

ENEMIGOS DEL GRAN ARTE

LA RAZÓN. LUNES 3 DE MARZO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

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

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

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

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

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

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

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