

La reinención del arte (Grandezas y miserias del siglo XX)

Juan Antonio Ramírez

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVIII, 2006

RESUMEN

Al hacer una especie de balance general del arte del siglo XX constatamos unas transformaciones tan grandes que se puede hablar de una verdadera "reinención" del término. Aquí se intenta evaluar el alcance de esas transformaciones analizando unos pocos ejemplos relativos a cinco ámbitos: la naturaleza, el objeto, el cuerpo, el artista y el espectador. Se examinan también al final otras cinco "promesas incumplidas": la igualdad, el amor, la liberación personal, la democratización del arte y el desastre ecológico.

ABSTRACT

In making a general balance of 20th century art, we perceive such big transformations that it is possible to say that the art term has been "reinvented". In this article we intend to make a balance of these changes, by analysing a few examples relative to five areas: nature, object, body, artist and spectator. In the final part another five non-fulfilled promises are examined: equality, love, personal liberation, democratisation of art and ecological disaster.

Es apasionante para mí encontrarme en un foro interdisciplinar como éste, dedicado a debatir la herencia del siglo XX¹. Uno toma conciencia de que todas las campos del saber y de la experiencia han sufrido transformaciones muy radicales en los últimos cien años, y adquiere la vaga impresión global de que se confirma la concepción ilustrada del progreso. Pero el arte ocupa un papel extraño entre todos los dominios de la experiencia: ha sufrido transformaciones radicales, cierto, pero no podemos decir que puedan detectarse "avances" comparables a los de las ciencias puras o a los de la técnica, pues los cambios de que ha sido objeto han obedecido con mucha frecuencia a premisas muy diferentes entre sí. El arte del pasado siglo no siguió unos desarrollos regulares a partir de pautas estables, como había venido sucediendo desde el renaci-

miento italiano hasta la aparición de las primeras vanguardias. Las reglas del juego artístico han cambiado tanto que parecen haberse estado reinventando constantemente. Y una cosa está clara: lo que se ha producido en este dominio en el último siglo es tan variado y tan diferente respecto a todo lo anterior, que exige un esfuerzo de comprensión y un tiempo que no están al alcance del ciudadano ordinario. Desde este punto de vista podemos decir que algunos aspectos del arte del siglo XX se acercan a la ciencia, un dominio altamente especializado que no se dirige al público en general sino a una minoría selecta de personas con la preparación necesaria para asimilar los asuntos tratados.

No puedo pretender, en fin, ofrecer en una charla la historia resumida de todo el arte contemporáneo, pero sí

me gustaría transmitir la convicción de que el siglo pasado ha enriquecido de un modo inusitado la misma notación de arte, la ha hecho tan rica y compleja, que quizá podríamos hablar de una refundación del término. No se trataría ya de volver a presentar la vieja idea de un arte “en ruptura” con todo lo anterior, sino de hablar de un ámbito de la experiencia humana que ha crecido tanto, y lo ha hecho de un modo tan imprevisto, que hace irreconocibles los cimientos culturales en los que un día se sustentó. Como no me siento capaz de discurrir sobre todo esto en términos generales, he preferido hacerlo ante obras artísticas concretas, imponiéndome una pauta regular y limitada, para no hacer el discurso interminable. Hablaré, pues, de cinco “reinvencciones” y de algunas “promesas incumplidas”, ocupándome en cada ocasión de otras cinco obras o artistas que ejemplifican la problemática correspondiente. Dicho de otra manera: comentaré solamente unos pocos ejemplos esenciales para justificar esta “refundación del arte” y para discurrir sobre los asuntos pendientes, limitándome en total al examen de treinta casos paradigmáticos.

REINVENCIÓN DE LA NATURALEZA

Observemos la imagen del *Bonheur de vivre* (1905-6) de Henri Matisse. Este gran lienzo, pintado poco después de su no menos famoso *Lujo, calma y voluptuosidad* (1904-5), desagradó mucho a Signac y a los seguidores del neopresionismo en general, pues vieron aquí un abandono de las premisas técnicas e ideológicas que habían venido sustentando la pintura desde los años setenta del siglo XIX. El lienzo no era ya una superficie vibrante de puntos de color sino un campo, un plano físico, donde se extendían masas cromáticas relativamente uniformes. No se apelaba con esta práctica a la desmaterialización de la luz y a su eventual reconstrucción en la retina del espectador sino al efecto que podía tener la armonización de unas zonas y otras dentro de la misma pintura. El cuadro aparecía como un microcosmos, una entidad autónoma y autorreferencial, lo cual venía reforzado por su temática arcádica, porque ¿acaso era posible contemplar en ningún lugar de Europa, hace un siglo, ninfas abrazadas, pastores desnudos o a esos confiados danzantes en el centro del cuadro? Y tampoco existían masas boscosas y prados cuyas disposiciones tonales, aparentemente arbitrarias, guardarán una relación armónica tan intensa con las figuras humanas, o con los animales, como las que vemos en este óleo. Yo no calificaría de panteísta a esta naturaleza de Matisse (no es un Dios benevolente el que esparce su influjo positivo sobre todo lo existente) sino de pancromática. Es el color el que lo unifica todo con un prodigioso efecto lenitivo, y el que nos hace pensar en una réplica mejorada de la naturaleza. No nos hallamos ante la trans-

posición de algo supuestamente existente, sino ante una invención radical, una creación autónoma. El universo de *Bonheur de vivre* es una utopía que vive en el cuadro y sólo puede resucitar en la conciencia del espectador.

Poco tiene esto que ver con los “paisajes” de la pintura occidental: ni con los recompuestos de la tradición clasicista (idealizados trasuntos de cosas entrevistas y recordadas) ni con los naturalistas de corte decimonónico, tan próximos a la fotografía. Pero menos relación aún con todo ello tienen otros trabajos del arte contemporáneo. Una especie de paisaje es, desde luego, lo que vemos en *Emergencia* (1998), del chileno Alfredo Jaar (Fig. 1). Se trata de un estanque artificial de grandes dimensiones en cuyas aguas grisáceas, tenuemente iluminadas, emerge y se hunde periódicamente un mapa en relieve del continente africano. Jaar lo concibió en estrecha relación con las fotografías, ocultas en cajas, de su Proyecto *Ruanda*, y es un ácido comentario acerca del abandono, la pobreza y la desesperación de África. Cuando contemplamos esta obra al nivel del suelo no se percibe inmediatamente que los relieves coloreados, emergiendo del agua, son los fragmentos de un mapa más amplio. Así es como el paisaje inicial se va transformando poco a poco en diorama didáctico, y viceversa, cuando el continente empieza a hundirse hasta desaparecer por completo, formando diminutos remolinos, en la oscuridad de las aguas de esa piscina metálica. Jaar juega mucho con lo invisible, invitándonos a imaginar lo existente pero irrepresentable: esa naturaleza extremada de selvas y desiertos descomunales, y muy en especial, las injusticias humanas, las hambrunas y las matanzas. Se diría que esta representación “geográfica” en relieve es un paisaje moralizado cuyas intenciones críticas se alejan mucho de esa promesa escapista de felicidad que hemos visto en la obra de Matisse.

Otro modo de jugar artísticamente con la naturaleza es el que pusieron en práctica los cultivadores del *land art*, con ejemplos memorables a partir de los años sesenta. Los artistas salieron entonces a los grandes espacios abiertos e intervinieron directamente en el paisaje haciendo cosas cuya materialidad y escala gigantesca las convertía en inapropiables por los museos o por los coleccionistas particulares. El *Campo de relámpagos* (1977) de Walter de Maria está entre las más emocionantes (Fig. 2): en un paraje remoto del desierto de Nuevo México colocó una retícula de 400 postes de acero inoxidable separados 220 pies entre sí y formando una especie de plataforma horizontal de una milla por un kilómetro de extensión. El escultor pretendía atraer los rayos y relámpagos, un fenómeno meteorológico que se da allí con especial intensidad entre los meses de mayo y octubre. No se puede ocultar la filiación romántica de la idea: el cielo se une con la tierra mediante grandes descargas eléctricas suscitando en los espectadores el recuerdo de las versiones cinematográficas de Frankenstein, y todos los mitos ancestrales sobre

una obra maestra que nos hace dudar respecto a esa cuestión: Aganetha Dyck colocó en una colmena diseñada a propósito una estructura cristalina con el armazón de lo que habría de ser el vestido de la novia, pero el trabajo de los insectos melíferos convirtió a la obra final en una prodigiosa escultura en la que esa materia inerte que es el vidrio convivía con las celdillas de cera y miel. Lo duro y mineral frente a lo blando y lo orgánico. Había ahí una referencia latente a la novia cristalina del Gran vidrio de Marcel Duchamp, pero la dulzura de la miel que contienen los panales hacen de este trabajo algo virtualmente “comestible”, como si los procesos naturales (la esencia misma de la vida) hubieran de continuarse en el cuerpo físico real del hipotético espectador. El trabajo de Aganetha Dyck es, por lo tanto, más físico y concreto, más “naturalista”, menos cerebral y diagramático que el de Duchamp.

Pero eso que llamamos la naturaleza tiene sus leyes inexorables, barreras que no se pueden traspasar. ¿O tal vez sí? La ciencia ficción ha venido jugando con esta idea, no tan fantástica ya, en un momento en el que se habla seriamente de fabricar seres vivos “de diseño”. ¿Se encomendará esta tarea a los sociólogos, a los políticos, o a los moralistas? ¿O quizá sea cosa de los artistas futuros la creación de entequeias vivientes cuya existencia parece por ahora imposible? La tentación de sobrepasar los límites de “lo natural” está presente, desde luego, en algunos trabajos del artista macedonio (afincado en Italia) Robert Gligorov, y muy en especial en *H2O* (Fig. 4). En el interior de una pecera-jaula de metacrilato transparente nadan los peces y vuelan los pájaros. Se tata, en realidad, de dos ámbitos espaciales separados, ocupados por el agua y el aire, respectivamente, pero que conviven en el mismo espacio de visión que controla el espectador humano. La obra es una especie de panóptico, con tres ámbitos concéntricos de hipotética contemplación recíproca: el central, dedicado a los pájaros, el intermedio con el agua y los peces, y el exterior donde deambulan los que miran esa escultura-instalación. Es también, como en los ejemplos anteriores, otro trabajo “de colaboración” con la naturaleza real, como si ya no fuese posible regresar a la actitud pasiva, básicamente receptora, de los antiguos autores de paisajes o de “naturalezas muertas”.

REINVENCIÓN DEL OBJETO

¿Qué es un cuadro, una escultura o una “obra de arte”? ¿Cuál es la naturaleza del objeto artístico? Esta pregunta habría sido irrelevante, seguramente, hasta los primeros años del siglo XX, cuando la imprevista aparición de algunas novedades creativas hizo que se tambalearan muchas certidumbres tradicionales. Fue en 1912

cuando Picasso pintó *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (Fig. 5), una obra que anuncia las conquistas más llamativas del cubismo sintético. El formato ovalado lo había empleado ya en otros cuadros de aquellos años, y tampoco constituían una novedad los ingredientes iconográficos de un bodegón tan típicamente cubista como éste: periódico, taza, vaso para el aperitivo con raja de limón, etc. La gran diferencia está en que Picasso no pintó la rejilla de la silla sino que se limitó a pegar sobre el lienzo un trozo de hule donde estaba representado este elemento de modo realista. También colocó alrededor del óvalo, a modo de marco, una tosca soga de cáñamo. Así que aquello ya no era una “pintura” sino un híbrido, una especie de construcción o ensamblaje de elementos heterogéneos que convivían con una práctica tan ancestral como la del pintor, omnipresente todavía en las dos terceras partes de la obra. El cuadro (el óvalo en este caso) empezaba a ser un objeto, en sentido literal. Caía el estatus mítico del arte tradicional, ligado a habilidades artesanales muy precisas, y se sentaban las bases para una nueva manera de entender la naturaleza misma de la creación en tanto que cosa entre las otras cosas de las que se sirve la humanidad.

El paso más radical, en este sentido, lo dio Marcel Duchamp, inventor de los *ready-mades*, a partir de 1913. Se trataba de objetos manufacturados que eran recuperados, descontextualizándolos, con leves manipulaciones en algunas ocasiones, para insertarlos en el ámbito del arte. El más famoso de todos es la *Fuente*, presentada inopinadamente al Salón de los Independientes de Nueva York en 1917 (Fig. 6). Aquel urinario masculino, firmado con el seudónimo de R. Mutt, provocó el rechazo del comité organizador, lo cual sirvió a Duchamp y a sus amigos para denunciar el falso progresismo de aquella institución y para reivindicar la belleza del objeto industrial: con independencia del uso previsto por sus fabricantes, el artista describió al urinario, en un artículo coetáneo, como un objeto hermosísimo no exento de evocadoras referencias figurativas (parecido a una Madonna o a un Buda, dijo), e hizo que lo fotografiara el gran Alfred Stieglitz sobre una peana como si se tratase de una pieza escultórica venerable. Interesa destacar el hecho de que aquel *ready-made* no había sufrido ninguna manipulación física, limitándose el artista a un trabajo de apropiación conceptual. A partir de entonces quedaba claro ya que el objeto artístico no era necesariamente la consecuencia de un trabajo pautado destinado a modificar la apariencia de la materia inerte, sino el producto de una elección, el resultado, a la postre, de una redefinición de las cosas.

Una consecuencia lógica es la que extrajo Andy Warhol cuando decidió que la obra de arte podía ser la reproducción literal del referente: una copia a escala natural de las cajas de detergente (Fig. 7), por ejemplo, a modo de desarrollo de sus procedimientos con las serigrafías de

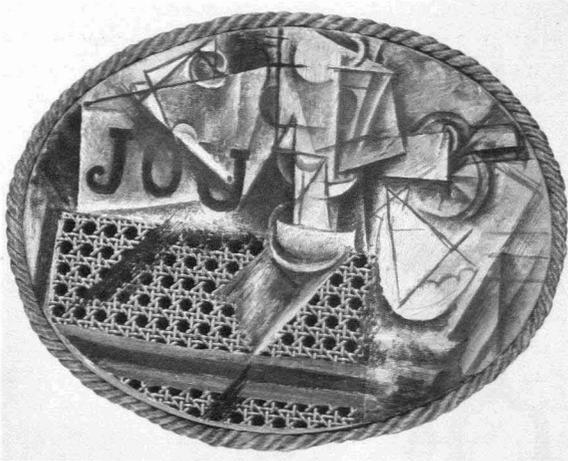


Fig. 5. Pablo Picasso, "Naturaleza muerta con silla de rejilla" (1912).



Fig. 6. Marcel Duchamp "Fountain" (1917).



Fig. 7. Andy Warhol, "Cajas de Brillo" (1964).



Fig. 8. Calder, entre su fuente "Almadén y Guernica" (París, 1937).

botellas de Coca Cola, latas de sopa Campbell, o actores de cine famosos. Pero ¿no son acaso estas *Brillo Boxes* simples esculturas realistas? ¿En qué se diferencian de los muchos moldes tridimensionales de seres existentes obtenidos en el siglo XIX? Creo que el tema tiene su importancia, pues Andy Warhol reproducía un objeto banal hecho en serie, de modo que al aplicar sobre él sus procedimientos semiartesanales de fabricación multiplicada, rebajaba el potencial industrial del modelo y lo reintegra-

ba en la esfera reducida y aurática del arte. Se trata de una especie de método homeopático que consiste en curar la enfermedad de la banalidad industrializada replicando la apariencia externa de sus productos mediante una serialización controlada. El artista no sólo mimetiza el aspecto de las cosas sino que adopta los mismos procedimientos

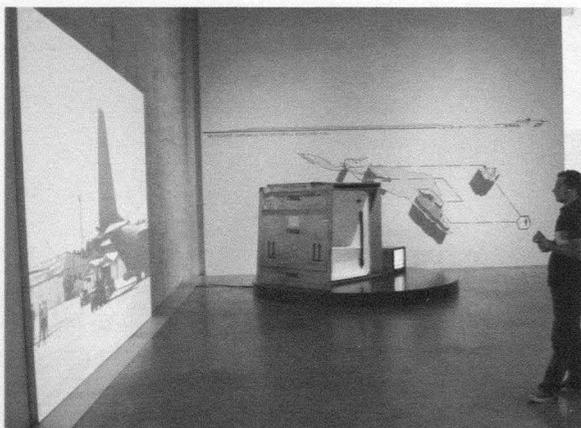


Fig. 9. El Perro, "Wayaway" (2000).

que se han seguido para elaborarlas. Una novedad importante estriba en que no hay nunca un "original": ni en el modelo ni en su reproducción. Todos los ejemplos y todos los ejemplares son múltiples. Pero las *Brillo Boxes* son también las réplicas escultóricas de un producto industrial previamente reconocido como "artificable" por parte de Warhol, y es esto lo que nos permite encontrar un nuevo sentido a las ediciones de sus *ready-mades* autorizadas por Duchamp en los años sesenta, que son, creemos ahora, verdaderas creaciones del *pop art*, estrechamente emparentadas con las series escultóricas de Warhol.

¿Y qué ha hecho el siglo XX con el monumento conmemorativo? ¿Cómo se ha llegado a concebir el objeto prototípico de la escultura decimonónica? No se ha renunciado a su carácter moralizante, demostrándose en algunos casos que ha habido un notable enriquecimiento de la naturaleza alegórica de la "representación". La *Fuente de mercurio*, de Alexander Calder, puede ser un buen ejemplo (Fig. 8). Fue concebida para el Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París de 1937, como un homenaje al producto estelar de la minería española, y como un cántico al coraje de los mineros de Almadén, que defendieron valientemente aquella localidad frente a las tropas fascistas del general Franco. Por eso aquella fuente se colocó en París frente al *Guernica* de Picasso, cerca de la entrada. Exhibía, como una bandera, la palabra Almadén, agitando en el extremo de una varilla metálica, movida por el fluir incesante del mercurio que acababa cayendo, tras pasar por varias cazoletas, sobre una especie de diana, en la parte inferior. Este es un monumento a la resistencia antifascista y al heroísmo ancestral del pueblo, y no es difícil buscar las claves de su mensaje en las piezas principales del mecanismo. Pero Calder no hizo "arte político" con la vieja retórica de los obreros musculosos y de sus mujeres abne-

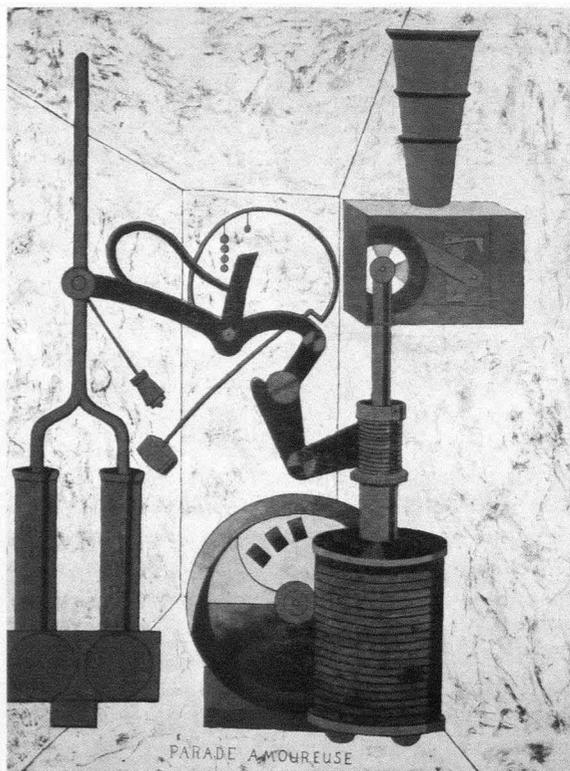


Fig. 10. Francis Picabia, "Parade amoureuse" (1917).

gadas sino utilizando un lenguaje nuevo, mucho más sutil. Un ejemplo: al otro extremo del rótulo-título de la obra hay un disco rojo, una alusión al cinabrio del se extrae el mercurio, a la sangre incesante de la entraña telúrica española y al color de la bandera de la clase obrera. Picasso comprendió muy bien estos valores cuando otorgó lágrimas espesas, como de mercurio, a algunas mujeres llorando, (en la estela de *Guernica*) que dibujó poco después.

Ya vemos que la materialidad del objeto artístico ha podido cambiar mucho para incorporar fluidos, energía, cosas variadas. El colectivo artístico madrileño El Perro ofrece otro ejemplo de esa heterogeneidad de ingredientes y procedimientos a la hora de ejecutar una obra política, también, aunque concebida en un contexto muy distinto a la de Calder. *Wayaway* (2000) (Fig. 9) consta de una estructura cúbica de madera, un panel publicitario y un video: se trata de presentar un cajón rehabilitado en su interior para transportar clandestinamente a una persona, como si ésta fuese una mercancía (contiene un asiento-requete, una mesita, revistero, etc.). Todo esto es exhibido imitando las estrategias publicitarias de muchos productos comerciales. Así es como El Perro parodia la exaltación de la mercancía y el olvido de los seres humanos

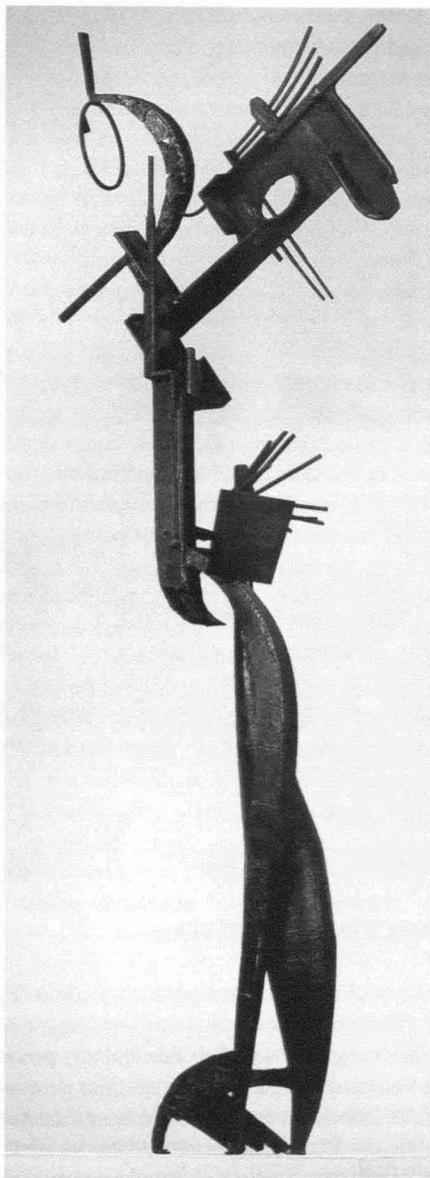


Fig. 11. Julio González, "Mujer ante el espejo" (1936-37).

propio de nuestras sociedades contemporáneas, pero sus críticas no se dirigen tanto a las realidades socioeconómicas como a los lenguajes que las perpetúan y las hacen persuasivas. Son, de alguna manera, artistas apropiacionistas, que reutilizan, dándoles la vuelta, cosas ya existentes: tanto el contenedor como el video promocional de esta obra han sido encontrados y re-adaptados para la ocasión, como si nos halláramos ante otra modalidad distendida del collage inventado por Picasso y del descubrimiento duchampiano del *ready-made*.



Fig. 12. Ana Mendieta, "Silueta en la playa" (1976).

REINVENCIÓN DEL CUERPO

El artista tradicional sabía muy bien cómo debía representar al cuerpo humano, desnudo o vestido, estático o en movimiento, con una u otra expresión: el trabajo del natural y luego la fotografía le servían de guía. Pero ninguna de aquellas prácticas se hace patente en las pinturas mecanicoformes de Picabia, como *Voilà la fille née san mère* (1916-17) o *Parade amoureuse* (1917) (Fig. 10). El cuerpo humano no aparece, en pureza, representado en estas obras, sino sólo evocado de un modo metafórico mediante bielas, cilindros, bobinas, o correas de transmisión. Se diría que estos cuerpos son las metonimias visuales inevitables de un mundo mecanizado en el que han desaparecido los valores y las referencias figurativas del viejo humanismo: el cuerpo es entonces un subproducto de la máquina, y no al revés. Los sentimientos han desaparecido con la carne y con los huesos, y la actividad erótica es presentada como un mecanismo de precisión. Ya sé que los cuerpos-máquinas de los dadaístas y futuristas de los años diez tienen muchas más implicaciones, pero es constante en ellos la crítica del sentimentalismo simbolista. Parecía estar implícita en aquellos años la creencia en que podría llegar a superarse a aquel viejo ser humano, aferrado a la nostalgia de un pasado lleno de sombras, para suplantarlo por un ente mecanizado en un porvenir luminoso y feliz.

El menosprecio a cierta tradición "romántica" fue heredado por los surrealistas, que enfatizaron, sin embargo, una concepción más abismal de la corporalidad y los procesos amorosos. Del cuerpo-máquina de los dadaístas puede pasarse al cuerpo-insecto. ¿No fueron acaso estos animales imaginados como una especie de máquinas del mundo natural? Esto es palpable en *Mujer ante el espejo* (1937) (Fig. 11), una sorprendente mujer-mantis, con piezas de acero soldado, que Julio González estuvo a punto de colocar en el mismo pabellón de la República Español-

la donde hemos visto la fuente Almadén de Calder. La mantis religiosa devora al macho mientras copula con él, un comportamiento que fascinó a los surrealistas, que vieron ahí una representación extremada de la pasión amorosa y de su ambivalente naturaleza vivificadora y asesina. Pero esta mujer férrea de González se mira en un espejo agarrándolo por una mano hecha con una hoz. No parece difícil ver en la parte superior el emblema semioculto del comunismo (la hoz y el martillo); si esto fuera así tampoco resultaría imposible hacer una lectura política de este cuerpo, como ya hemos hecho con otras obras del mismo Pabellón de la República: la mujer-mantis de España sería una vengadora temible para el enemigo fascista, una amante extremada y una máquina implacable de matar. El cuerpo transmutado, el cuerpo doble concebido por los artistas de vanguardia, puede ser también, como estamos viendo, intensamente alegórico.

Desde los años sesenta del siglo XX el cuerpo del artista asume el protagonismo como territorio privilegiado de la creación. Es significativo que ese nuevo arte orgánico esté muy condicionado por la presencia mayoritaria de las mujeres, cuyos cuerpos reales imponen, por primera vez en la historia, su presencia predominante en los escenarios creativos. La cubana Ana Mendieta es un ejemplo de cómo se puede hacer “arte de género” trascendiendo la anécdota personal para elaborar obras de valor universal (Fig. 12). Trabajó mucho con la huella o el hueco de su cuerpo, evocando así de un modo ambivalente su presencia física y su ausencia. Su actividad (como la de muchos otros performers) tiene una doble dimensión: ha existido como acción en algún lugar del espacio y del tiempo, pero permanece como obra-documento en las fotografías realizadas durante aquellas intervenciones. El trabajo de Mendieta se realizó casi siempre en el espacio natural, abierto, y tendía a fusionar la dimensión corporal con las preocupaciones típicas del *land art*.

No es éste el caso del artista australiano Stelarc ni el de la francesa Orlan, que han jugado claramente con la idea de la superación de nuestro limitado cuerpo mortal. No aspiran a reintegrarlo en los procesos naturales ancestrales sino a subvertirlo, como si se tomaran en serio la fantasía pseudocientífica de la posthumanidad. Stelarc (Fig. 13) empezó sometándose a pruebas espeluznantes de suspensión, elevando su cuerpo en el aire, sostenido solamente por ganchos de acero atravesando su piel. El dolor debía acentuar la sensación de ingravidez. Las fotografías de tales acciones sugieren, en ocasiones, un carácter casi iniciático, como sucede con *Event for Rock Suspensión* (1980): el artista, sentado en el aire en la postura del padmasana, típica de la meditación yogui, se halla en el centro de un círculo de rocas suspendidas a su misma altura. La idea de superar los límites físicos del cuerpo está expresada con mayor claridad en *La tercera mano* (1976-80), un complejo artilugio tecnológico, adherido a su an-

tebrazo, cuyo destino teórico sería el de incrementar las capacidades de su poseedor.

No es exactamente el maridaje entre cuerpo y tecnología lo que ha buscado Orlan con sus intervenciones quirúrgicas de carácter artístico (Fig. 14). La ausencia de implantes informáticos nos impide considerarla como un cyborg, pero ella nunca ha negado que algunas de sus operaciones tuvieran como finalidad la mejora de su condición humana. Parece que se refiere a la dimensión estética, a la modificación que el cirujano plástico impondría en su apariencia. La artista, entonces, podría ser vista como una escultora que no elabora con barro o piedra imágenes permanentes de la corporalidad humana sino que se sirve de ayudantes (los médicos especialistas) para dar forma permanente a su cuerpo vivo. Dos obsesiones destacan en estas obras: la voluntad de evitar el sufrimiento (no hay en Orlan el más leve asomo de masoquismo), y el deseo de denunciar el convencionalismo de los patrones de belleza imperantes en nuestra civilización. Es evidente que semejante trabajo corporal no es “eterno” pues está sometido a las contingencias de la evolución biológica, y muy especialmente a las modificaciones que implican los procesos de envejecimiento. De ahí la posibilidad de que consideremos estas obras como una tentativa de colaboración entre la voluntad de la creadora y los imperativos biológicos, como si estuvieran en la misma onda que las de los otros artistas examinados cuando hablábamos de la naturaleza.

REINVENCIÓN DEL ARTISTA

¿Quién es el artista contemporáneo y cómo se ve a sí mismo? ¿Tiene en realidad algo que ver con ese especialista tradicional que poseía habilidades muy precisas y a quien la sociedad otorgaba pautas estables de comportamiento? Es imposible responder de un modo somero a estas preguntas. Pero aunque cada artista concreto parece haber redefinido su papel en el mundo de un modo diferente, unos pocos casos paradigmáticos pueden ayudarnos a entender la riqueza del asunto. Picasso se representó a sí mismo, escondido o camuflado, entre una maraña de líneas y de masas cromáticas de tonalidades apagadas, en esta versión de *El pintor y la modelo* (1926) (Fig. 15). Encontramos ahí al artista haciendo el amor con el asunto de su pintura, una representación alegórica de su compromiso intenso con la creación. Pintar y amar son la misma cosa, viene a decirnos Picasso. Se corresponde esto con la naturaleza intensamente física de su arte y con la imagen vitalista que quiso transmitir de sí mismo.

Quizá por eso encontramos la imagen contrapuesta de Duchamp intentando llamar la atención sobre la dimensión intelectual del artista mediante este curioso autorretrato. *Tonsura* (1919) (Fig. 16) es a primera vista una pa-

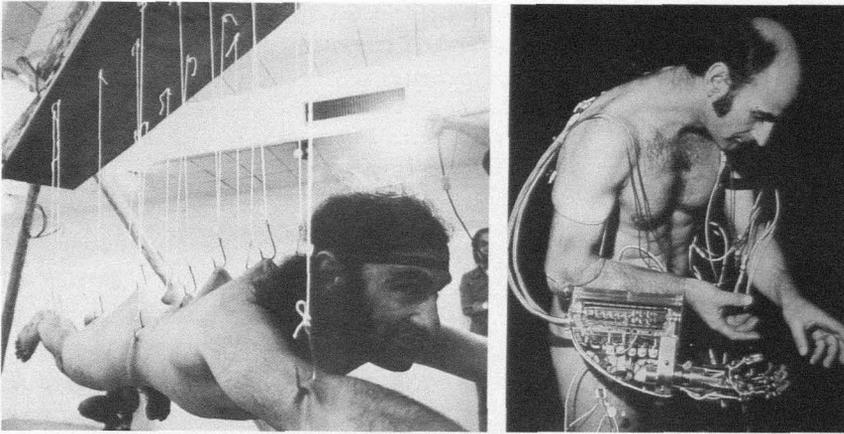


Fig. 13. *Stelarc*,
 “Event for Stretched Skin”
 (1976)
 y “The Third Hand”
 (1976-80).



Fig. 14. *Orlan*, durante la “Cuarta Operación” (París 1990).

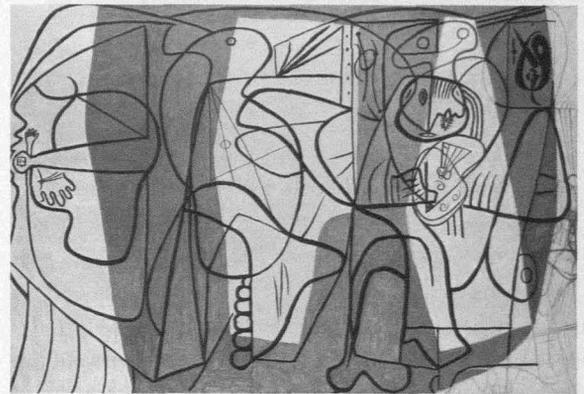


Fig. 15. *Pablo Picasso*, “El pintor y la modelo” (1926).

rodía del corte de pelo peculiar de los antiguos sacerdotes católicos, pero también puede entenderse como un signo que sugiere el compromiso casi religioso del creador con su arte. Pero en vez del tradicional círculo rasurado Duchamp se hizo recortar una estrella, “a toile”, una tela, en “franglés” (la lengua preferida de Duchamp), es decir, un lienzo. El astro capilar marcaría el punto de llegada (como la estrella que anuncia a los Reyes Magos el sitio donde ha nacido el Salvador) e indicaría que el verdadero lugar del arte no está más que en el cerebro del creador, única superficie o territorio relevante en el arte de la vanguardia. El artista de esta fotografía no es el irreflexivo artesano, de grandes habilidades manuales e intensos poderes físicos, sino un intelectual que piensa y razona. Un verdadero creador conceptual.

Otro prototipo es el “artista de acción”. Kazuo Shiraga, uno de los más conocidos del grupo japonés GUTAI, realizó esta obra, de barro y con el barro, como una demostración de su extrema implicación física con la creación (Fig. 17). No se trata de hacer el amor con el objeto

de la pintura (como hemos visto en el cuadro de Picasso), sino de fundirse físicamente con la materia misma de la obra. Es un abrazo y una lucha agresiva. El barro es una sustancia blanda, moldeable, adaptable al cuerpo, una especie de materia intermedia entre la fluidez máxima de la pintura y la rigidez de la arcilla endurecida o de la piedra. Shiraga adoptó esta sustancia para proyectar sobre ella todos sus movimientos corporales, y no sólo los de la mano, que ha sido la tradicional ejecutora de las órdenes del creador. El tipo de artista que emerge de esta clase de acciones no es exactamente un ente racional sino un ser involucrado integralmente en el proceso creativo, inseparable, en realidad, de la obra que ejecuta.

Algo similar sucede con Carolee Schneeman, cuya implicación física con su propia obra ha tenido, sin embargo, una connotación explícitamente “genital” que no encontramos en el artista japonés. Schneeman no actuaba como ser humano en abstracto sino como una mujer concreta, cuando concibió *Interior Scroll* (1975) (Fig. 18), una performance que conocemos bien gracias a las des-



Fig. 16. Marcel Duchamp, "Tonsure" (1919).



Fig. 17. Kazuo Shiraga, "Challenging Mud" (1955).

cripciones y a las fotografías del acontecimiento. La artista compareció desnuda ante el público, embadurnada con una sustancia aceitosa que daba a su cuerpo una apariencia brillante, vagamente metálica. En un momento dado extraía de su vagina un rollo de papel y empezaba a leer un texto escrito en él. Se trataba de su contestación a la crítica de arte Annette Michelson, con uno de cuyos escritos disentía Carolee Schneeman. Una respuesta semejante, tal "genital", revela la aparición de un nuevo tipo de artista femenina, intensamente comprometida con las realidades biológicas y con los condicionamientos sociales de la mujer. Todo ello era una novedad histórica en los años setenta del siglo pasado, sin precedentes significativos, a pesar del estimable número de artistas mujeres detectable a lo largo de los siglos. Con estas creadoras se hacía muy presente la premisa feminista de que "lo personal es político" (y viceversa).

Por eso debemos hablar algo del artista político inequívoco, y lo vamos a hacer ante una imagen de Joseph Beuys, avanzando hacia el espectador, en la famosa fotografía de la acción conocida como *La rivoluzione siamo noi* (1972) (Fig. 19). Este artista alemán heredó algunas cosas de Duchamp, pero no quiso imitar su frialdad conceptual, y propugnó el compromiso intenso del creador con el mundo, incluyendo la problemática ecológica, como veremos más adelante. Beuys fue mucho más que el profesor de escultura monumental de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf: fundador de organizaciones po-

líticas radicales, propugnó la democracia directa y creyó seriamente que el arte podía cambiar la vida de la gente. Y así está en esta foto, como profeta y activista. La imagen rememora a los obreros que aparecen en la célebre pintura de Giuseppe Pellizza da Volpedo *El cuarto estado* (1901), caminando decididos hacia nosotros, como para convencernos del avance inexorable del proletariado. Pero Beuys hace sólo una evocación de esta pintura, no una copia: al decirnos que la revolución somos "nosotros" pretende superar el carácter "clasista" del cuadro original implicándonos a todos, sin distinciones sociales, en esa necesaria transformación del mundo. Nada se hará, viene a decir Beuys, sin una toma de conciencia individual. El artista es un trabajador de las conciencias, y sólo a través de esa actividad pedagógica y moral puede aspirar a cambiar la sociedad. En eso consistía, básicamente, lo que él llamó la escultura social.

REINVENCIÓN DEL ESPECTADOR

Todo lo que hemos venido considerando hasta ahora no habría sido posible si el arte contemporáneo no hubiera desarrollado nuevos modos de ver, mucho más varia-



Fig. 18. Carolee Schneemann, "Interior Scroll" (1975).

dos y complejos que los vigentes en el arte europeo entre el renacimiento y el siglo XIX. La gran invención de la Edad Moderna había sido la de la perspectiva geométrica centralizada, un complejo constructo intelectual para representar las cosas visibles sobre superficies planas que se basaba en algunos supuestos arbitrarios, como el de la visión única monofocal, el estatismo supuesto del que mira, la corrección (la "rectificación") de las curvaturas de la visión ocular, etc. A finales del siglo XIX este modo de visión "renacentista" empezó a perder su monopolio. Aunque la fotografía se basó, en parte, en los mismos supuestos que la perspectiva (y contribuyó a consolidarla, de alguna manera), hubo trabajos, como los de *Animal Locomotion* de Eadweard Muybridge (Fig. 20), que atacaron sin saberlo un axioma fundamental de aquella tradición pictórica renacentista: me refiero al punto de vista, con una fuga única que unifica los diversos elementos de la misma representación. Muybridge congeló en instantes mínimos las fases diversas de movimientos continuos, dando permanencia y visibilidad a lo fugaz e invisible, pero lo hizo con varias cámaras a la vez, captando esos movimientos desde tres puntos de vista diferentes: de espaldas, de perfil y de frente (con algunas desviaciones en ocasiones para que los aparatos no impidieran los movi-

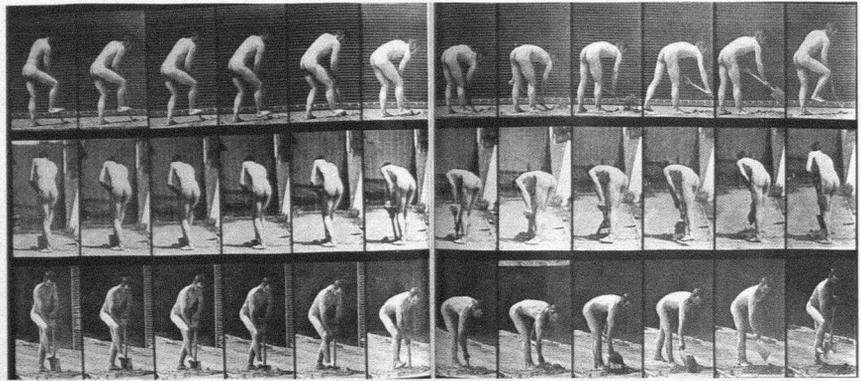


Fig. 19. Joseph Beuys, "La rivoluzione siamo noi" (1972).

mientos de los modelos). El ojo del fotógrafo superaba al humano, y sus resultados acercaban al espectador a la visión panóptica que se había venido atribuyendo al mismo Dios.

Este es un interesante precedente de experimentos artísticos ulteriores, como los del cubismo y el futurismo. En éstas y en otras corrientes de la vanguardia es evidente la preocupación por desarrollar nuevos modos de visión que rompen con la primacía de la concepción monofocal: varias configuraciones de una cosa o diferentes estadios de la misma en un movimiento continuo podían aparecer en el mismo plano ante la mirada de un espectador. Su estatismo era una ficción y así lo evidenció, entre otros, Salvador Dalí con los cuadros que pintó aplicando su método paranoico-crítico. Pretendía entre otras cosas poner en evidencia que la realidad fenoménica se confi-

Fig. 20. Eadweard Muybridge, lámina de "Animal Locomotion" (1887).



gura ante nuestra conciencia como resultado de un esfuerzo volitivo "paranoico". El espectador determina, pues, el contenido de la obra, proyectando sobre ella sus obsesiones y sus temores, pero es evidente que lo hace estrechamente condicionado por el punto de vista elegido en cada ocasión. Fijémonos en cuadros como *Rostro de Mae West como apartamento surrealista* (1934-5) o *Aparición del rostro invisible de Voltaire* (1940) (Fig. 21). Una cosa, un lugar o una escena compleja contienen otra representación "escondida" que emerge ante nuestra mirada configurándose como una alternativa fantasmática a lo presentado oficialmente en la pintura. Es obvio, en muchos casos, que esas imágenes dobles o triples son alegóricas: Voltaire, en este caso, padre de los librepensadores europeos, según Dalí, estaría amenazando la visión estable y conservadora del mundo que para él representaba su esposa Gala. No es raro que aparezca la imagen de Mae West en la otra pintura, pues fue un mito para los surrealistas, por su descarado trasgresor y por su abierto erotismo. Podría decirse, pues, que la mirada atenta, el control cuidadoso del lugar elegido para mirar, permite percibir otras realidades entre las cosas, que es como decir su sentido profundo, como si una estricta disciplina del ojo fuese la precondition necesaria para la existencia misma del arte.

Pero el siglo XX ha concebido al espectador de un modo más complejo: no es un simple voyeur de algo estático colocado ante su mirada. Los nuevos dispositivos de registro visual han llevado a elaborar obras que juegan con la vigilancia óptica, como las que hizo el norteamericano Bruce Nauman en los años sesenta y setenta. *Going Around the Corner Piece* (1970) (Fig. 2) consiste en un paralelepípedo blanco en cuyas esquinas hay unas cámaras en circuito cerrado que transmiten hacia los monitores de televisión del lado opuesto la imagen de su campo de visión. Un espectador que vaya dando la vuelta al cubo será captado por las cámaras de cada uno de los cuatro lados, pero sólo verá en los monitores a quienes estén en los otros frentes. Miramos la imagen de quienes nos miran, o lo que es lo mismo, para ver a alguien hay que ser

visto. Esta reciprocidad de la transmisión de la visibilidad es una aguda metáfora sobre la vigilancia pero también nos invita a pensar sobre las modalidades de construcción de la identidad. ¿No es nuestra propia imagen un reflejo de la que nos transmiten los demás? Bruce Nauman ha hecho obligatorio un recorrido para la percepción de una obra que ya no tiene, obviamente, ni un solo punto de vista ni un lugar único para su contemplación.

"La percepción exige esfuerzo", ha proclamado ese verano de 2005 Antoni Muntadas con un gran cartel rojo, sobre la puerta del pabellón español de la Bienal de Venecia. Ha llamado con ello la atención sobre la responsabilidad del espectador en el proceso creativo y se ha hecho eco también de la impresionante instalación de Santiago Sierra, en el mismo pabellón, dos años antes (Fig. 23). El artista madrileño (aunque residente en México) había tapado con plástico negro la palabra "España", un guiño que aludía al tema principal de su obra: el cierre y la exclusión que implica siempre la existencia de las fronteras. A unos pasos de la entrada levantó un muro de cemento que reducía la parte del pabellón visitable por todo el mundo a un estrecho pasillo que conducía a un destartado almacén (si uno se dirigía hacia la derecha) o a un lavabo cochambroso (avanzando hacia la izquierda). Sólo los visitantes que pudieran acreditar su nacionalidad española eran autorizados a penetrar al otro lado del muro, entrando por la puerta trasera, dando la vuelta al edificio. Lo interesante es que allí tampoco había mucho más que ver, pues las paredes estaban sin pintar, el suelo sucio, y todos los ámbitos del pabellón aparecían vacíos y abandonados. Era una obvia metáfora sobre las barreras y divisiones del mundo, la arbitrariedad de las exclusiones, la multiplicación indefinida de las injusticias, etc. ¿Por qué estaba permitido sólo a los españoles entrar en un recinto que no podían ver los demás? El espectador miraba todo aquello, obviamente, pero ¿en qué posición física y moral se debía situar? Esta obra de Santiago Sierra nos hace pensar en que el "empeño perceptivo" exige una implicación intelectual y una postura ética, además.

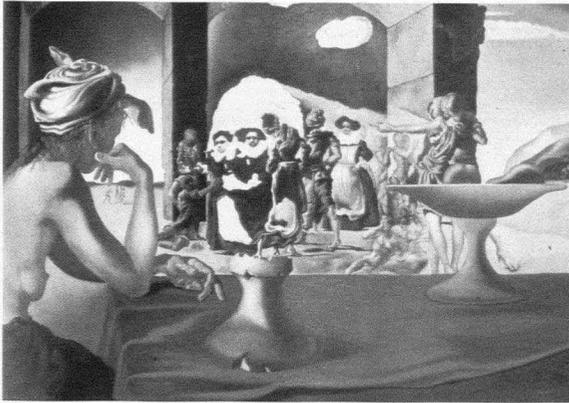


Fig. 21. S. Dalí, “Mercado de esclavos con aparición del rostro invisible de Voltaire” (1940).

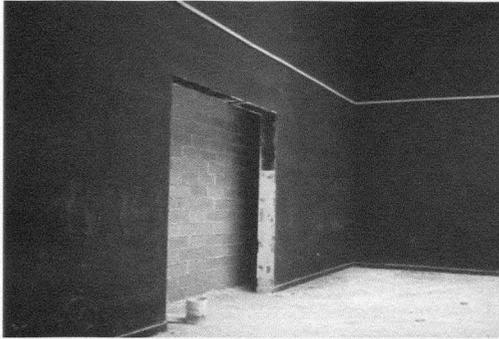


Fig. 23. Intervención de Santiago Sierra en el Pabellón Español (Bienal de Venecia, 2003).

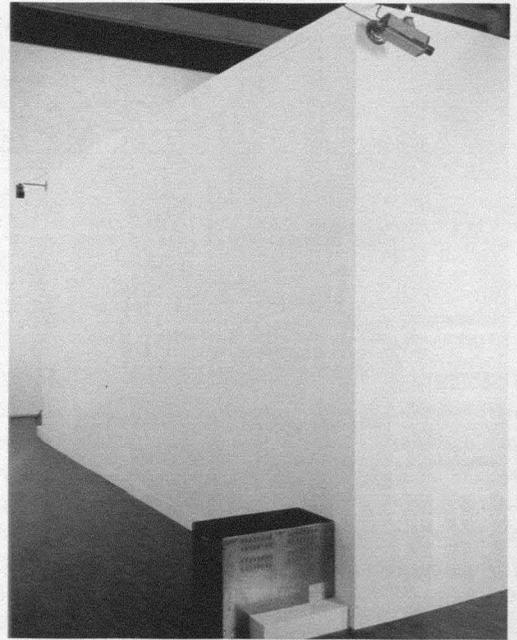


Fig. 22. Bruce Nauman, “Going Around the Corner Piece” (1970).



Fig. 24. Chiharu Shiota, “From-into”. I BIACS (2004).

El último ejemplo relativo a la reinención del espectador que voy a presentar es la performance-instalación titulada *From-into* preparada por Chiharu Shiota en la primera Bienal de Sevilla (2004) (Fig. 24). La artista dispuso en la enramada de la entrada un buen número de camas ocupadas por jóvenes durmientes femeninas, sobre las que caían desde lo alto las verdes lianas y las flores. Era un ámbito de lánguida felicidad, una agradable utopía de pacífico abandono. Esa zona estaba separada del público por una especie de celosía hecha con viejos marcos de puertas y ventanas, toscamente unidos entre sí, de modo que no parecía que la cerca fuera muy sólida ni que segregase de un modo demasiado categórico el ámbito de las durmientes del deambulatorio en el que se movían los espectadores. A esa permeabilidad puede aludir el título de la instalación, como si estuviera diciendo: “desde el exterior al interior” (y viceversa). Esta obra sirvió muy bien como prólogo a toda aquella primera Bienal de Sevilla, que fue montada por Harald Szeeman con la divisa de un verso cantado por Camarón de la Isla, “la alegría de mis

sueños”, pero a mí me gustaría insistir ahora algo más en lo que llamaré el modo panóptico de visión: porque no había un lugar privilegiado desde el que debiera contemplarse este trabajo sino muchos, y cada uno de ellos con su propio “marco”, como si fueran prácticamente infinitos los “cuadros” configurables con todo ello. Mediante creaciones así los artistas contemporáneos nos invitan a aceptar la idea de que todas nuestras apropiaciones visuales e intelectuales parecen igualmente legítimas pues cada una de ellas remite a un pensamiento propio, a un sueño dife-



Fig. 25. V. Tatlin, "Maqueta del monumento a la III Internacional" (1919-20).

rente. El arte moderno en su conjunto parece empeñado en salvarnos de la entropía existencial, convenciéndonos una y otra vez de que, en último extremo, somos nosotros, los espectadores, los únicos dueños y señores de la situación.

PROMESAS INCUMPLIDAS

No olvido que este ciclo de conferencias está dedicado a las grandezas y a las miserias, y aunque no acepo de buena gana la idea de que todo lo que he contado hasta ahora pertenezca a lo mejor y lo que he reservado para el final a lo peor, no dejo de reconocer que esto que denomino "promesas incumplidas" deja en nosotros un peso inevitable de melancolía. Tengo presentes, desde luego, los acontecimientos terribles de la última centuria pero quiero llamar la atención, también, sobre la cantidad y la calidad de los anhelos liberadores. No soy de los que creen que los grandes desastres del siglo pasado han sido una consecuencia inexorable de los anhelos utópicos. Más bien parece lo contrario: sin esas ansias de mejora individual y colectiva, sin las luchas de liberación, tantas veces desinteresadas, nuestro mundo sería hoy mucho más

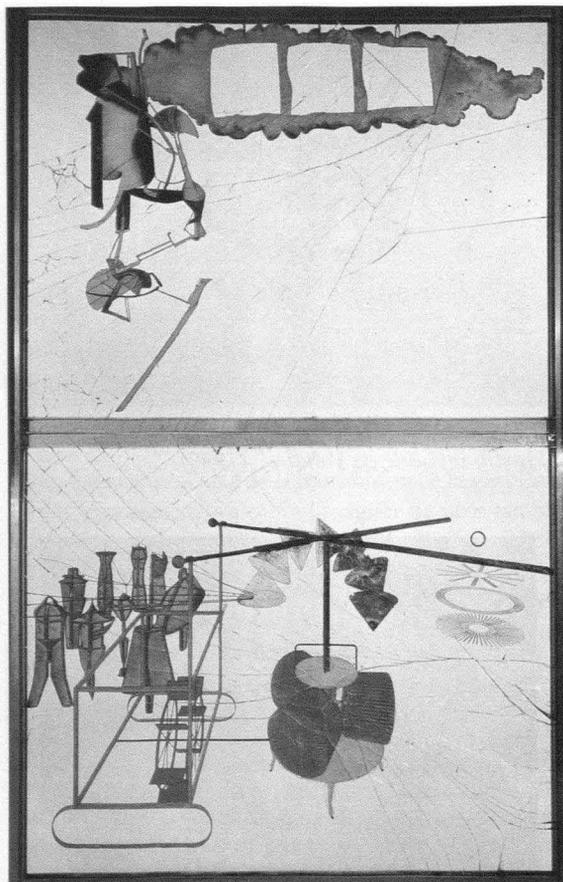


Fig. 26. Marcel Duchamp, "La mariée mise à nu par ses célibataires, même" (1913-36).

pobre y mezquino, y es muy probable, desde luego, que no hubiéramos conocido esto que llamamos el "arte moderno" en su conjunto, cuya pulsión utopizante ha sido intensísima. Es más, el arte ha jugado un papel tan activo en la configuración de las corrientes que aspiraban a cambiar la vida y la sociedad, que ha sido demasiado fácil identificar todos los avatares de la creación con la conquista global de un mundo mejor.

El problema ha sido el de su fracaso, o mejor dicho, el del aplazamiento indefinido de algunas de sus mejores promesas. No se ha conseguido, en efecto, la anhelada **igualdad**, algo que inspiró muchos de los afanes de los constructivistas rusos, como Vladimir Tatlin, de quien presento ahora la maqueta del *Monumento a la III Internacional* (1919-20) (Fig. 25). Según su idea este monumento habría de tener más de 300 metros de altura, superando a la Torre Eiffel de París. No es esto lo único que justifica la comparación, pues en ambos casos habría existido una estructura metálica semitransparente que ex-



Fig. 27. Pollock trabajando (1950), fotografiado por Hans Namuth.

hibiría de modo ostentoso los recursos de la técnica moderna. Tatlin dispuso los elementos de modo que una especie de doble rampa ascendente, en espiral, condujese la mirada, con una ilusión giratoria, desde la base hasta la cúspide. Evocaba así subliminalmente a la vieja iconografía renacentista y barroca del Faro de Alejandría, y a la imagen canónica de la Torre de Babel. Los huecos de sus vigas metálicas permitirían ver en el interior, superpuestos verticalmente, varios cuerpos geométricos puros, de acero y cristal, que habrían de girar sobre un eje a distinta velocidad: el cubo una vez al año, la pirámide una vez al mes, el cilindro daría una vuelta diaria, y la semiesfera, en lo más alto, giraría probablemente una vez a la hora. Estos grandes cuerpos geométricos albergarían en sus interior dependencias representativas del poder soviético, y el conjunto de la torre serviría como plataforma para la transmisión radiofónica, que era entonces un importante instrumento de propaganda. Así es como lo funcional, lo estético y lo ideológico se aunaban en esta delirante fantasía de la modernidad. El Monumento a la III Internacional no se llevó nunca a cabo y bien puede simbolizar el incumplimiento de la promesa de revolución igualitaria cuya consumación pretendía representar.

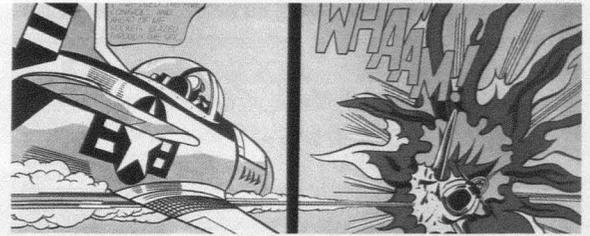


Fig. 28. Roy Lichtenstein, "Whaam!" (1963).

No fue "político" Marcel Duchamp, en el sentido habitual del término, pues su utopía tuvo un carácter fundamentalmente **amoroso**, lo cual es muy evidente en la pintura más importante de su juventud. A partir de 1912 consagró todas sus energías creativas a una obra de grandes dimensiones, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (Fig. 26). El soporte material lo constituyen dos paneles simétricos de vidrio consagrados al universo masculino (debajo) y al femenino (el de la parte superior). Tras muchos tanteos y notas hizo una obra con tal complejidad iconográfica que es difícil encontrar en toda la historia del arte un ejemplo similar. Los solteros están aludidos mediante varios procesos físico-químicos y mecanismos estrafalarios: una parte de los mismos representa a la "molienda de chocolate", eternamente repetitiva, lo cual parece una clara referencia masturbatoria. En el mismo panel hay otro aparato que produce, canaliza y destila un gas "amoroso" cuyo destino final es el cuerpo de la novia, suspendido en la parte más elevada del cristal superior. Duchamp pintó casi todos los elementos al óleo sobre el cristal y dibujó los contornos con hilo de plomo. La obra avanzó muy despacio, entre 1913 y 1923, mientras elaboraba sus ready-mades más conocidos. Ese último año abandonó este *Gran vidrio*, dejando sin resolver muchos de los problemas argumentales que había planteado en sus anotaciones. ¿Cómo resolvió, finalmente, el difícil contacto entre los solteros y la novia? Una rotura accidental le dio la solución: las grietas después de la restauración de la obra (en 1936) poseían una admirable simetría estableciendo comunicaciones permanentes entre los personajes de los dos paneles. Duchamp decidió que el azar había terminado su trabajo. Pero era una ficción "patafísica": el asunto insoslayable de esta obra, como en la realidad, es el de la dificultad extrema del amor. También aquí el arte contemporáneo nos ha propuesto, de momento, soluciones imaginarias.

Otra promesa aplazada es la de la **liberación personal mediante el trabajo artístico**. No hablamos de la felicidad indudable que puede proporcionar el "acto creativo", sino de la posibilidad de que el arte pueda ser una alternativa viable a la vida, de que corrija sus imperfecciones y evite de modo efectivo los traumas individuales. Un

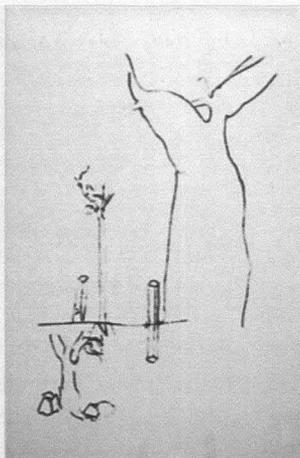


Fig. 29. Joseph Beuys, "7000 robles" (*Documenta 7*, 1982).

ejemplo de este fracaso puede ser el de Jackson Pollock a quien vemos pintando en su estudio, immortalizado en sus gestos por algunas filmaciones y por las fotografías de Hans Namuth que presento ahora (Fig. 27). No está haciendo pintura "de caballete", pues el lienzo se ha tendido en el suelo y el artista se mueve a su alrededor, o se mete dentro, mientras lanza los goteos e hilillos de pintura que caen de su brocha. Sus gestos no son tan espontáneos como algunos han supuesto, regulados como están por movimientos rítmicos. Pollock mete la brocha en el bote de pintura y la mueve en el espacio, controlando la muñeca y el brazo, su extensión y su velocidad. El cuadro final es el resultado de una especie de danza, casi extática, pues todo nos hace pensar en un estado de conciencia intermedio, entre el abandono a los impulsos inconscientes y el sabio manejo racional de los conocimientos y de las habilidades técnicas. Es una pintura semiautomática que no se ejecutaba en los momentos de embriaguez etílica, frecuentes en el artista, sino cuando se hallaba en plena posesión de sus facultades físicas y mentales. ¿Tuvo esta clase de actividad artística algún poder terapéutico? Es muy probable que sí, durante algún tiempo, pero el suicidio final de Jackson Pollock, conduciendo borracho su automóvil a gran velocidad, prueba su fracaso final: el arte no ha sido suficiente para salvar la vida.

¿Debe la creación ser un patrimonio común, llegar libremente a todos? La **democratización del arte** ha sido, sin duda, una aspiración poderosa, apoyada decididamente por muchas instancias políticas y empresariales. Los museos vienen trabajando a favor de ello, y nadie puede dejar de admirarse de la proliferación de estas instituciones a lo largo del último siglo. También trabajan a favor de la extensión del arte los medios de reproducción, las

mejoras educativas, el aumento del nivel de vida, el turismo cultural y la difusión de los ideales democráticos, en términos generales. El nacimiento y el desarrollo del pop art tuvieron algo que ver con todo ello, pues esta tendencia artística jugó decididamente con la idea de la reproducción. Veamos el caso de Roy Lichtenstein (Fig. 28): sus obras más características de los años sesenta partían de viñetas de cómics populares, es decir, de imágenes multiplicadas, e imitaban, en lienzos "únicos" de gran tamaño, los procedimientos técnicos de la reproducción fotomecánica (tintas planas y puntos Benday). Pero esos cuadros volvían de alguna manera a su origen serializado cuando se reproducían en revistas y catálogos, funcionando en los medios de masas mucho mejor que los lienzos coetáneos de los pintores informalistas. Pero no se puede decir que ello implique una victoria final de los ideales democratizadores: muchas obras siguen siendo poco accesibles por razones internas. Y en la mayoría de los casos nos encontramos ante poderosos impedimentos jurídicos y económicos. Los "derechos de reproducción" están obstaculizando muy seriamente el desarrollo de la crítica y de la historia del arte. De ahí derivan también las restricciones fotográficas, omnipresentes en el arte actual. A ello hay que añadir los intereses de algunos galeristas y de coleccionistas especuladores que frenan, en ocasiones, la difusión de cosas que guardan celosamente. Y así es como vivimos una gran paradoja histórica: a principios del siglo XXI, cuando sería técnicamente posible materializar el ideal del "arte para todos", se levantan barreras artificiales que lo mantienen todavía como un reducto al que sólo acceden algunos iniciados.

Acabaré con un asunto pendiente especialmente doloroso: el **desastre ecológico**. Estamos destruyendo nuestro

planeta. La deforestación y las emisiones de gases de efecto invernadero están acarreado ya consecuencias nefastas para muchas especies y para la vida misma del ser humano. El arte no tiene la culpa de nada de ello, y viene luchando, de hecho, para que se ataje semejante desastre. Un ejemplo admirable es el proyecto de Joseph Beuys conocido como *7000 robles*, promovido en la séptima Documenta (1982) (Fig. 29). Se trataba de impulsar la plantación de ese número de árboles en la ciudad de Kassel, con una intencionalidad artística ejemplarizante: junto a cada uno de los nuevos robles se clavaría una roca basáltica de poco más de un metro de altura, como un monolito conmemorativo y una metáfora musical (Beuys las comparaba a tubos de órgano). Lo inerte y mineral conviviría con lo vivo y cambiante, pero también serviría para certificar una especie de pacto entre todos los escalones de la existencia planetaria (pétreo, vegetal y humano). Este proyecto “artístico” involucraba a las instancias políticas y económicas, obviamente, pues se trata de un empeño de mejora urbana que fue bien aceptado por el municipio (como lo sería por cualquier ministerio del medio ambiente). En Kassel ha sido un éxito, pero el ejemplo, desgraciadamente, no ha cundido. En esta época de copias in-

discriminadas nadie se ha decidido a replicar en otros lugares algo tan fácil como los 7000 robles. ¿Acaso no podría la ciudad de Madrid (que es donde yo vivo) tener también su propio Beuys, distribuido en sus calles y jardines? (El basalto podría ser sustituido allí por berruecos graníticos). Estoy hablando de un solo caso, aún a sabiendas de que la pulsión ecológica preocupa a muchos artistas contemporáneos (desde Olafur Eliasson hasta el Atelier Van Lieshout, por poner un par de ejemplos), pero siempre la reflexión nos lleva al mismo punto: la escasez de este tipo de trabajos. Seguirían siendo insuficientes aún en el caso hipotético de que todos los artistas contemporáneos se ocuparan de estas cosas. Creemos que el arte es una esfera privilegiada de la actividad humana, pero no puede suplantar a otros ámbitos. La salvación de este mundo exige decididos compromisos políticos y económicos, el esfuerzo colectivo de todos los sectores sociales. El arte nos sugiere sólo modelos de trabajo, proporciona maquetas, soluciones a pequeña escala. Sus promesas o las salidas que ofrece son más bien imaginarias, y no es cosa de unos pocos creadores visuales realizar, en solitario, esa gran revolución.

NOTAS

¹ Este es el texto de la conferencia pronunciada en el ciclo “Grandeses i miserias del segle XX”. XXI Universitat d’Estiu, Andorra la Vella, 29 de agosto-2 de septiembre de 2005. Para la presente publicación se ha hecho una selección del material visual proyectado ante los asistentes.