

FRAUDE EN LOS MUSEOS

LA RAZÓN. JUEVES 16 DE ENERO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Cuando no es claramente simbólico, el arte abstracto domina al hombre moderno, lo hace desconfiar de sí mismo y de su capacidad para comprender el mundo de la razón y la belleza, mediante formas culturales esotéricas semejantes a las de los chamanes en los pueblos primitivos. La razón del arte moderno reclama su derecho al secreto como la razón de Estado al suyo. Y los cortesanos consolidan el poder del misterio artístico por miedo a perder sus prerrogativas, si confiesan que ese tipo de arte, como rey presumido, no tiene camisa. Toda la palabrería sobre la pintura abstracta no simbólica (geométrica, conceptual, gestual, informal, «action painting», lúdica, minimalista, constructivista, «povera», cinética o virtual) obedece a esta convención cortesana y mercantil.

La pintura abstracta, sin imperio sobre los sentidos configurativos de las representaciones plásticas de la realidad, no puede defraudar porque no ilusiona. Se basa en un error intelectual o mental, no en un engaño moral, que desvía al arte de la función humanista y liberadora que asumió desde el Renacimiento. Pero precisamente porque la abstracción es la facultad distintiva de la inteligencia racional, los artistas pseudofilósofos (Mondrian, Kandinsky, Klee, Albers, Rothko, Newman) dejaron la pintura figurativa o concreta en las manos subalternas y descerebradas de la fantasía, sin control de la imaginación creadora ni del oficio de pintor.

En una cultura artística puesta del revés intelectual por el arte abstracto, no debe de extrañar que la fantasía disparatada en la pintura figurativa haya cometido el fraude moral de colgar del revés cuadros perfectamente descriptivos de una hilera de herramientas de artesano puestas de pie en el techo, (Jim Dine, 1962, Museo de Arte Moderno de Nueva York), un bosque cabeza bajo (Baselitz, 1969, Museo Ludwig de Colonia) o tres personas sentadas patas arriba a la mesa de una «Cena en Dresde» (Baselitz, 1983, Kuntshaus Zürich). ¿Los pintaron del revés?

Otro fraude moral de los Museos Modernos ha sido consagrar la pintura fotográfica de signos nacionales o universales, como banderas de países o de partido y señales de tráfico, que ni siquiera pueden evocar, por estar fuera de contexto emocional, los sentimientos patrióticos, partidistas o de orientación espacial a que responden. Ejemplos de esta perversión: la bandera estadounidense de Jasper Johns (1958, Museo Whitney de N.Y.); la hoz y el martillo de Rosemarie Trockel (1986, Colección Sudoeste de Stuttgart); el Stop en el cruce de carreteras desiertas de David Hockney (1986, Museo Paul Getty).

La ignorancia de estos pseudopintores sobre el arte de la pintura subraya el sorprendente descubrimiento de David Hockney: «Lo que más me gusta son los cuadros hechos a mano. Por lo tanto, los pinto yo mismo. Siempre tienen un tema y un poco de forma». Menos mal que no había aprendido a pintar «cuadros por teléfono», como Moholy-Nagy en 1922, dando instrucciones a una fábrica con una tabla de colores y papel pautado; ni sentido el placer de empezar y terminar un cuadro ante público, en cinco minutos, como los pictogramas de Mathieu en el Museo de Arte Moderno de París y los de Otto Götz en el Museo Saarland de Sarrebrucke.

El filósofo John Dewey condenó en general el simbolismo formalista, al que pertenece el género de pintura simbolista de símbolos, pues le parecía imposible, como a mí, dar significación alguna a los símbolos convencionales y cotidianos si no van cargados de implicaciones psicológicas (banderas) o conductivistas (señales de tráfico), en situaciones de tensión emocional, competencia entre naciones, desconcierto moral o desorientación espacial, donde los individuos necesitan ser entusiasmados, compadecidos, informados o dirigidos por signos convenidos de antemano. En la serenidad de los Museos, esta pintura defrauda al sentido del Arte.