

autor demuestra sus conocimientos de la sociología del arte cuando reflexiona sobre otro peligro de la producción artística: la dependencia del mercado y la fijación en el gusto burgués (p. 20).

Un idealismo refrescante —pero no ingenuo— permea la justificación de Jaeggi como artista frente a estos obstáculos filosóficos y sociológicos. Urs Jaeggi aboga por el compromiso cultural y político del artista (p. 25), sin accionismo ciego ni como presunto reformador del mundo, sino como un individuo que intenta reintegrar su arte minimalista, insondable y altamente complejo (p. 15) en los discursos públicos (p. 33), donde la cultura y el arte no son un merengue,⁴ inflado y decorativo, de la burguesía, sino un caldo efervescente de innovaciones (p. 36).

Sorprende que Jaeggi ubique su posición de artista comprometido en la periferia. Precisamente el arte para él es la última provincia en un mundo globalizado y homogeneizado, un refugio del “yo”, un espacio virtual que oscila entre *deadland* y *wonderland* (p. 81). Sin embargo, este espacio requiere una articulación material, perceptible con el uso combinado —y coordinado por el cerebro— de los cinco sentidos. Aunque él no descarta el efecto subversivo del arte digital, defiende la materialidad provocativa de la obra de arte (pp. 19-22). A lo largo de las páginas del libro *Kunst* emana el deseo irrepresible de liberar la creatividad de sus redes neuronales en formas plásticas, sensibles, tangibles.

4. El *topos* de la cultura como “merengue”, *Kultur als Schaumgebäck*, lo introdujo el escritor Hans Magnus Enzensberger hace unos años en los debates sobre las políticas culturales en Alemania.



El reino de la belleza

Eduardo Subirats

México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores
de Monterrey y Fondo de Cultura Económica, 2003
(Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes)

por

TERESA DEL CONDE

Esta reseña está destinada a comentar un libro que me pareció interesante, pero con el que tengo ciertos desacuerdos que se pusieron de manifiesto durante su presentación en el Museo de la Ciudad de México en noviembre de 2003, en presencia del autor, a quien le ofrecí publicar lo que de su trabajo pensaba con objeto de establecer una discusión seria, ya no de ocasión. Lo primero que sorprende de la cuidada y elegante edición es el título, ya que se trata de la expresión de una utopía en cualquier época, incluso en la de Campanella, ya no digamos en la *Belle Époque* con la que despunta el libro hablando de Guillaume Apollinaire, que escribió sobre el cubismo cuando todavía estaba vigente ese movimiento. Aclaro que ese texto: *Les peintres cubistes*, escrito en 1913, siempre me ha parecido confuso. Me da la impresión de que Apollinaire recogía lo que sus pintores venerados le comunicaban y no lo que él pensaba acerca del movimiento más radical de todas las vanguardias. En cambio en su poesía, claro está, su vena toma giros mucho más personales.

Subirats ha abordado el tema de las vanguardias varias veces y tiene como motivo reiterado las roturas que van marcando. Y

vaya si el cubismo es una vanguardia histórica, quizá la principal. En el inciso que le dedica, nos deja ver que el propio Apollinaire se encontraba, al igual que otros, imbuido en la idea del arte como religión, pero no en el sentido de *religare*, sino en un aspecto más bien teosófico: “el nuevo arte cubista estaba llamado a restablecer un vínculo roto con la tradición espiritual del arte religioso de edades antiguas”, dice. Eso es cierto y alcanzaría su punto apoteótico en Malevich con su cuadrado blanco sobre blanco (1917) del MoMA, Nueva York, que es como un icono sacro o destinado a preconizar el fin de la pintura o su punto límite de existencia.

Subirats no toma a Malevich en ese momento, pero le reserva un espacio significativo que el ruso comparte con Mondrian, con los neoplasticistas y con los promotores del *Stijl*, entre quienes se encontraba Theo van Doesburg. En pocas palabras: uniendo música y pintura, Subirats analiza el supuesto triunfo de una de las más insistentes modalidades del arte abstracto en el siglo xx.

En un párrafo que se encuentra en la p. 21, dice que la abstracción moderna retomó de Nietzsche la crítica del nihilismo cristiano y del tecnocientífico a través de la afirmación del color y de la sensualidad. Esa idea me parece confusa, porque en realidad lo que propone en ese párrafo es otra vena de la abstracción que no necesariamente se identifica con la eliminación total de la mimesis o con la no-representación. En la nomenclatura artística usual no podríamos considerar que allí entran Matisse o Picasso ni tampoco Klee. En cambio sí habría acuerdo sobre aquella espiritualidad ética y cósmica atribuida por el autor a Schoenberg y a Kandinsky.

Si bien todos estos artistas se encuentran en el despunte de las vanguardias del si-

glo xx, tengo que decir que ninguno de ellos, a mi juicio, está entre los pioneros del arte abstracto, tal y como el autor lo plantea. Desde luego que sus formas de expresión, como las de todo pintor moderno, están anexadas al significado que tiene la palabra “abstracción” desde Leonardo da Vinci en adelante. Es decir: toda pintura “abstrae”.

Menos aún me es posible adherir a ese elenco los nombres de Diego Rivera y Juan O’Gorman, ni siquiera en los momentos en los que el guanajuatense participó en las vanguardias parisinas. Se adhirió al cubismo *antes* que a Cézanne, a quien entendió mejor, a mi juicio, de lo que entendió el cubismo. Por entonces Diego María Rivera no era teórico como sí lo fueron Alfred Gleizes (1881-1953) y Jean Metzinger (1883-1956). Juan O’Gorman fue funcionalista, y por lo tanto “abstracto” (así entre comillas) en su arquitectura, pero nunca en su pintura, ni siquiera en los mosaicos de piedra, por excelentes que sean, de la Biblioteca de la UNAM.

Antes de seguir adelante debo aclarar que la abstracción en pintura, escultura, etcétera, tal y como solemos entenderla, no es un mérito en sí, ni tampoco es la cúspide más alta o más moderna y revolucionaria a la que ha llegado la pintura; creerlo de esa manera resulta falsear el significado y la importancia de la no-figuración o de la no-representación. Y es precisamente la índole “espiritualista” de la que hicieron gala muchos artistas abstractos, lo que le da su verdadero significado en el contexto de las vanguardias del siglo xx. Así lo siente Subirats y en ese aspecto yo comparto su sentir.

El más vanguardista de todos los mexicanos —como dibujante y pintor— fue el veracruzano Marius de Zayas, que estuvo al lado de Alfred Stieglitz, en la famosa Galería 291. Stieglitz es el auténtico anticipador de las

vanguardias neoyorkinas, mucho antes de la fundación del MoMA en 1929. Pero su nombre y sus acciones quedaron ocultas en el trabajo de Subirats. El MoMA es el santuario del arte moderno, eso ni duda cabe, pero no lo es, como afirma el autor que comento, el santuario del arte abstracto. La primera exposición que allí se presentó fue una individual de Matisse (1929) y la segunda correspondió a Diego Rivera (1931) ya en su fase de muralista.

En esa sección del libro aparece el fundador del movimiento *Arts and Crafts*: William Morris, que en efecto era, como afirma el autor compartiendo criterio con Ida Rodríguez Prampolini, un auténtico “demócrata”, además de que intentó ligar ética y estética bajo el imperio de un diseño racional que, cito, “se oponía drásticamente a la devastación social del capitalismo industrial del siglo XIX y a su imposición de la estética deshumanizada del industrialismo”. Y así es: todos los productos de Morris, ejecutados por artesanos-obreros impecables, debían estar hechos a mano y ser perfectos, cualquiera que fuera su índole, desde el papel tapiz hasta las perillas de las puertas. Aquí se trata de la relación directa del autor con los materiales propios del artesanado fino, con todo y que, como es natural, se produjeran objetos “en serie”. Algo semejante aconteció con el programa de la Bauhaus en materia de diseño.

A lo largo de todo el libro, Subirats advierte que la abstracción nace como una necesidad espiritual, “constituye una dimensión espiritual del arte moderno”. Si recordamos que varios de sus practicantes e impulsores fueron teósofos, estamos perfectamente de acuerdo con esa necesidad y aquí sí cabe Kandinsky con *De lo espiritual en el arte* y con *Punto y línea sobre el plano* más que con la serie de pinturas de pequeño formato que

él calificó de *Improvisaciones* (1910-1912). Aunque estos trabajos desde mi punto de vista han sido bastante sobrevalorados, lo cierto es que pueden verse como anticipaciones del surrealismo no ortodoxo y del expresionismo abstracto.

Uno de los conceptos recuperados por Subirats que mayormente lleva a reflexión es la inclusión del concepto griego de *energeia* —“principio vital humano, en torno al cual se genera la individualidad como carácter”— y sobre todo la vinculación que a partir de allí realiza con García Lorca a través de la metáfora del *Duende*. Hay mención allí de varios arquitectos: Gaudí, Walter Gropius y Lucio Costa.

“El artista moderno, desde Michelangelo o Leonardo, hasta Gropius o Niemeyer ha expresado una conciencia civilizatoria.” Con esa frase Subirats se refiere a lo siguiente: al pintar una Capilla Sixtina o al diseñar una ciudad como Brasilia, los creadores están construyendo un orden social, político y una existencia ideal.

Creo que el mejor ejemplo de este concepto está en la Atenas de Pericles y que a situaciones de este tipo pueden adherirse proyectos como los de Gropius y Niemeyer, pero es exagerado mencionar a Miguel Ángel con la Sixtina, pues el papa Julio II lo sacó de sus casillas al hacerle pintar la bóveda (1508-1512), y cuando aborrió *El juicio* en el testero de la misma para Clemente VII (1534) ya no era un neoplatónico, sino un cristiano apocalíptico que quería salvar su alma, cosa que resulta lógica. ¿Por qué?, porque ya Roma había sido sitiada, Miguel Ángel era un *fuoriuscito*, que había intentado contribuir (sin éxito) a las fortificaciones de su ciudad natal, de donde se exilió. Su relación política con los Medici reinstaurados no fue para nada transparente, y por lo tan-

to, no podía serlo tampoco con los dos pontífices Médicis.

En cambio, si vinculamos el movimiento de masas, la ocupación ultramanierista de los espacios patentes en *El juicio*, con ciertos aspectos de las películas silentes que Subirats menciona, entre ellas *Metrópolis* de Fritz Lang u *Octubre* de Eisenstein, entendemos mejor este asunto.

De hecho, uno de los aspectos más interesantes de este nuevo libro del filósofo catalán es que se encuentra atravesado por el cine y no podía ser de otra manera, dados sus intereses y dado el contexto de las vanguardias. Puede decirse que el cine está en el eje de todas las vanguardias, como en todo momento ha hecho ver Aurelio de los Reyes.

Paso a otro punto: el gran relato “de la edad de los grandes relatos suspendidos” es, como asevera Subirats, “un relato oficial... esquemático, formalista... y falso”. Esta aseveración es una de las verdades incuestionables contenidas en sus enunciados, pues nos topamos con “las verdades oficiales” casi cotidianamente. Sin embargo, él se da cuenta de que esos relatos a veces resultan útiles. Lo son, porque somos animales clasificatorios, pero aun si los adoptamos jamás ubicaríamos a Wifredo Lam como cubista, tal y como él supone. Más bien lo etiquetaríamos de surrealista no ortodoxo. Páginas adelante vemos que *Les Femmes d'Alger* (1907) son consideradas como la primera obra cubista de Picasso. Subirats no es el único en abrir el elenco cubista con ese cuadro, que hay que relacionar más bien con el *Retrato de Gertrude Stein* del Metropolitan de Nueva York, realizado el mismo año pero con franca intención mimética, puesto que se trata de un retrato. Yo no considero que *Les Femmes d'Alger* correspondan a los ímpetus cubistas, y menos si se observan los estudios pre-

paratorios para las mismas y el primer boceto de esa pintura. Sucede que ese mismo año (1907) tanto Picasso como Bracque efectivamente dieron origen al cubismo en Horta d'Ébro y en L'Estaque, cada uno por su cuenta, pero siguiendo de cerca a Cézanne, cuya retrospectiva póstuma los marcó. El primer “cubista” de hecho fue Cézanne.

La purificación plástica de lo real, a mi sentir, no es ingrediente principal del cubismo, y la división entre analítico y sintético siempre me ha parecido cómoda, pero nada más. En cambio, “la purificación” de la que habla Subirats es paradigmática en Mondrian. Con él, en cierta fase, sí se llega a “la negación de la experiencia artística y la eliminación del sujeto de esta experiencia”, puesto que Mondrian se propuso redefinir el aspecto creador como un juego compositivo, como una lógica formal, con poca o nula intervención del imaginario. Sin embargo, aun Mondrian, si se quiere a contrapelo, retoma la experiencia estética individual, pues no es capaz de quedarse en “el reino trascendente y vacío de belleza” más que por un lapso corto.

En un párrafo en el que quedan citados Klee y Kandinsky, se dice que ellos experimentaron momentos luminosos e irreflexivos. Con ese motivo, Subirats enuncia una frase conflictiva. Se refiere a que tales momentos luminosos definirían “la auténtica obra de arte”. Yo le diría que cada quien tiene sus atisbos de momentos luminosos y sus “auténticas obras de arte” y que generalizar la cuestión equivaldría a proponer un canon, al estilo de Harold Bloom en la literatura, y tal vez eso no resultaría factible. No sería adecuado aventurar un canon de artistas (o de “creadores”) porque la mayoría quedarían excluidos si los tomamos a través de la absoluta totalidad de sus obras. Siempre hay desniveles considerables, así se trate de José de

Ribera (Lo Spagnoletto), de Tamayo o de Klee. Ninguno de los tres sería “canonizado” a través de la totalidad de sus respectivas producciones. Puede ser que Leonardo Vinci sí y que Picasso estuviera igualmente muy cerca. Pero ni siquiera ellos serían capaces de generar “una energía espiritual redentora”. Yo pienso que la redención de las masas puede darse mejor a través de un icono falseado (no es lo mismo que decir “falso”), como lo es Frida Kahlo.

Me abstengo de comentar el fenómeno “estético” del maquinismo a través de la propaganda (que en la tipografía de los años veinte fue por lo general excelente) y que une de manera muy extraña, en ciertos momentos, el fascismo con los presupuestos y manifiestos de nuestros muralistas. Creo que debido a sus reductos románticos, nuestros muralistas se salvaron en gran medida de caer en “el realismo social” a la manera soviética.

El capítulo del surrealismo propone ejemplos de las modalidades con las que fueron abordados algunos de los presupuestos bretonianos puesto que Breton, además de poeta, fue un líder punto menos que dictatorial, en tanto que Dalí, gracias a su método paranoico crítico llegó posteriormente a encontrarse cerca de los universos artificiales. Tal y como lo asevera el autor, es evidente que la iconografía daliniana ha sido ampliamente utilizada, incluso para *gadgets* de televisión. En cambio Artaud deliró desde sí mismo.

Dice Subirats que el surrealismo coincide con las vanguardias. Coincide en el sentido en el que él lo plantea, como exploración de lo inconsciente y como cuestionamiento al racionalismo decimonónico. Pero salvo el surrealismo no ortodoxo (Miró, Arp, Masson, Matta son buenos ejemplos) *en la plásti-*

ca, el surrealismo no es para mí una vanguardia, sino un último reducto del romanticismo de raigambre simbolista.

El capítulo Dada-Grosz es espléndido, de allí entresaco la siguiente frase y con eso concluyo estos comentarios: “si los dibujos (de Grosz) fueran capaces de matar, los militares prusianos ya estarían enterrados”. Con Grosz sí puede hablarse de una contra-estética que resulta ser auténticamente una estética.



*¿No queda huella ni memoria?
(Semblanza iconográfica
de una familia)*

Aurelio de los Reyes

México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas
y El Colegio de México, 2002, 391 pp. ils.

por

ÁLVARO MATUTE

Un buen libro de historia es aquel que resulta difícil de clasificar, de encasillar en los cajones previamente dispuestos, que no se deja manipular fácilmente, por que ante todo es un libro que reúne diversos requisitos que pueden satisfacer a lectores distintos, a gambusinos que buscan vetas diferentes. El último libro de Aurelio de los Reyes pertenece a esa especie. Afortunadamente es uno de esos trabajos que pueden interesar a los que siguen los progresos de la historia familiar, a los mirones empedernidos que se regodean