lefebvre (lámina 1). © Ullstein: *Hitler's Reviewing Stand* (lámina 66). © Mansel Collection: *Mostra delta Rivoluzione Fascista* (lámina 61). © Succession Henri Matisse, 2000, para: Henri Matisse (láminas 84, 85, 86, 87, 88, 89, 97, 98). © Bettmann/CORBiS para: Burham & Root (láminas no, m).