

# TOM WOLFE, FRENTE AL ARTE MODERNO

José Ramón Ayllón

Hace más de cuarenta años, Tom Wolfe publicó una sátira feroz sobre los excesos del arte moderno. Bajo el expresivo título de *La palabra pintada*, el padre del nuevo periodismo llegó a la conclusión de que determinado arte, emboscado en la modernidad, se ha convertido en una mera explicación teórica plasmada en un papel. El debate sobre dónde está lo sublime sigue abierto y la opinión provocadora de Wolfe resulta tan necesaria como entonces.

Tom Wolfe (Virginia, 1931) se reveló en los años sesenta como genial reportero y agudísimo cronista de su mundo. Lideró el «Nuevo Periodismo», tal vez el género literario más vivo de la época. *La palabra pintada* es un ejemplo perfecto. En poco menos de cien páginas, publicadas en 1975, se propone contarnos la evolución del Arte Moderno y darnos las claves que faciliten nuestra comprensión. Lo más asombroso es que lo consigue plenamente, casi sin dejarnos interrumpir la lectura de un brillantísimo texto que casi es también la divertida crónica rosa de la bohemia.

Todo parte de una alianza entre artistas rebeldes y críticos influyentes, en cenáculos de París, Roma, Berlín, Viena y Nueva York. A todos les anima un belicoso espíritu antiburgués con raíces marxistas, ostensible en atuendos rojos, bufandas negras, sombreros excéntricos, enormes borracheras y airados pronunciamientos propios de adolescentes. La moderna imagen del artista empezó a tomar forma entonces, hace un siglo: espíritu libre, casi plebeyo, siempre original y transgresor. Después de la primera guerra mundial, las palabras *moderno* y *modernista* se convirtieron en adjetivos tan necesarios como hoy lo son *demócrata* y *progresista*.

El Arte Moderno disfrutó de un éxito escandaloso en la sociedad europea y norteamericana de los años veinte. Ahora sabemos que no hubiera alcanzado la gloria sin un reducido grupo de mecenas y museos que descubrieron que ese arte podía *serles útil*. Tampoco la hubiera alcanzado si no hubiera puesto el énfasis en la teoría artística. Cada nuevo *ismo* necesitaba justificar su presencia con una visión que el resto del mundo (léase la burguesía) no podía comprender. «¡Nosotros comprendemos!», decían los recién llegados. Y comprender significaba dar con un texto que confundía más al inocente público, con una fórmula tanto mejor cuanto más esotérica.

La teoría llegó a alcanzar un estatus más importante que el de las propias escultura y pintura, aunque fue desplazada en la década de los treinta por un asuntillo que hoy se intenta evitar en las historias del arte. La idea la brindaron algunos políticos de izquierda: Si los artistas sois de verdad antiburgueses, haréis bien en pasar del *postureo* a

la acción. Ha llegado la hora de hacer un arma de vuestro arte. El reto fue tan asumido que el Realismo Socialista, más que *un* estilo, fue *el* estilo de aquel período. Años después, se dijo que «los gritones dogmáticos, marxistas, leninistas, estalinistas y trotskistas» habían edificado «una asfixiante prisión intelectual», donde no estaba permitido disentir. El Realismo Socialista se evaporó con la atmósfera que lo había hecho posible, y dejó la escena despejada para que apareciera el Expresionismo Abstracto. El nuevo *ismo* fue un pequeño club de la calle Décima, con apenas un centenar de socios. Pero el empeño y la sagacidad de ese grupo lograron poner su dudosa estética en el primer plano de la historia del arte.

El mundo del arte es una aldea que Wolfe denomina Culturburgo, donde siempre domina alguna de sus escuelas o camarillas. Después de la segunda guerra mundial, Nueva York sustituyó a París como la sede de la Modernidad, y puso de moda el Expresionismo Abstracto. Sus grandes teóricos fueron Greenberg y Rosenberg, y su talismán fue la *pureza*. Había llegado la hora de abandonar definitivamente la pintura premoderna y apostar por la *pintura plana*. Un cuadro no podía seguir siendo una ventana a la que asomarse para contemplar, en profundidad, «una ilusión de espacio donde podíamos imaginarnos dando un paseo». Un cuadro solo debía ser una superficie plana con pintura. Greenberg hizo famoso a su amigo Pollock, y Rosenberg a De Kooning. Además, para marcar las distancias con el resto de los mortales, Greenberg esgrimió una maravillosa ocurrencia: «Todo arte profundamente original parece feo al principio». Para los coleccionistas, marchan-

tes y encargados de museo, toda obra nueva que pareciera genuinamente *fea* pasó a tener un extraño atractivo.

En poco tiempo, la pintura plana, la abstracción, la pureza cromática y la expresividad de la pincelada dejaron de ser teorías y se convirtieron en axiomas, como los Cuatro Humores lo fueron una vez en cualquier consideración sobre la salud del hombre. Si el primer Arte Moderno había sido una reacción contra el realismo decimonónico, el Expresionismo Abstracto reaccionaba contra el modernismo inicial, sobre todo contra el Cubismo. Pero justificar la abstracción de la abstracción no era fácil sin la ayuda de las palabras. A ello dedicó los últimos veinte años de su vida Barnett Newman: en concreto, a estudiar los problemas (si es que existen) del trabajo con grandes áreas de color divididas por franjas, en el plano de la pintura sin relieve.

Hasta que Steinberg dijo que había encontrado algo más nuevo y mejor, «un mundo nuevo más plano». Así llegó el Pop Art, que significó para el arte lo mismo que los Beatles significaron por entonces para el mundo del disco. ¡Era el deshielo! ¡De nuevo la primavera! Si el Expresionismo Abstracto había sido solemne y severo, el Pop Art era divertido y permitía volver a disfrutar del realismo. Pero la evolución de los *ismos* es vertiginosa. Un día los críticos descubrieron unos inquietantes dibujos en una galería de Madison Avenue. Eran trozos de papel de dibujar, con unas pocas palabras casi imperceptibles en el ángulo inferior, escritas con un lápiz de mina tan dura que apenas había sido capaz de dejar rastro. Así nació el Minimalismo.

En 1965 se inauguró una exposición titulada «El ojo sensible», consistente en una muestra de cuadros con

efectos ópticos especiales, que rápidamente fueron bautizados como Op Art. La teoría ejerce de nuevo su tarea de seducción y nos dice que el arte no es más que lo que ocurre en nuestra mente. La Teoría del Arte, cada vez más enrarecida, entregada a la monomanía de la *reducción*, se pregunta qué hacer con la obra de arte permanente, por no hablar de la obra de arte visible... ¿Acaso no son esas las ideas del viejo orden burgués, que el arte es eterno y que sus objetos han de pasar de generación en generación? De esa objeción salió el Arte Conceptual, donde lo que desaparece es el objeto mismo del arte, desplazado por su pura descripción literaria. Por fin, coincidiendo con mayo del 68, se acabaron los objetos referenciales, las líneas, los colores, las formas, los contornos, los pigmentos, las pinceladas, los marcos, las paredes, las galerías, los museos, el realismo. Todo desaparece para aparecer convertido en Teoría del Arte, en palabras escritas en una página plana, más plana que nada: la palabra pintada.

(El lector de esta reseña puede enriquecer significativamente su comprensión del Arte Moderno con el capítulo que José Antonio Marina le dedica en su *Elogio y refutación del ingenio*, tan magistral como el texto de Wolfe). ■

**José Ramón Ayllón** es profesor de Filosofía y escritor, autor de *El hombre que fue Chesterton* (Palabra, 2017).