

EMILIO GÓMEZ PIÑOL

RUPTURA VANGUARDISTA, DESINTEGRACIÓN Y NOSTALGIA DEL ARTE

Lección Inaugural leída en la Solemne Apertura
del Curso Académico 2005-2006
en la Universidad de Sevilla

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA



ÍNDICE

COLECCIÓN

EMILIO GÓMEZ PIÑOL
Catedrático de Historia del Arte Hispanoamericano
Departamento de Historia del Arte

RUPTURA VANGUARDISTA, DESINTEGRACIÓN Y NOSTALGIA DEL ARTE

Lección Inaugural leída en la Solemne Apertura
del Curso Académico 2005-2006 en la Universidad de Sevilla

PORTADA

ÍNDICE

COLECCIÓN



Sevilla 2015

Colección de Textos Institucionales
Núm.: 23

COMITÉ EDITORIAL:

Antonio Caballos Rufino (Director de la
Editorial Universidad de Sevilla)
Eduardo Ferrer Albelda (Subdirector)

Manuel Espejo y Lerdo de Tejada
Juan José Iglesias Rodríguez
Juan Jiménez-Castellanos Ballesteros
Isabel López Calderón
Juan Montero Delgado
Lourdes Munduate Jaca
Jaime Navarro Casas
M^a del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Adoración Rueda Rueda
Rosario Villegas Sánchez

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Edición digital de la primera edición impresa de 2005

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA 2015

C/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla

Tfnos.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443

Correo electrónico: eus4@us.es

Web: <http://www.editorial.us.es>

© EMILIO GÓMEZ PIÑOL 2015

ISBNe: 978-84-472-1700-7

Edición digital: Dosgraphic, s. l. <www.dosgraphic.es>

PORTADA

ÍNDICE

ÍNDICE

La ruptura creativa de las vanguardias del siglo xx y la mutación de los códigos estéticos.....	18
La desintegración del arte.....	51
Hacia el futuro. Nostalgia del Arte y perspectivas de su estudio	64
Orientación bibliográfica	85
Ilustraciones.....	89

PORTADA

COLECCIÓN

Para ir a página pulsar en la línea 

*Excmo. y Magnífico Sr. Rector,
Excmas. e Ilmas. Autoridades y Representaciones,
Compañeros del Claustro docente universitario,
Personal de Administración y Servicios,
Alumnos, Señoras y Señores:*

Corresponde al tradicional protocolo universitario hispalense encargar a uno de sus profesores más antiguos pronunciar una primera lección antecesora de las que se impartirán en las aulas a lo largo del nuevo curso. Este solemne acto aparece, sin embargo, impregnado de un añejo simbolismo muy alejado del sobrio marco que acoge a las lecciones de la docencia habitual. Ha sido convocado a este Paraninfo –aula máxima universitaria– un selecto auditorio integrado por docentes del conjunto de las disciplinas científicas

PORTADA

ÍNDICE

profesadas, miembros de todos los estamentos de la comunidad universitaria y un amplio número de autoridades y representaciones de la vida política y cultural ciudadana. En día tan señalado concurren al *Alma Mater* hispalense para adherirse al rito anual de la solemne proclamación del magisterio, la investigación de los saberes y el renovado compromiso con la sociedad a la que sirve de una Universidad que este año acaba de cumplir medio milenio de vida.

Haber sido designado para, en tan memorable ocasión, ocupar esta sede significa para mí un altísimo honor que de corazón agradezco a las autoridades universitarias que han cumplido en la Facultad a la cual pertenezco el tradicional protocolo de esta ceremonia. Quisiera en este momento me sea permitido evocar un acto análogo de mi ya larga vida académica. El discurso pronunciado en 1970 en la Universidad de Murcia, en la cual en mi condición entonces de Profesor más moderno –a la inversa de lo que establece nuestro protocolo– me correspondió la lección de apertura de curso. Allí dediqué

PORTADA

ÍNDICE

un recuerdo especial a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla en la cual habían transcurrido mis años de estudiante y los primeros dedicados a la docencia y a las actividades universitarias. Desearía rememorar los párrafos dedicados a los inolvidables maestros a los cuales en aquella tan solemne ocasión de los comienzos de mi carrera docente rendí tributo de agradecimiento por su permanente actitud de ejemplar y fecundo magisterio. Escribí en Murcia al evocar mi etapa formativa: *“Este recuerdo cobra particular intensidad y se hace cordial y entrañable al dirigirse a todos aquellos maestros universitarios bajo cuya orientación inicié los estudios de mi propia disciplina y las de algunas otras que han determinado una profunda huella en mi formación científica y en el entendimiento de los ideales universitarios. Este sentimiento afectuoso se dirige a los Doctores: Hernández Díaz, Sancho Corbacho, Arellano Catalán, Blanco Freijeiro, y a los Doctores Marco Dorta y Marín Martínez, profesores (entonces) en la Universidad de Madrid. De todos ellos guardo recuerdos imborrables; de la cien-*

PORTADA

ÍNDICE

cia que profesan y de la ejemplaridad y hondura de su vocación y magisterio universitario”. Desgraciadamente, el paso de los años ha hecho que para todos ellos, salvo, felizmente, para el Prof. Arellano –emérito de nuestra Universidad– el ejercicio profesional universitario haya de serle referido en tiempo pasado. Han fallecido cinco de ellos, pero permanecen vivas sus aportaciones científicas y, ante todo, el emocionante testimonio de su esforzada labor en tiempos sacrificados y difíciles, volcados en impulsar una Universidad digna, austera y plenamente entregada a la continuidad y el desarrollo de su servicio a la docencia y a la investigación.

Para un Catedrático de H^a del Arte impartir la primera lección del curso en este solemne Paraninfo y en la incierta coyuntura que al parecer espera a los estudios de nuestra titulación, añada al acto nuevos factores de responsabilidad y compromiso. Sería ciertamente tentador referir la atractiva Historia y glosar la fastuosa monumentalidad de este soberbio edificio –antigua Fábrica de Tabacos, como es sabido– la mayor instalación industrial europea de

PORTADA

ÍNDICE

su época, destinada a elaborar el tabaco procedente de Hispanoamérica (Fig. 1). El imponente contenedor arquitectónico, tras su transformación en sede universitaria a mediados del pasado siglo, acogió el espléndido patrimonio de esculturas –recuérdese el Cristo de la Buena Muerte, de Juan de Mesa–, pinturas y objetos artísticos procedentes de la expulsión de los jesuitas por Carlos III, en 1767, de su Casa Profesa de la Anunciación. En este marco de excelencia artística se desarrolla el acto que protagonizamos. Tras la procesión de los doctores universitarios de las distintas Facultades y el público asistente se ha cumplimentado un ritual generador de referencias simbólicas e institucionales enaltecedoras del cultivo del saber y su transmisión. También estas ceremonias son objeto de la moderna investigación atendiendo a su génesis histórica y a su rico simbolismo. Ante tan variado conjunto de sugerencias artísticas, hemos optado finalmente por dedicar esta lección a un tema –pensamos– de palpitante actualidad como es el de la consideración de algunos aspectos del arte de nuestros

PORTADA

ÍNDICE



PORTADA



ÍNDICE

Figura 1. V. Bengoechea y Cayetano de Acosta. Portada principal de la antigua Fábrica de Tabacos (Universidad de Sevilla). A) Vista de conjunto de la portada principal (1757). B) Detalles ornamentales de la jamba derecha: molino, indígena americano fumando y trofeo de pacas de hoja de tabaco.

días y, obligadamente, habremos de referirnos a la problemática coyuntura que afecta a la titulación de Historia del Arte. Han generado sorpresa e inquietud las noticias publicadas sobre propuestas, insinuaciones, malentendidos y desmentidos que la colusión de la política y la burocracia universitarias han provocado sobre un asunto siempre tan vidrioso como es el del amplio reajuste de titulaciones y la consiguiente reestructuración de planes de estudio. Se ha declarado incluso el propósito de suprimir la actual titulación de H^a del Arte –la más demandada por los estudiantes de la Facultad de Geografía e Historia de nuestra Universidad, y en general a la cabeza en toda España en la matrícula de esta clase de estudios– y su problemática absorción en otras áreas de conocimiento.

La creciente y masiva atención hacia los acontecimientos artísticos, la candente interrogación por el sentido de sus manifestaciones contemporáneas y el aludido cuestionamiento de la titulación de estas disciplinas me han llevado a eludir una lección del Programa de las asignaturas que explico

PORTADA

ÍNDICE

y a abordar reflexiones que supongo de un interés más vivo y general en un contexto particularmente polémico. Quisiera advertir, además, que, en mi opinión, la base metodológica de la Historia del Arte es esencialmente unitaria y por tanto el obligado desarrollo temático de su evolución histórica no debe suponer una rígida compartimentación –que para mí sería más bien una mutilación– del estudio de las intencionalidades críticas y las permanentes actividades simbólicas que constituyen la médula específica de la Historia del Arte. No se olvide que en el presente temporal cohesivo que envuelve al historiador conviven en plena simultaneidad, si bien en planos u órbitas diversas, las obras del pasado y las creaciones del presente. El fenómeno de incomunicación que pueda afectarles en la vivencia de los contempladores no pertenece a la esencia del Arte y a sus expectativas y finalidades genuinas, sino a criterios y modalidades de una determinada etapa histórica. Si los supuestos conceptuales desde los cuales se crea e interpreta el arte y el papel de la enseñanza y la crítica cambian,

PORTADA

ÍNDICE

pueden generarse nuevas situaciones de identidad y convergencia en el mundo siempre abierto a la controversia de los gustos, pero esencialmente humano por su vocación al simbolismo y a la poesía, que es el mundo de las formas artísticas. En una situación, pues, con tantos aspectos problemáticos, esta disertación no pretende agotar cuestiones tan discutibles y tan susceptibles de matices como las que van a ser planteadas. Sólo pretendemos ofrecer un panorama esquemático en el cual se expongan y traten de iluminarse algunas zonas oscuras del ingente fenómeno universal de la creación artística y su actual recepción social. En lo referido al polémico tema del futuro de los estudios de Arte en el contexto de las Humanidades no teman un alegato tachable de tendencioso o de corporativista; tanto los comunicados de los Departamentos Universitarios implicados como una relevante intervención de nuestro Rector en reciente sesión en la sevillana Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría al recibir la Medalla de Honor concedida a la Universidad por el quinto

PORTADA

ÍNDICE

centenario de su fundación, han expuesto razones convincentes sobre la decisiva trascendencia del estudio del Arte en el marco de las Humanidades. Por mi parte, sólo aspiro a justificar que, ante la controversia inherente a la producción artística actual se multiplican las exigencias de que la docencia e investigación universitarias prosigan y perfeccionen los instrumentos de análisis histórico y crítico que sirvan de apoyo y contraste a la labor creadora de los artistas que son, en definitiva, los que pueden plasmar la aspiración universal a la belleza –nombre frecuentemente polémico y seguramente vago– pero que desvela el común anhelo de brillo y plenitud de lo sensible que identifica la condición espiritual de los seres humanos.

PORTADA

ÍNDICE

LA RUPTURA CREATIVA DE LAS VANGUARDIAS DEL SIGLO XX Y LA MUTACIÓN DE LOS CÓDIGOS ESTÉTICOS

Es conclusión mayoritariamente aceptada por historiadores y críticos de diversas áreas cultura-

les que parece presentirse en la situación artística actual un próximo cambio de ciclo que vendría a clausurar el inaugurado por las vanguardias surgidas con posterioridad al *Posimpresionismo* nacido en París en las décadas finales del siglo xix. Inútil es profetizar sobre el decurso histórico-artístico, pero fenómenos análogos de desgaste y vaciamiento de sentido de las formas en etapas del pasado y datos significativos del presente detectan la proximidad a un umbral de cambio y la entrada en un nuevo ciclo del desarrollo de la actividad creadora humana llamada Arte. Algunos autores –como especialmente el norteamericano L. Shirer, en un importante libro sobre el origen y evolución histórica del concepto de Arte–, distinguen diversas fases en la evolución de las finalidades y valoración creativa de las obras de arte. A comienzos del siglo xx, aproximadamente entre los años 1905 y 1925, en la etapa mítica de las llamadas vanguardias históricas, se clausuró un larguísimo periodo histórico remontable al Renacimiento, pero dotado de especial aceleración en la segunda mitad del

PORTADA

ÍNDICE

xviii y durante el siglo xix que se llamó el sistema de las Bellas Artes. Las tradicionales labores vinculadas en origen a las artesanías y a la cosmovisión de la sociedad tradicional cobraron una creciente autonomía y pretensión salvífica vinculadas a la exaltación de la subjetividad creadora del artista y a la exploración del inmenso ámbito del placer estético. La modernidad artística se imbricó progresivamente en fenómenos de tan hondo calado histórico como la vertiginosa industrialización, los procesos de acelerado crecimiento de los núcleos urbanos, la confianza en la arrolladora omnipotencia de la técnica y los simultáneos y profundos desgarros psíquicos y sociales derivados de la creencia en el progreso ilimitado y en doctrinas promotoras de la revolución social. Las devastaciones y espantosas matanzas provocadas por la Primera Guerra mundial socavaron la confianza en el progreso, pero los múltiples efectos del cambio tecnológico en las mentalidades y las costumbres, principalmente los promovidos por el acelerado proceso de secularización, cuestionaron la vigencia

PORTADA

ÍNDICE

ancestral de principios básicos de la organización social. Un fascinante periodo cuajado de incertidumbre y sacudido por alternativas radicales se abrió por las vanguardias. El viejo sistema artístico basado en las ideas de mimesis de la naturaleza y belleza armónica, sustentado por élites sociales, fue sustituyéndose por el creciente predominio de la subjetividad del artista, la inapelable supremacía de su visión creadora y la libre y permanente experimentación formal como criterios rectores de la creación. La densidad conceptual y el abrumador bagaje de experiencias sobre la autonomía y “pureza” de la obra de arte, la primacía de los componentes formales como constitutivos de su esencia, representan un formidable a la vez que conflictivo legado de una de las etapas más fascinantes de la Historia del Arte. Sorprendentemente, desde la visión mitificada y los confiados augurios optimistas de los que consideraron a las vanguardias como depositarias de dosis inagotables de creatividad y de infalible sentido de la marcha del *“espíritu de los tiempos”*, ya a mediados del

PORTADA

ÍNDICE

pasado siglo se advirtieron síntomas de parálisis y estancamiento. Por la época del “mayo francés” de 1968, y, de manera acelerada e irreversible hacia la década de los 70, se consumó una verdadera desintegración del propio concepto de arte, que transmutó sus actividades en un múltiple y abigarrado repertorio de presentación, manipulación y visualización de objetos artísticos cuya praxis y denominación carece de relación y paralelos con las experiencias del pasado e incluso con algunas de las modalidades más fecundas de los “ismos” aparecidos a principios del siglo xx.

La revolución cubista significó el primer intento por liberar al arte pictórico de su dependencia del naturalismo perceptivo y conceptual. En *Las señoritas de Avignon* (1907) (Fig. 2), Picasso respondió a las innovaciones de sus rivales coetáneos, los *fauves*, y en particular a Matisse (Fig. 3), llevando al extremo la supresión del tradicional espacio prospettico y adoptando el uso de colores planos para, mediante la combinación del geometrismo estructural del último Cezanne y las provocativas

PORTADA

ÍNDICE



PORTADA

ÍNDICE

Figura 2. P. Picasso, Las Señoritas de Aviñón (1907), Museo de Arte Moderno, Nueva York (USA).



PORTADA

ÍNDICE

Figura 3. H. Matisse, Mujer española con pandereta (1909), Museo Pushkin, Moscú (Rusia).

distorsiones faciales inspiradas en el arte negro y de los pueblos primitivos, evocar con desabrida aspereza formal una escena prostibularia. El primer cubismo –el analítico– era un arte intelectualista y de enrevesada trama estructural, inspirado, según sus principales inventores: Picasso y Braque en metamorfosis imaginadas por la visión de un ojo móvil que se traslada en torno a los objetos o los capta a diferentes alturas (Fig. 4). La trascendental mutación cubista se enriqueció con una provocadora manipulación de incalculables consecuencias. Por vez primera se integraron en los cuadros materiales tomados directamente de la realidad y ajenos a la aplicación de los pigmentos habitual en la tradición pictórica. Se consumó una ruptura crucial con la idea de representación o trasposición de lo visible al cuadro por medio de una imagen cromática. Se adhirieron a aquél directamente distintos objetos: insectos disecados, trozos de periódico, cuerdas, hojas secas, partituras, huesos, cenizas, detritus, sin modificar en su condición material, en palpable demostración de que el cuadro es un simple objeto

PORTADA

ÍNDICE

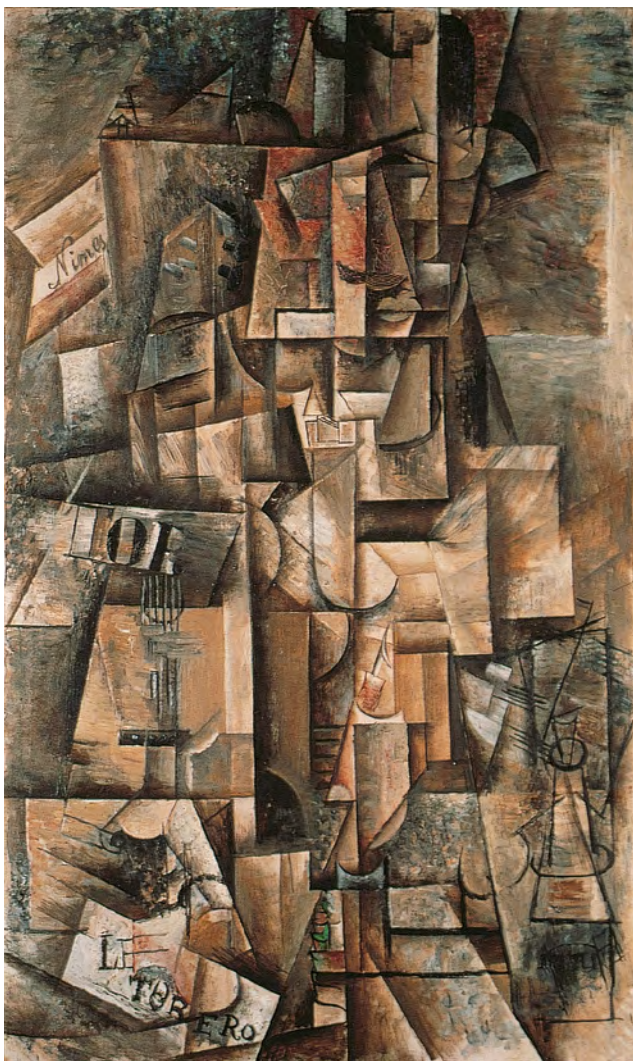


Figura 4. P. Picasso, El aficionado (1912), Museo de Arte, Basilea (Suiza).

PORTADA

ÍNDICE

perteneciente al espacio real de la vida, en el cual el artista experimenta a su gusto, sin obedecer a convenciones sobre el espacio tridimensional ilusionista enmarcado que durante siglos ejemplificó este primordial género artístico (Fig. 5). Se inicia un arriesgado intercambio entre la vida y el arte, a la vez físico e imaginativo que alumbrará en ocasiones ingeniosas metáforas visuales (Picasso, Ernst, Arp) pero, como en tantos casos sucede en los movimientos contemporáneos, al extremarse y exacerbarse en el mero alarde ingenioso se desgastará irreversiblemente desembocando con frecuencia en la provocación y el absurdo. Por los años de aparición del cubismo también es preciso reseñar el desarrollo de corrientes *expresionistas*, formalmente fundamentadas en la experimentación con colores planos de gran intensidad y aplicados sin atención a la habitual percepción de las apariencias naturales, sino como cauces expresivos de la profunda y violenta conmoción interna del artista.

Otra primordial corriente vanguardista fue la *abstracción*, desarrollada en años inmediatos al primer



Figura 5. P. Picasso, Composición de la mariposa (1932), Museo Picasso, París (Francia).

PORTADA

ÍNDICE

cubismo y con dos grandes direcciones de contrapuestas apariencias formales. Wassily Kandinsky en una acuarela de 1911 tanteó la conjunción en el cuadro de un lenguaje de puras manchas cromáticas, ambicioso trasunto formal en el espacio de la riqueza tonal y las inefables resonancias interiores que las notas y acordes musicales desarrollan en el tiempo (Fig. 6). La finalidad de tan arriesgada experiencia, impregnada de misticismo eslavo y sublimada en abstrusas doctrinas platónicas y teosóficas, pretendía comunicar la vivencia íntima mediante su trasposición en la pura vibración de exquisitas tonalidades cromáticas desprovistas del mínimo asomo de intenciones decorativas y sólo atentas a la utópica plasmación de una inverosímil música de colores. En opuesta dirección, también imbuido de pretensiones espiritualistas, en su caso de orden matemático y proporcional, el holandés Piet Mondrian, a la búsqueda de un arte de puros signos plásticos, concibió el alejamiento de las apariencias del mundo visible en clave formal de rigurosa geometría integradora de tramas de

PORTADA

ÍNDICE



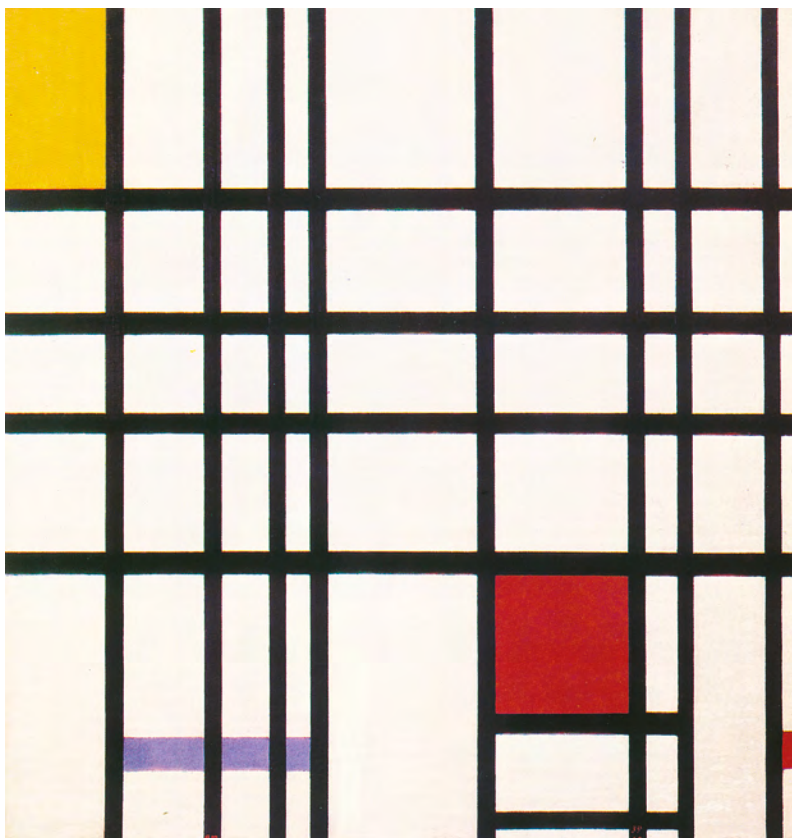
Figura 6. W. Kandinsky, Improvisación (1914), Städtische Galerie, Lenbachhaus, Munich (Alemania).

PORTADA

ÍNDICE

líneas rectas delimitadoras de campos cuadrados o rectangulares de colores primarios (Fig. 7). A estas radicales novedades formales de las corrientes vanguardistas primordiales es preciso añadir la perduración de preocupaciones simbolistas –inspiradas en remotas actitudes de rebeldía y ensueño románticos– que, a fines del XIX, en la obra, por ejemplo, de Odilon Redon introduce formas visibles de misterioso aspecto que despiertan en el contemplador imágenes oníricas en las que late una inquietante palpitación de lo invisible. También por estos años, en Italia, el *Futurismo*, claramente afín a las experiencias cubistas, y particularmente, el pintor G. Chirico en sus pinturas denominadas “metafísicas” invita al espectador a introducir su mirada en la onírica profundidad de calles solitarias de fugadas e irracionales perspectivas arquitectónicas frecuentemente habitadas por maniqués robóticos o figurillas humanas espectrales (Fig. 8).

A comienzos del siglo XX se publicaron obras fundamentales sobre la investigación del subconsciente y el mundo de los sueños y el *Surrealismo*,



PORTADA

ÍNDICE

Figura 7. P. Mondrian, Composición con rojo, amarillo y azul (1939), Tate Gallery, Londres (Gran Bretaña).



Figura 8. G. Chirico, Musas inquietantes, Centro Pompidou, París (Francia).

PORTADA

ÍNDICE

en principio un movimiento de carácter literario, se convirtió en otra de las corrientes cardinales del arte del siglo xx, especialmente a partir de 1924. Con anterioridad, sin embargo, en plena Primera Guerra mundial, un movimiento de radical intención iconoclasta, el *Dadaísmo*, antecedente del citado Surrealismo y referente incuestionable por explícita voluntad nihilista y destructora de los movimientos antiartísticos, revolucionó en las artes plásticas las relaciones entre arte y vida. Nutrió incesantemente la extremosa pulsión transgresora que ha influido en movimientos recientes abocados a la esterilidad formal y a la erradicación de la función catártica del arte, presente, pese a sus fluctuaciones, en importantes corrientes de las vanguardias históricas del siglo xx. El *Dadaísmo* desde sus dramáticos orígenes, durante la Primera Guerra mundial, propugnó una permanente subversión de los procedimientos artísticos con la introducción del azar y la subversión de cualquier aplicación normativa, en nombre de un nihilismo destructor de signos sensibles de comunicación

PORTADA

ÍNDICE

racional. En los comienzos de dicho movimiento se halló Marcel Duchamp, quien en 1917, bajo la falsa firma de un inexistente R. Mutt, provocó un sonado escándalo al enviar a una Exposición un urinario de loza al que tituló *Fuente*. Una de sus obras pictóricas: “Desnudo descendiendo la escalera” (1912) consiste en una intrincada y tensa trabazón de planos de filiación cubista que semeja representar el movimiento mecánico de un robot en dirección diagonal (Fig. 9). Otra de sus configuraciones anticipadoras fue el llamado *Gran cristal*. *Novia rodeada por solteros* (1915-1923), inacabada, estructura compositiva totalmente transparente, objeto singular emancipado de los géneros conocidos: arquitectura, escultura o pintura; aparatoso artilugio de cables, émbolos y placas arbitrariamente combinados según el imaginativo diseño de una extrañamente ensimismada en un inescrutable juego de sorpresas e invenciones.

El *Surrealismo* cultivado por los grandes pintores: Max Ernst, Joan Miró, Salvador Dalí, Paul Delvaux, Remé Magritte, Paul Klee, etc. basó en



Figura 9. M. Duchamp, Desnudo bajando por una escalera (1912), Museo de Arte, Filadelfia (USA).

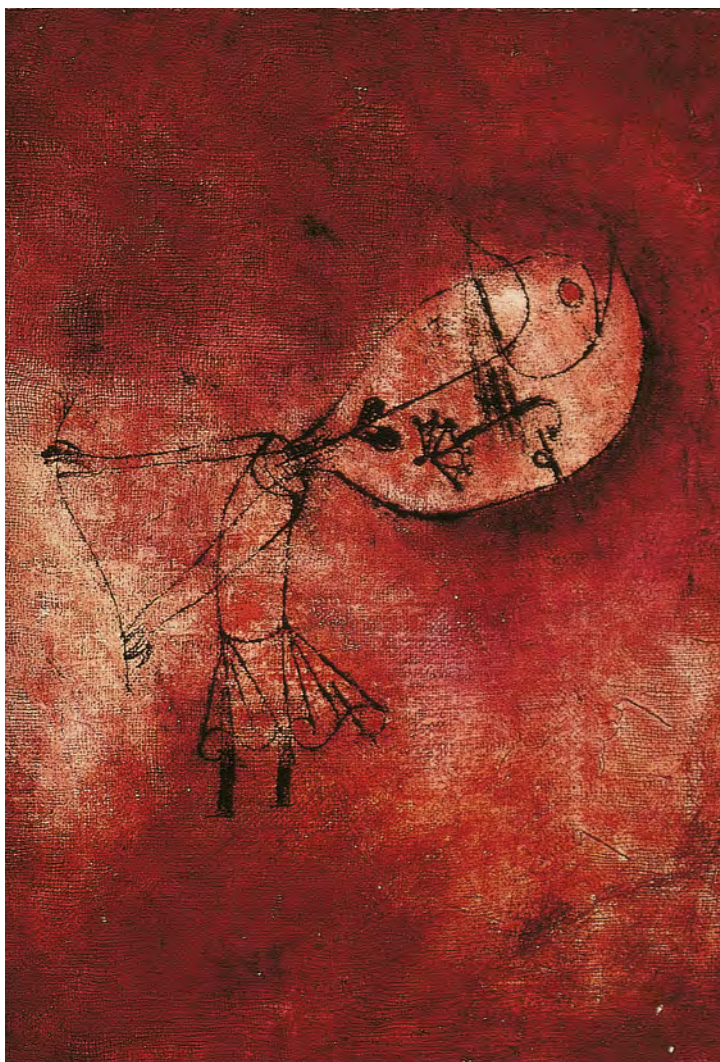
PORTADA

ÍNDICE

el *Dadaísmo* algunas de sus actitudes iniciales de contestación e intransigencia frente al arte tradicional y otras corrientes artísticas (Fig. 10). En las obras de los grandes creadores progresivamente emancipados de los iniciales planteamientos literarios de André Breton y sugestionados además por las teorías de Freud, el psicoanálisis y las pulsiones del subconsciente, aparecen plasmados en imágenes los automatismos de la mente emancipados de controles racionales y despreocupados por convenciones morales o estéticas. El enorme cúmulo de pinturas tituladas surrealistas, al margen del problemático automatismo de las técnicas de representación –inverosímil, por ejemplo en la soberbia maestría dibujística y cromática de Dalí (Fig. 11)– se ha enfrascado en la minuciosa exploración de un inmenso espacio iconológico de lo humano, con llamativos antecedentes en obras artísticas del pasado (El Bosco, Arcimboldo, Brueghel), pero volcado en la modernidad mediante la confección de un número ingente de imágenes ambiguas que alternan las evocaciones de sueños, pulsiones

PORTADA

ÍNDICE



PORTADA

ÍNDICE

Figura 10. P. Klee, Danza del niño triste II (1922), Colección W. y T. Werner, Munich (Alemania).



PORTADA

ÍNDICE

Figura 11. S. Dalí, Torero alucinógeno (1969), Museo de S. Petersburgo, Florida (USA).

sexuales, pesadillas y asociaciones figurativas que provocan en el espectador inquietantes sensaciones.

El cúmulo de experiencias plásticas y sus justificantes doctrinales aportados por la vanguardia inicial, pese a sus pretensiones universalistas y la búsqueda de conexión popular propugnada por la programática supresión de barreras entre el arte y la vida, apenas consiguió inicialmente sus objetivos. Una de las más perspicaces reflexiones sobre lo que a comienzos del s. xx se denominó el “nuevo arte”, fue la de Ortega y Gasset, publicada en 1925 en *La deshumanización del Arte*. El libro es además un diagnóstico sobre las dificultades de comprensión del arte de esos años decisivos, así como una meditación sobre la esencia del arte pictórico y sobre lo que debería entenderse por artisticidad del arte. A este respecto, subraya Ortega la profunda vigencia de la matriz realista que subyace en la mayoría de los contempladores de las artes visuales, difícil de ser erradicada a favor del obligado ejercicio de racional y aséptica disección de los esenciales elementos artísticos procedentes

PORTADA

ÍNDICE

de la manipulación formal que constituyen a la obra como tal.

Con su atrayente brillantez estilística e inimitable donosura expositiva, el citado autor investigó el origen de las dificultades de percepción experimentadas por el arte nuevo de su tiempo. Partiendo del hecho evidente de que las obras de arte siempre gustaron a unos y desagradaron a otros, Ortega trató de indagar en las razones que podrían explicar la degeneración en áspera controversia de una situación natural de confrontación de diversas opiniones. Describió la harto sorprendente, por cerrada y virulenta, recepción del arte vanguardista de comienzos del siglo xx –actitud por cierto que sólo recientemente ha ido atenuándose–, de una parte por unos fervientes admiradores adheridos a aquél sin reservas, con una especie de aceptación irracional, mientras sus oponentes, al enfrentar la nueva pintura, escultura, literatura, teatro o música, daban rienda suelta a una terminante e inmovible indignación. La agria confrontación entre partidarios y detractores, según Ortega, se debía a

PORTADA

ÍNDICE

la esencia misma del nuevo arte. Los antagonismos por él generados desbordaban el ámbito normal de las lógicas discrepancias de gusto individual. En su opinión, “*no se trata de que a la mayoría del público no le guste la obra joven y a la minoría sí. Lo que sucede es que la mayoría, la inmensa, no la entiende*” (*La deshumanización del Arte*, p. 49).

El arte de comienzos del s. xx no parecía dirigido a todo el mundo, sino a una minoría dotada de antenas perceptivas particularmente sensibles, inexistentes en la mayoría, desconcertada al pronto y después profundamente irritada por su incomprensión de las nuevas reglas del juego. Con su atractivo gracejo remachaba Ortega el juicio sobre la confusión en que aparecía sumida buena parte de los espectadores: el buen burgués que asistía desconcertado a la aparición del nuevo arte se sentía humillado, “*incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura*”. A diferencia del calor popular que finalmente consagró la generalizada aceptación del *Romanticismo*, en el diagnóstico del filósofo, la denominada por él indis-

PORTADA

ÍNDICE

tintamente la masa, el pueblo, se veía rechazada de la comprensión y el disfrute de un arte que aparecía hermético y sólo asequible a escasas minorías. Descontando las imprecisas y desdeñosas categorías sociológicas caracterizadoras, según Ortega, de la participación en la cultura de los diversos grupos sociales, acertó plenamente en una de las claves explicativas de la decepcionante frustración del goce estético de la mayoría ante las nuevas obras. Los espectadores, en los diferentes géneros –literatura, teatro, lírica– además de en las artes visuales, buscaban prioritariamente la anécdota descriptiva y el asequible contenido humano de los argumentos, sin apenas parar mientes en la sustancial parte de artificio, de construcción o elaboración formal que pertenecen al oficio artístico y que constituyen a la pieza u objeto como tal obra de arte. La mayoría de los espectadores enfrentados a la captación de la nueva estética, “...llamará arte al conjunto de medios por los cuales es proporcionado ese contacto con cosas humanas interesantes. De tal suerte que sólo tolerará las formas propiamente artísticas, las

PORTADA

ÍNDICE

irrealidades, la fantasía, en la medida en que no intercepten su percepción de las formas y peripecias humanas” (La deshumanización del Arte, p. 53).

A partir del *Posimpresionismo* se acentuó la reacción contra el arte del siglo XIX, denostado como “*académico*”, tanto en atención al origen cierto de su inspiración intelectual como respecto al depurado aprendizaje de sus técnicas; ese academicismo se convirtió en motivo descalificador de un arte repleto hasta la saciedad de contenidos literarios y eruditos. También alcanzó la reacción depuradora al atrayente perfeccionismo óptico del *Impresionismo*, no obstante haber sido generador de fecundas libertades técnicas y cromáticas que maduraron en posteriores corrientes vanguardistas, y a pesar igualmente de, frente a la pedantería historicista académica, haber abierto el contenido temático de los cuadros a escenas de la vida diaria y a la descripción de las costumbres más espontáneas y triviales de la sociedad (Fig. 12).

La búsqueda y asimilación de nuevos principios formales que afianzaran la autonomía del cuadro



PORTADA

ÍNDICE

Figura 12. C. Monet, La barca en Giverny (1887), Museo d'Orsay, París (Francia).

y el valor sustancial conferido a su diseño, llevó al estudio y apreciación del arte de Extremo Oriente y de los pueblos primitivos. Los precursores de las vanguardias históricas –principalmente Cezanne, Van Gogh, Gauguin, y Seurat– debatieron y acuñaron un repertorio esencial de nuevas formas plásticas opuestas a la tradición de origen renacentista, mientras que los contenidos simbólicos y catárticos del arte en algunos casos, como el de Van Gogh, se elevaban a cotas angustiosas y autodestructoras de locura y sacrificio (Fig. 13). En sus comienzos, estos comportamientos fueron absolutamente minoritarios y heroicos. La poderosa tradición de los Salones prorrogaba impertérrita sus usos sociales manteniéndose en la rutinaria evasión historicista de una sociedad netamente materialista lanzada a un vertiginoso proceso de industrialización. Sin embargo, los testimonios de una decisiva mutación artística ya habían sido enarbolados por los precursores posimpresionistas y se incorporaron a la riada de los decisivos cambios, ya reseñados, acaecidos entre las últimas décadas del XIX y la finalización de

PORTADA

ÍNDICE



Figura 13. V. Van Gogh, Dormitorio de Arlés (1888), Art Institute, Chicago (USA).

PORTADA

ÍNDICE

la Primera Guerra mundial. En esta vorágine todo se puso en duda y se cuestionaron las más diversas y recónditas facetas de la realidad. Tanto en relación con la naturaleza o mundo exterior, como en el ámbito psicológico y de las dimensiones creativas de los artistas, el conflicto, la hipercrítica, y, en muchos la obsesión destructiva por principio se convirtieron en móviles permanentes de la vanguardia cultural. La lucha cerrada contra lo tachado de tradicional o anticuado abrió heridas incurables de incomunicación, desconfianza y amarga experiencia del carácter y función del arte. Con todo, el sentido a la larga positivo de recuperación de la esencia formal y de la “pureza” específica del arte puede resaltarse como imprescindible punto de apoyo en la deseable recuperación de un renovado horizonte simbólico y comunicativo apto para la revitalización de las actividades creadoras.

Resulta evidente que a comienzos del siglo xx se consumó una radical transmutación de ancestrales códigos estéticos. En el arte del pasado lo primordial surgía de la concepción de ideas y emociones rela-

PORTADA

ÍNDICE

cionadas con intenciones religiosas, vivencias de la naturaleza, evocaciones mitológicas, históricas, etc., básicamente compartidas por la sociedad y posteriormente plasmadas en un repertorio de signos e imágenes sensibles por lo general inspirados en el mundo externo y en los datos de la común percepción sensorial. Este nutrido repertorio de personajes, argumentos y situaciones orquestado por los principios compositivos de inspiración clásica y su estricta jerarquización temática en atención a criterios conceptuales, fue desmoronándose progresivamente a partir del *Posimpresionismo*. La radical autonomía material de la obra, se afirmó primeramente en el énfasis sobre los problemas compositivos y de diseño. Junto a ello se impuso la insignificancia de los temas y la afirmación absoluta de la subjetividad del artista como principio del arte que se postula avanzado, “vanguardista”, y por ello digno de encarnar ideales revolucionarios o ambiguamente redentores, con frecuencia en sintonía con avasalladores credos políticos. La nueva realidad a interpretar, o mejor aún, a incluir directamente en las obras, conquista

PORTADA

ÍNDICE

espacios marginados u omitidos en el pasado –lo llamado “feo”, que ya el arte precursor de Goya había incorporado a sus sueños y caprichos–; se explora, tanto en la realidad de los detritus y hasta de los excrementos, o se desencadena una obsesiva investigación de las más recónditas pulsiones psíquicas y sexuales del subconsciente. Esta desbordada y tantas veces morbosa subjetividad del artista, sumido en el buceo de los abismos de una conciencia torturada y transgresora, ha terminado por destruir los espacios simbólicos que han permitido conciliar vivencias individuales y colectivas en la función catártica del arte y la fiesta en el pasado. La subsistencia de raíces lúdicas y celebrativas de lo sagrado, patente desde los orígenes del arte en todas las culturas, han sido muy parcialmente explorada en el arte del presente, salvo en mutaciones transgresoras de algunas formas de “happenings” orgiásticos y algarabías anárquicas. Abrir y compartir ámbitos de simbolización religiosa es un recurso históricamente probado para tender puentes de comunicación personales y colectivos entre hombres

PORTADA

ÍNDICE

situados en niveles muy alejados de civilización material. Un espectacular testimonio de la asombrosa fecundidad de la integración de las artes visuales en la ceremonia sacra y en la cohesión social de las comunidades se aprecia en la historia de las modalidades artísticas más antiguas y originales del Arte Hispanoamericano. Apenas investigado el trasfondo simbólico del amplio repertorio de eficaces procedimientos misionales y sus peculiaridades estéticas, se intuye su inagotable vigencia en el largo ciclo de más de tres siglos de interacción entre mensaje religioso cristiano y dimensiones didácticas y de integración creativa de artes y artesanías, recicladas a partir de un complejo religioso mágico-animista inicial progresivamente refundido en una sociedad multirracial mayoritariamente vertebrada por la fe católica (Fig. 14).

PORTADA

ÍNDICE

LA DESINTEGRACIÓN DEL ARTE

A partir del *Dadaísmo* y de algunas manifestaciones afines del *Surrealismo*, se introdujo en las



PORTADA

ÍNDICE

Figura 14. Anónimo, Regreso de la procesión (de la serie: La procesión del Corpus en el Cuzco), Museo de Arte Religioso, Cuzco (Perú).

actitudes subversivas más extremistas la expresa consigna de la destrucción del arte o el ejercicio del inequívocamente denominado anti-arte. Los términos alusivos a la trepidante historia de situaciones, personajes, espectáculos, etc., sucedidos tras el “mayo francés” (1968) son suficientemente descriptivos de las numerosas e insólitas modalidades de presencia y actividad de los artistas en una sociedad industrial hipertecnificada, y, ya en nuestros días, en la fase denominada de globalización por los mecanismos de unificación telemática de capitales y mercados. En la presente coyuntura, nuestra sociedad sigue reconociéndose como sociedad del espectáculo, de la moda, del “cambio” genérico como suprema ley de la modernidad transferida a la ambigua y conflictiva posmodernidad. En trágico contraste, la creciente sucesión de matanzas terroristas, sorpresivas e indiscriminadas, la persistencia de las guerras y la pobreza expansiva en países y amplios sectores sociales, aparentemente no han modificado los hábitos de consumismo banal y la búsqueda a toda costa de

PORTADA

ÍNDICE

una felicidad individualista exenta de valores y desprovista de gratificante y humanizadora riqueza simbólica.

En esta situación cultural conflictiva y vitalmente fracturada, descartada en las artes visuales la noción de estilo como conjunto de formas variables pero en el fondo armonizadas por una sintonía recíproca; al cabo ya de incesantes experimentos, ¿qué sentido y qué concreción formal puede hoy tener la fusión arte-vida preconizada por las vanguardias como práctica salvadora de la denostada jerarquización del acceso al arte? Pese a las buenas intenciones, la experiencia histórica enseña que cuanto mayor es la confusión entre arte y realidad más se debilita la fuerza creadora del artista, más menguado es el margen confiado a la interpretación y a la inventiva formal, hasta finalmente diluirse la configuración de la obra en mínimos ejercicios de ingenio y de simple “elección” por el artista de los denominados *ready-made*, objetos usuales a los cuales se otorga un estatus de obra de arte en virtud de la caprichosa decisión del autor. Desde

PORTADA

ÍNDICE

el citado urinario-fuente dadaísta de M. Duchamp, de 1917, se llega por reducción al absurdo de estas premisas a “happenings”, instalaciones, montajes, “performances” y otras operaciones; a puestas en escena a veces interesantes, ingeniosas y hasta con ocasionales efectos formales impactantes, pero conceptualmente bordeando siempre el dudoso límite entre lo fútil y lo grotesco (Fig. 15). En una *Documenta*, de Kassel, uno de estos actuantes provisto de una tiza trazó un círculo en torno a un banco donde se encontraban sentadas dos muchachas; en virtud de tan simple operación, desde luego al alcance de cualquiera, el audaz prestidigitador convirtió aquella trivial escena en: “*objeto en acción*”. Se explicó entonces a los pasmados espectadores –nunca faltan tautologías y logomaquias en estos casos para enmascarar el vacío–, que “*cualquier objeto sirve de obra de arte. Se convierte en tal por el mero hecho de contemplarlo. El trabajo del artista está de más*”. Estas sencillas “visualizaciones” por ensalmo deben inscribirse asimismo en la introducción en los procesos artísticos –como anticipó

PORTADA

ÍNDICE



PORTADA

ÍNDICE

Figura 15. T. Rehberger, Finales del mundo (Instalación, 2003), I Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla (2005).

el *Dadaísmo*— de toda clase de efectos, entre los cuales en la modalidad informalista de la “action painting” el azar, la casualidad materializaba los regueros cromáticos pulverizados por el areógrafo impulsado por el artista en movimientos aparentemente sin control. La actividad creadora humana queda reducida al mínimo. Se repiten incluso en reproducciones exactas mercancías e ídolos mediáticos (A. Warhol, *Pop Art*) (Fig. 16) y hasta las cajas de detergente de los supermercados apenas por detalles nimios de su ambientación museística pueden distinguirse de las apiladas en los anaqueles reales de los cuales las retira el público. La obra, cosificada al extremo no se interpreta, permanece sin marchamo individual ni distinción entre original y series repetitivas. Pese a todo, las obras se exhiben en museos, se venden y el mercado del arte sobrevive, paradójicamente, con fluctuaciones desde luego pero absorbiéndolo todo y lanzando con las apropiadas técnicas publicitarias a los nuevos autores y a las mercancías susceptibles de obtener mayor impacto y rendimiento.

PORTADA

ÍNDICE



Figura 16. A. Warhol, Sopa Campbell (1962), Colección Nordrhein Westfalen, Düsseldorf (Alemania).

PORTADA

ÍNDICE

En buena parte de las producciones artísticas de la posvanguardia se mantiene la práctica revolucionaria, originada en el *Dadaísmo*, de despreciar el oficio, la destreza técnica y el talento y esfuerzo como condiciones previas e insoslayables para hacer arte. En las posturas más agresivas todo puede ser legitimado por el ensalmo del actuante-taumaturgo, capaz de convertir en artístico cualquier objeto por el solo poder de su decisión selectiva. La confusión alcanza límites grotescos al observar el grado de interferencias y mistificaciones que menoscaban el respeto por la obra de arte al intervenir mecanismos financieros que son clave para abastecer un coleccionismo beneficioso e impulsor de novedades, pero que también pueden degenerar en extravagantes supercherías. El diario *El Mundo* en su número correspondiente al pasado 21 de junio (p. 58) informaba que en la casa de subastas londinense Bomhams, fundada en 1793, ante gran concurrencia de prensa y televisión, se habían vendido a un coleccionista norteamericano tres pinturas de un conocido chimpancé llamado

PORTADA

ÍNDICE

Congo –muerto hacía unos años–, adjudicadas en la cifra final de veinte mil euros, habiendo sido la de salida de tan sólo mil. El Director de Arte moderno y contemporáneo de la Sala de subastas declaró: *“No teníamos ni idea de lo que valían. Simplemente las pusimos en el mercado para divertirnos”*. Añadió, asimismo que la farsa era una locura, pero lo cierto es que gracias a la desfachatez de los comerciantes y al espíritu socarrón y lúdico de un “coleccionista” caprichoso, junto al azar de las pinceladas mecánicas e irracionales de un animal, la historia del coleccionismo ha registrado uno de sus hitos más extravagantes, eso sí, todo ello aderezado por el son de los euros contantes y sonantes y al socaire del morboso relativismo del “todo vale”. Nótese de paso el decisivo papel, todavía escasamente investigado en su verdadera trascendencia, que a lo largo de la evolución artística han jugado las diversas instituciones: mecenazgo eclesiástico o principesco, museos, galerías, marchantes, etc., que se han sucedido en la regulación de los encargos a los artistas y en la fijación de

PORTADA

ÍNDICE

los controles jurídicos y económicos que velan por la idoneidad de los productos contratados.

En este desconcertante panorama es un hecho que los residuos de las vanguardias históricas han abandonado los universalistas y utópicos ideales que en su origen las impulsaron, para caer en un cómodo conformismo degenerado en un irrisorio academicismo de lo nuevo. El gran pintor andaluz Cristóbal Toral, en su reciente discurso de ingreso como Académico de Honor en la Real de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, leído el pasado 20 de mayo, denunció explícitamente la intolerable coartada de un falso y mimético vanguardismo artemente refugiado en la repetición y la copia pero protegido por un sectario intercambio de favores e influencias excluyente de la libertad auténtica y la posibilidad de promoción de nuevos valores respaldados por contrastada calidad artística.

Ante esta situación se alzan voces preguntando incluso si una sociedad consumista se interesaría por algo más que la satisfacción inmediata, incluyendo el ámbito artístico, de modas y com-

PORTADA

ÍNDICE

portamientos puramente pasajeros e incidentales. En nostálgico contraste se recuerda que en otras épocas los artistas habían de pensar y elaborar sus obras, no sólo limitarse a “escoger” un tema o motivo al albur, sino que necesitaban también dominar una serie de técnicas para expresarse. En relación con ello parece una aspiración sanamente elitista imaginar una selección por el esfuerzo, la destreza y la calidad de la obra conseguida. En modo alguno se trataría de la evocación o reproducción de fórmulas estéticas de un pasado acríticamente mitificado, sino, respecto del arte del siglo xx, de reactivar el núcleo más valioso y permanente de las experiencias de la vanguardia creativa para recuperar un cierto sentido común estético de la medida y el equilibrio entre libertad creadora y vías de transmisión y comunicación de emociones artísticas a los contempladores. No parece aceptable que sólo una ingeniosa idea impactante y pretendidamente transgresora, sin otro bagaje ni elaboración permita sentar plaza de artista genial. El público de nuestro tiempo ya está curado de

PORTADA

ÍNDICE

todo; de falsos y verdaderos espantos. Es perniciosa la creencia en que los dramáticos problemas de la condición humana y su inagotable horizonte emocional y simbólico puedan abordarse con mínimos recursos conceptuales y formales simplemente porque grupos influyentes e ideologizados, a fuerza de ensancharlo artificialmente, hayan terminado por desintegrar el concepto mismo de arte. Es mentira que en este crucial ámbito de actividades humanas no exista la noción de calidad o excelencia, y tampoco es cierto que todo el mundo pueda ser artista en sentido normal y digno. Entiéndase esto, naturalmente, con todas las reservas a favor de la valoración y promoción del inmenso y admirable campo de las aficiones artísticas y el ocio personal en el que prosperan numerosas prácticas artesanales, manualidades y actividades programadas en el desarrollo de labores pedagógica o en la terapéutica de trastornos psíquicos. Si el Arte –con mayúscula– no cuenta con creadores capaces de afrontar el honor y la exigencia de prender la chispa de la emoción en la tensión entre concep-

PORTADA

ÍNDICE

tos y formas sensibles, carece de interés dilucidar cuál pueda ser la naturaleza del arte y el límite y alcance de sus manifestaciones.

HACIA EL FUTURO. NOSTALGIA DEL ARTE Y PERSPECTIVAS DE SU ESTUDIO

La honda crisis actual de la creación artística discurre extrañamente paralela al creciente y masivo interés por el arte del pasado y al espectacular éxito social y mediático de las más diversas manifestaciones culturales que impliquen a las artes visuales. El fenómeno desborda la mera ocupación del ocio o tiempo libre y parece apuntar a profundas necesidades y carencias de la sociedad actual. La civilización técnica parece cansarse de su vertiginoso progreso y de las tentadoras metas que en el bienestar material y en dominios tan sensibles como la investigación biológica o médica no dejan de promover expectativas tan arriesgadas como, a veces, inquietantes. La realidad concreta, sin embargo, de las sociedades tecnológicamente

PORTADA

ÍNDICE

más avanzadas, en el aquí y ahora y el día a día de la vida de la gente corriente ve oscurecida por nubarrones tan brillantes expectativas. Crece la agobiante planificación burocrática y la infinita verborrea multiplicada por los omnipresentes medios de comunicación no significa información veraz; persisten las llamadas guerras convencionales, subsiste la cultura de la muerte, azota implacable el terrorismo y la generalizada crispación política no promueve la convivencia y el riguroso análisis y propuesta de soluciones de los pavorosos problemas planteados, sino que azuza la amarga discordia y la cruda lucha por el poder.

La ostentosa civilización industrial ha logrado altísimas cotas de bienestar en determinadas zonas del planeta, pero el progreso material se revela insuficiente. En tan inquietantes circunstancias es un fenómeno incuestionable que el descanso o evasión de multitudes de los países de mayor nivel material se dirige hacia las regiones de menor desarrollo técnico, con preferencia por zonas y ciudades históricas con importante patrimonio artístico. Parece

PORTADA

ÍNDICE

cada vez más necesario en nuestro tiempo acudir a los recursos psicológicos, espirituales y artísticos de las culturas históricas para compensar su carencia o debilitamiento en las modernas sociedades industriales, secularizadas y en ocasiones agresivamente laicistas, empobrecidas en los valores esenciales de libertad, espiritualidad y belleza. ¿Acaso no habrá una raíz genuinamente trascendente, metafísica, en la generalizada demanda del Arte –con mayúsculas–, hastiada ya la gente de las infinitas modalidades de nuevas artes aplicadas de que surte al mercado la posmodernidad? La propia realidad del fenómeno apuntado postula que, pese a la evidencia de la crisis, no se ha desvanecido la fe intuitiva en la naturaleza esencialmente simbólica y vitalmente exaltadora del Arte y su insoslayable necesidad. Se busca a tientas lo que se sabe que existe y no se limita este afán acuciante a grupos sociales privilegiados o educados para la fruición y el gozo estéticos. Las encuestas y prospecciones sociológicas confirman el interés creciente por las actividades culturales referidas en concreto al Arte

PORTADA

ÍNDICE

y vaticinan su expansión en las previsiones sobre la repercusión de los avances tecnológicos en la ampliación del tiempo de ocio. Se confirma igualmente, que la necesidad de imágenes portadoras de “brillo estético”, generadoras de hondas respuestas emocionales, es de otra naturaleza y, pese a las apariencias, no se satisface con las producciones de las modernas industrias del espectáculo. El masivo interés por las grandes exposiciones, las celebraciones tradicionales, especialmente religiosas, y la expectación sobre los avatares del conocimiento, conservación y restauración del patrimonio artístico y monumental reflejan tanto un evidente interés de instrucción y cultura como, en su trasfondo, una verdadera nostalgia de intuiciones simbólicas, a cuya potenciación deben orientarse sin dudarlas las existentes corrientes creadoras del arte contemporáneo ajenas al subjetivismo solipsista y radicalmente hermético. Es necesario hacer justicia en los espacios de la crítica y de la enseñanza a los buenos artistas que en legítimo ejercicio del pluralismo real del arte contemporáneo pugnan

PORTADA

ÍNDICE

por evadirse de la marginación sectaria y de los encasillamientos descalificadores. Es urgente aclarar la confusión que paraliza y enturbia tantas parcelas de lo humano y separar lo valioso de lo deleznable. Parece irrelevante y suena a costumbre admitida que a muchos artistas, a notables “comunicadores” y a los llamados intelectuales, en general les atrae más una paradoja ingeniosa con mínimos visos de realidad comprobada que una verdad sencilla y firmemente establecida. Tal vez hayan de interpretarse como signos profundos de íntimos traumas de la espiritualidad creadora contemporánea la prolongada vigencia de corrientes lúdicas en los límites de la bufonada y la pura irracionalidad. Es necesario, pues, en el ámbito artístico creativo recuperar los fueros de una racionalidad, en ningún caso árida y coactiva, pero sí exigente y responsable de la calidad y verdadero progreso de propuestas y experimentos que en el ámbito de las libres acciones humanas haya medio de comprobar en su pertinencia creativa y en su viabilidad artística. En cualquier caso, nunca debe perderse de vista que

PORTADA

ÍNDICE

todo verdadero artista en la praxis de su trabajo en último término es un meta-físico.

La docencia e investigación universitaria de las disciplinas humanísticas han debido enfrentarse necesariamente a la extraordinaria efervescencia de hechos y acontecimientos artísticos y a ello respondió en su momento con excepcional sentido pionero nuestra Universidad Hispalense, con la fundación en 1907 en su Facultad de Filosofía y Letras –estamos a tan sólo dos años de la celebración de su Centenario– del denominado *Laboratorio de Arte*, centro avanzado de investigación fundamentado en la actualización bibliográfica y en las aplicaciones de las técnicas fotográficas de la “ciencia del Arte” alemana, trasplantadas a nuestra Universidad por el benemérito D. Francisco Murillo Herrera. Adviértase –por lo aleccionador del precedente–, que el término “laboratorio”, extraño en el contexto de la investigación humanística, fue una estratagema del fundador para superar trabas burocráticas reacias a admitir –y, por consiguiente, a financiar– la aplicación de técnicas instrumen-

PORTADA

ÍNDICE

tales modernas en la docencia e investigación de la Historia del Arte. Años después, se fundó en 1968 en la citada Facultad, por D. José Hernández Díaz, la primera sección de Historia del Arte de la Universidad española junto a la de la Complutense madrileña, y, ya en tiempos recientes se implantó la titulación también denominada de H^a del Arte, incluyendo un amplio plan de estudios comprensivo de asignaturas que tratan de abarcar el amplísimo marco conceptual, histórico y profesional en el cual se desenvuelven en la actualidad el estudio de los hechos y acontecimientos artísticos (Fig. 17).

Naturalmente, son numerosas las asignaturas de esta disciplina en otras carreras y en diferentes contextos de los estudios formativos de Arquitectos, Licenciados en Bellas Artes, Ciencias de la Comunicación, etc. Por lo que se refiere a la sede tradicional de los más amplios programas docentes en todos los niveles de H^a del Arte, ya se indicó al comienzo de esta disertación –escrita en el pasado mes de julio– que en altas instancias

PORTADA

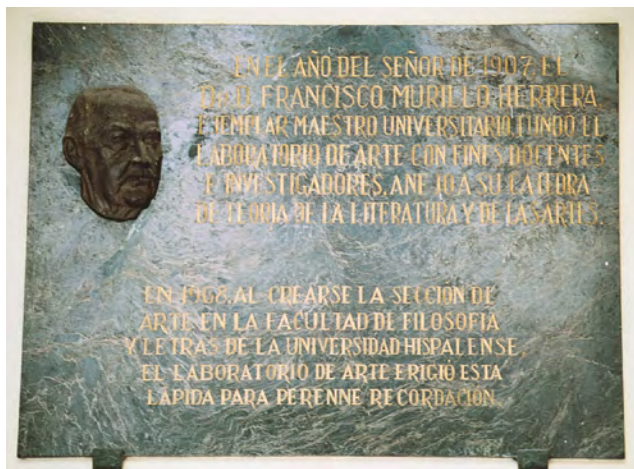
ÍNDICE



Figura 17. Universidad de Sevilla (antigua Fábrica de Tabacos). A) Patio del Laboratorio de Arte. B) Placa conmemorativa de la fundación del Laboratorio (1907) y de la sección de Historia de Arte (1968).

PORTADA

ÍNDICE



de la administración universitaria se anuncia una reestructuración cuyo alcance parece superar una reforma de planes de estudios –una nueva en cada vez más reducidos lapsos temporales– para incidir en lo que se prefigura como claro menoscabo de las Humanidades y, dentro de ellas, de una de sus áreas más vivaces y con mayores responsabilidades docentes y potencialidades profesionales de cara al presente y al futuro: la mencionada titulación de H^a del Arte. Los datos objetivos sobre su magnitud cuantitativa y trascendencia cultural son abrumadores, análogos por lo demás, como se ha indicado, en todas las Universidades españolas. Repitámoslo: se trata de la titulación con mayor número de alumnos en la Facultad de Geografía e Historia de nuestra Universidad, y le son aplicables en concreto todas las expectativas profesionales, de investigación del patrimonio, su conservación, definición de recursos turísticos monumentales, etc. que han sido repetidamente citados como cualificadores de la situación del Arte en la sociedad actual.

PORTADA

ÍNDICE

Pero las cuestiones implicadas en el estudio de la Historia del Arte tocan actualmente a la médula de los debates sobre carácter y sentido de la cultura actual y su futuro. De todo lo expuesto hasta el momento se desprende que si para algunos es cierta la famosa sentencia hegeliana de que el Arte ha muerto como una de las supremas manifestaciones del espíritu, por su desvinculación de lo religioso, la realidad es que a niveles profundos del comportamiento humano la demanda de su conocimiento y disfrute se muestra arrolladora. Ello supone, desde el punto de vista de la docencia e investigación universitarias y su proyección social, que el tratamiento metodológico de los fenómenos artísticos del pasado y del presente debe ser básicamente el mismo, con los correspondientes reajustes de detalle sobre fuentes informativas, por ejemplo, referidas al arte de nuestro tiempo. La unidad profunda de la experiencia estética enriquece simultáneamente las técnicas de observación, análisis e interpretación del arte tradicional y del producido en la modernidad. El citado pintor C. Toral afirma

PORTADA

ÍNDICE

que: *“toda gran pintura del pasado tiene mucho de pintura moderna y toda pintura moderna tiene mucho del pasado”*. Se subraya, pues, la esencial unidad conceptual e intencional del verdadero arte en cualquier tramo temporal –con una clara repercusión en la investigación formal y en la decantación y profundización de las categorías artísticas–. El cúmulo de hallazgos y experiencias formales contemporáneas, por efímeras y arbitrarias que hayan resultado en algunos casos, ha alumbrado un inmenso caudal de invenciones, juegos formales y diseños tan atractivos y originales que avisan sobre la frecuente aplicación mortecina y rutinaria de la muletilla estereotipada de los “estilos” en la clasificación de los artistas del pasado. De modo semejante a las iluminaciones que sobre el arte de Velázquez han procedido de la praxis artística y de la investigación desde experiencias del arte contemporáneo, puede afirmarse que uno de nuestros grandes artistas, en este caso escultor, al cual algunos sorprenderá ver citado en este contexto: Martínez Montañés, resulta de una destreza e inven-

PORTADA

ÍNDICE

tiva plástica fascinantes cuando se observa que su armoniosa idealización naturalista está sustentada por una técnica superlativa en la conjunción de los juegos formales y volumétricos de telas y cabellos. La inspiración rítmica de estos esquemas participa del libre espíritu de juego entre ondulaciones, impulsos, repulsiones, interacciones y correspondencias tantas veces activado en amplios sectores del diseño contemporáneo (Fig. 18).

¿De dónde proviene el enorme caudal de estudios sobre toda la complejísima realidad conceptual, investigadora, profesional y mercantil del Arte y de su Historia? En los orígenes de la mentalidad moderna, los humanistas del Renacimiento, en su distinción entre las esferas de la naturaleza y de la cultura subrayaron que el hombre es el único ser en el mundo que deja testimonios con intenciones significativas. Tales testimonios emergen de la corriente temporal y en su caótica variedad el historiador –el humanista– diseña un marco de referencia sin el cual carecerían de sentido las apreciaciones sobre anticipación, simultaneidad y

PORTADA

ÍNDICE

*Figura 18. J. Martínez Montañés.
A) San Cristóbal (detalle)
(1597-98), Iglesia
del Salvador (Sevilla).
B) Ángeles adoradores
del Nacimiento (detalle)
(1609-12). Retablo mayor
de San Isidoro
del Campo, Santiponce
(Sevilla).*



PORTADA

ÍNDICE

comparaciones que impliquen juicio de calidad. El gran estudioso del Arte y su iconografía Erwin Panofsky al tratar sobre la metodología de dicha disciplina aludió a que, al igual que ocurre al investigador de los fenómenos naturales en las ciencias experimentales, los testimonios humanos identificados como obras de arte deben ser observados y descifrados para con ello ser introducidos en marcos o sistemas generadores de sentido. Un historiador del Arte, afirmaba: *“es un humanista cuyo material primario consiste en los testimonios que han llegado a nosotros en la forma de obras de arte”*. Son éstas *“objetos hechos por el hombre que requieren ser experimentados estéticamente”* (E. Panofsky, *El significado de las artes visuales*, pp. 24-26). El historiador del Arte conjuga un complejo proceso mental sintético en el cual debe tratar de recrear el significado de los pensamientos y estructuras artísticas plasmados en las obras, a la par que vivencia intuitivamente los datos de “calidad” que especifican los valores poéticos y simbólicos transmitidos por las formas sensibles.

PORTADA

ÍNDICE

Deben coordinarse conjunta e inseparablemente la investigación analítica y la vivencia estética; en todo momento se interpenetran la indagación histórica y la apreciación analítica de las formas. Esta ardua experiencia recreadora depende no sólo de la sensibilidad y la memoria visual del contemplador, sino que también se sustenta de modo esencial en la riqueza y solidez de la cultura del investigador. Este complejo proceso, al margen de intuiciones felices y dotes innatas, se aprende y se enseña. A diferencia del espectador normal, el historiador del arte *sabe* que su bagaje cultural, tal como es, no estaría en consonancia con el de gente de otros países o de momentos históricos diferentes, fabricantes y usuarios de obras de arte. El investigador de éstas constantemente debe reajustar sus análisis para aprender cuanto pueda de las circunstancias que rodearon la creación de las obras que estudia. Reunirá y verificará informaciones sobre el medio físico, época, condiciones sociales, datos del autor, destino y peripecias de la obra, etc. La comparará con otras de su clase y examinará documentos,

PORTADA

ÍNDICE

testimonios religiosos, literarios o de cualquier otro tipo que puedan iluminar sobre su género, significación y el objetivo nivel de calidad alcanzado entre sus precursores o contemporáneos. En el aspecto formal estudiará sus principios de organización y el grado de evolución y destreza alcanzados dentro de la compleja caracterización de los diversos estilos. En el caso del arte contemporáneo, lógicamente, deberá incluir tratamientos de mayor amplitud sobre nuevos materiales, condiciones del mercado y aspectos sociológicos específicos de la sociedad actual.

PORTADA

ÍNDICE

Este dificultoso elenco de saberes no puede conocerse coordinada y sistemáticamente sino en el contexto de una coherente titulación universitaria. Es obvio que el pujante mundo de las Exposiciones de todo tipo, la catalogación del Patrimonio, su difusión, su preservación y restauración, etc., no puede abordarse con el imprescindible rigor sino desde el respaldo científico y los supuestos metodológicos de la institución universitaria. El inmenso campo de la difusión cultural de las materias ar-

tísticas y las numerosas actividades con ellas conectadas, así como el asesoramiento y estímulo de movimientos ciudadanos de expansión mundial, como por ejemplo es el caso en nuestra ciudad de la ya veterana y con amplio bagaje de actividades culturales, como es la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes, no puede entenderse sin la conexión universitaria que garantiza el rigor de las tareas así como el fecundo y mutuo intercambio de proyectos y aspiraciones con sectores dinámicos de nuestra sociedad. En los aspectos profesionales de contenido cultural relacionado con las artes visuales, donde tanto queda por hacer, la colaboración en la investigación de los Museos y el permanente estudio y difusión de sus fondos –de singular riqueza en nuestra comunidad andaluza– garantizan un amplio repertorio de cometidos, acordes con su preparación, a los licenciados en H^a del Arte.

Los planes de estudio no son desde luego intangibles, pero dado el nivel estructural y de contenidos actualmente alcanzado por esta titulación, su eventual reforma no puede abordarse desde

PORTADA

ÍNDICE

oscuras y contradictorias propuestas burocráticas en donde se intuyen forcejos por cuotas de poder y reajustes meramente pragmáticos, más bien que un planteamiento abierto y riguroso dirigido a abordar los verdaderos problemas de docencia e investigación existentes, desde los supuestos de la competencia científica y de la añorada autonomía universitaria.

Añádase, igualmente, que la necesidad de la consolidación y riguroso funcionamiento de una titulación universitaria de H^a del Arte no concierne sólo al tantas veces mencionado auge de las actividades artísticas, o a la no menos importante vertiente pragmática de nuestra relevante riqueza cultural y su potencialidad turística, lejos de haber sido debidamente aprovechada, por ejemplo en nuestra ciudad, mediante la promoción de selectos sectores del patrimonio monumental y artístico. También los artistas de vocación creadora, los que se forman en la Facultad de Bellas Artes deben estar interesados en conocer una Historia del Arte –que ya estudian en diversas asignaturas

PORTADA

ÍNDICE

metodológicamente análogas a las de la Facultad de Historia– sin deformaciones ni anecdotismos, atenta a suministrar una visión rigurosa y objetiva del origen y carácter de los complejos contenidos que confluyen en la ingente y contradictoria cultura actual. De este modo, el artista creador, tanto si va a seguir cauces tradicionales como si los desea desbordar, podrá respaldar su opción desde una sólida formación cultural, no desde la irresponsabilidad del seguimiento de modas más o menos provechosas o el puro capricho narcisista de la radical y hermética subjetividad.

Por último, los alumnos que prosiguen sus estudios de H^a del Arte o van a comenzarlos deben recordar que la apreciación de las obras de arte exige un considerable esfuerzo, una larga educación de la razón y de la sensibilidad. Las preferencias estéticas son productos del pensamiento, de la formación y en su trasfondo reflejan aspectos importantes de nuestra cosmovisión. El gusto puede cambiar, se depura, se ensancha y acoge modalidades formales crecientemente amplias, y se modifica desde los

PORTADA

ÍNDICE

procesos mentales. La experiencia de las obras de arte es una maravillosa fuente de conocimiento y de placer estético inseparable de la atención; es decir, proviene de una operación intelectual. Los juicios estéticos pueden cambiar o afinarse en función de la evolución que afecte al bagaje cultural y a la índole de los procesos mentales del contemplador. El imprescindible ejercicio de la crítica, tanto en el ámbito del seguimiento del arte de nuestro tiempo como en el referido al subsistente del pasado, es esencial en la actitud de un alumno que intuye la verdad del dicho clásico: *Ars longa vita brevis*, el arte es largo y la vida breve. Durante la etapa de formación –que nunca cesa sino que a lo largo de la vida constantemente se transforma–, tanto como al llegar el momento del ejercicio profesional o en la condición de simple ciudadano es necesario no desmayar en el ejercicio de la atención crítica y en la huida del conformismo mediocre. La creación artística, su estudio, enseñanza y difusión social no son adornos reservados a grupos de iniciados indiferentes a los pavorosos desafíos de nuestro

PORTADA

ÍNDICE

tiempo. Por el contrario, tales tareas y funciones atañen al cultivo y mantenimiento de dimensiones espirituales esencialmente humanas, es decir, que no se detienen en lo material e inmediato. Si el abrumador progreso material nos vuelca al exterior, nos descentra, el arte verdadero cumple el movimiento inverso: abre las puertas a lo imaginario, alumbra otros mundos y rompe el cotidiano prosaísmo rutinario.

Demandar y responder activa y críticamente a un arte inspirado, armonizador de la subjetividad creadora y la comunicación simbólica, puede aspirar a que comunitariamente cumplamos, al menos de manera inicial, en las más favorables expectativas que quepa imaginar o incluso soñar, el aforismo que afirma que cada época tiene el arte que merece.

PORTADA

ÍNDICE

ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Akoun, André: “La renovación de los lenguajes”, en: *Las Artes. Las ideas. Las obras. Los hombres*, Bilbao, 1973.
- Bocola, Sandro: *El arte de la modernidad. Estructuras dinámicas de su evolución de Goya a Beuys*, Barcelona, 1999.
- Bozal, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del s. XX (1939-1990)* (Serie: Summa Artis, XXXVII), Madrid, 1992.
- Calvo Serraller, Francisco (ed.): *Los espectáculos del Arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Barcelona, 1993.
- Cencillo, Luis: *Paradojas de la Belleza. Un estudio psicoevolutivo de la creatividad artística*, Madrid, 2003.
- Chastel, André: “Le jeu et le sacré dans l’art moderne”, en: *Fables. Formes. Figures*, II, París, 1978, pp. 489-518.
- Ferry, Luc: *Homo Aestheticus. L’invention du goût à l’âge démocratique*, París, 1990.
- Gadamer, Hans-Georg: *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, 1991.
- Gombrich, Ernest H.: “La moda del arte abstracto”, en: *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del Arte*, Madrid, 1988 (ed. or. 1963), pp. 143-150.
- Gómez Piñol, Emilio: *Jacobo Florentino y la obra de talla de la sacristía de la Catedral de Murcia*. Discurso leído en la solemne apertura del Curso Académico 1970-1971. Murcia, 1971.

PORTADA

ÍNDICE

- Hofmann, Werner: *Los fundamentos del arte moderno. Una introducción a sus formas simbólicas*, Barcelona, 1995.
- Huyghe, René: *Les signes du temps et l'art moderne*, París, 1985.
- Julius, Anthony: *Transgresiones. El arte como provocación*, Barcelona, 2002.
- López Quintás, Alfonso: *Hacia un estilo integral de pensar. I. Estética*, Palma de Mallorca, 1975.
- Maritain, Jacques: *La poesía y el arte*, buenos Aires, 1955.
- Mc. Mullen, Roy: *Arte, prosperidad y alienación*, Venezuela, 1969.
- Micheli, Mario de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, 1979.
- Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del Arte y otros ensayos de Estética*, Madrid, 1987 (ed. or. 1925).
- Panofsky, Erwin: *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, 1970.
- Paz, Octavio: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, 1974.
- Scruton, Roger: *Cultura para personas inteligentes*, Barcelona, 2001.
- Sebrelli, Juan José: *Las aventuras de la vanguardia. El arte moderno contra la modernidad*, Barcelona, 2002.
- Shiner, Larry: *La invención del Arte. Una historia cultural*, Barcelona, 2004.
- Smith, Bernard (ed.): *Interpretación y análisis del Arte Actual*, Pamplona, 1977.

Stangos, Nikos (ed.): *Concepto del Arte moderno. Del fau-
vismo al posmodernismo*, Barcelona, 2000.

Toral, Cristóbal: *Sobre invenciones y realidades*. Discurso
de ingreso como Académico de Honor. Real Academia
de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (20-v-2005).
En prensa.

Walther, Ingo F. (ed.): *Arte del siglo XX. Primera Parte. Pin-
tura* (por Karl Ruhrberg), Colonia, 2001.

Wellershoff, Dieter: “La desintegración del concepto ‘arte’”,
en: *Humboldt*, n° 59, Munich, 1976, pp. 8-29.

PORTADA

ÍNDICE

ILUSTRACIONES

Walther-Ruhrberg, *Arte del siglo XX* (vid. Bibliografía):
n^{os} 2 (p. 69); 3 (p. 45); 4 (p. 71); 6 (p. 104); 9 (p. 129);
16 (p. 326).

Die Sammlung W. und T. Werner, München, 1990: n^o 10
(p. 107).

R. S. Lubar, *The Salvador Dalí Museum Collection*, S. Petersburg (Florida): n^o 11 (p. 159).

I Bienal de Arte Contemporáneo, Sevilla, *Catálogo*: n^o 15
(p. 116).

Catálogos de los museos citados: n^{os} 5; 7; 8; 12; 13.

Del autor: n^{os} 1 a-b; 14; 17 a-b; 18 a-b.

PORTADA

ÍNDICE

LECCIONES INAUGURALES DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

La autonomía universitaria

Curso Académico 2013-2014

ÁNGEL M. LÓPEZ Y LÓPEZ

Ideales y actitudes para la Universidad de Hoy

Curso Académico 2012-2013

PILAR LEÓN-CASTRO ALONSO

Paradojas del desarrollo humano

Curso Académico 2011-2012

JESÚS PALACIOS GONZÁLEZ

Viaje a los confines de la tabla periódica.

Átomos ligeros, átomos pesados y energía nuclear

Curso Académico 2010-2011

ERNESTO CARMONA GUZMÁN

La universidad del siglo XXI en la sociedad de la comunicación y del conocimiento

Curso Académico 2009-2010

MANUEL ÁNGEL VÁZQUEZ MEDEL

Concepto de Botánica.

Consideraciones sobre los reinos

Curso Académico 2008-2009

BENITO VALDÉS CASTRILLÓN

Las motivaciones de la investigación científica

Curso Académico 2007-2008

MANUEL ZAMORA CARRANZA

Palabras y silencios

Curso Académico 2006-2007

FRANCISCO GARCÍA TORTOSA

Ruptura vanguardista, desintegración y nostalgia del Arte

Curso Académico 2005-2006

EMILIO GÓMEZ PIÑOL

Globalización y orden internacional

Curso Académico 2004-2005

JUAN ANTONIO CARRILLO SALCEDO

El proceso de integración de España en la Unión Europea y en la Unión Económica y Monetaria Europea (UEME)

Curso Académico 2003-2004

CAMILO LEBÓN FERNÁNDEZ

La ingeniería aeronáutica en la Universidad de Sevilla

Curso Académico 2002-2003

ANTONIO BARRERO RIPOLL

Cambios y conocimiento

Curso Académico 2001-2002

RAFAEL LÓPEZ POLANCO

La imagen médica del cuerpo humano

Curso Académico 2000-2001

JUAN RAMÓN ZARAGOZA RUIBIA

De nuevo, la lección primera.

Sobre el concepto de la asignatura

Curso académico 1999-2000

MANUEL OLIVENCIA RUIZ

La ruptura educativa. De la mundialización a la localización en la acción educativa

Curso académico 1998-1999

LUIS NÚÑEZ CUBERO

Elogio de la radicalidad

Curso académico 1997-1998

JOSÉ VILLALOBOS

Las emociones cotidianas: De la biología a la psicología social

Curso académico 1996-1997

SILVERIO BARRIGA JIMÉNEZ

La insulina: De la biología a la patología molecular

Curso académico 1995-1996

RAIMUNDO GOBERNA ORTIZ

Un problema clásico. El número Π

Curso académico 1994-1995

JOSÉ CORTÉS GALLEGO

La litografía, ayer y hoy

Curso académico 1993-1994

MIGUEL GUTIÉRREZ FERNÁNDEZ

Catálogo completo de nuestras publicaciones en la página web

<<http://www.editorial.us.es>>

PORTADA

ÍNDICE

Para ir al libro pulsar en la línea

