

7 Cristo “Salvador y Fuente de Vida”. Icono macedonio.

Siglo XIV. Temple sobre madera. 131x 88,5cm. Leyenda e inscripción en griego. Galería de arte, Skopje.

Este icono formaba parte del iconostás del monasterio de la catedral de Zrze, en Macedonia. Su autor fue el metropolitano Jovan-Zograph, célebre prelado y artista, heredero del último período de los Paleólogos. Las características estilísticas son todavía los haces de líneas blancas, así como el pasaje graduado de las sombras al ocre claro en los rostros, los cuellos y las manos de los personajes.

El hecho de que el propio hombre, el hijo de Dios hecho hombre (“el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros” – Juan I: 14 –), se convierta en un eikon (imagen), encierra en si mismo una dignificación de la imagen (fue el cuerpo de Cristo, la humanidad de Dios, el argumento con el que Juan Damasceno defendió a la imagen en el gran debate iconoclasta del siglo VIII). Aunque en realidad el misterio de la Encarnación bien podría ser una artimaña de Dios que, tratando por todos los medios de preservar el Poder Absoluto, se hace hombre para, anticipándose, evitar al menos durante un tiempo que su imperfecta criatura sucumba a la cada vez más irrefrenable “pulsión deicida” y se convierta en Dios ella misma.

La imagen de Cristo es, con mucho, la más recurrente de toda la historia del arte (según Baltrusaitis, es en el arte cristiano donde por primera vez se manifiesta la expresión psicológica, como nos recuerda Amador Vega en su libro sobre Rothko). Como toda la pintura religiosa en su conjunto, entra en decadencia paralelamente a la crisis de la religiosidad de la sociedad europea, cuando, a partir del siglo XV, el arte se ve poco a poco liberado de su función devocional. Su esplendor comprende Bizancio, el Románico y el Gótico, aunque también el arte del Renacimiento (en que la religión se “humaniza”) y el del Barroco de la Contrarreforma.

En Italia, la crisis en la representación de Cristo y de todo lo relacionado con su atroz calvario se aprecia ya a finales del siglo XVI en pintores como Annibale Carracci, cuya Pietá de la National Gallery de Londres es “puro teatro” en la forzada escenificación de sus “afectos”. Y más tarde en pintores como Sebastiano Ricci, Piazzetta (de cuya Cena en Emaús del Museo de Cleveland es mucho más convincente el inusual plato de espárragos que tiene delante que el propio Cristo que parte la hogaza de pan con cara de bobalicón), o el mismo Tiepolo. El maravilloso y bastante ninguneado veneciano (¿por qué oscura razón los artistas “amables” corren todos, casi sin excepción, idéntico e injusto destino?) tuvo una gran influencia sobre Goya (y no sólo sobre el primerizo “Goya rosa”, sino que también fueron importantes referentes para el aragonés, junto a los de Rembrandt, sus grabados, fantásticos y enigmáticos como sueños, titulados Caprichos y Scherzi di fantasia). Y, a pesar de su incapacidad o desinterés por la truculencia que envuelve a buena parte de lo relativo a Cristo, nadie como Tiepolo ha pintado ángeles (existen 266.613.336 ángeles leales a Dios y 133.306.668 ángeles caídos, según el cálculo del obispo de Túsculum que ha quedado como definitivo), pajes y toda esa fauna dickensiana, una “fellinesca” corte bufa de actores “de carácter” que prefiguran el pesebre napolitano con sus detalladísimas figuras envueltas en almidonados y vaporosos ropajes orientalizantes que les hacen parecer filibusteros.

Las obras religiosas de Goya, encargos a los que posiblemente no pudo sustraerse, son particularmente débiles, lo cual no es de extrañar teniendo en cuenta el “afrancesamiento” de su autor, que tantos problemas le acarrearía en los tiempos de Fernando VII. Van Gogh, en una carta a su hermano Théo, le comenta la extrañeza que le produce contemplar un Cristo crucificado de Rubens que, más que atormentado por los efectos de la crucifixión, lo parece por alguna dolencia estomacal (a pesar de su catolicismo- tan “humano”-, la Flandes del XVII, festiva y barroca, era más dada a la celebración de los bienes de la vida que a recordar los sufrimientos del calvario;

aunque la religión, como el “arma de destrucción masiva” que siempre ha demostrado ser, todavía era lo suficientemente importante para provocar largas y cruentas guerras).

A partir de entonces el arte religioso no hizo más que empeorar, como puede comprobarse visitando la colección de arte sacro moderno* en los Museos Vaticanos. El esplendor que en torno a los años sesenta del siglo XX tuvo en España este tipo de arte (se le quiso dar unos aires entre abstractos y futuristas sin dejar de ser figurativo, un arte comprometido con los sectores más arcaicos y retrógrados de la Iglesia Católica) puede contemplarse hoy como en ningún otro lugar en la nueva fachada de la Sagrada Familia, obra del escultor Subirachs, acerca de la que cualquier comentario está de más.

En realidad, lo que ha ocurrido durante estos últimos siglos en Occidente es que el espíritu religioso, o el componente espiritual inherente al arte, fue abandonando gradualmente a la Iglesia Católica, Apostólica y Romana que lo tenía secuestrado como un precioso pajarillo cantor en jaula de oro (o como aquellos “castrati” cuya angelical voz afloraba tras una atroz “poda genital”), dejando para siempre su secular servilismo y purgándose del extenso anecdotario bíblico que durante siglos se había visto obligado a ilustrar (los artistas habían llegado a competir en doctrina religiosa con los más eminentes y sabios doctores de la Iglesia), dando lugar al advenimiento de la nueva Religión del Arte, sobre todo a partir del Romanticismo, durante parte del siglo XIX y casi todo el XX (la religión del XVIII** fue la del placer, no la del arte, sin que ello quiera decir que arte y placer no puedan ir de la mano; quizás por ello el hombre del siglo XVIII nos resulta ya familiar). Con el triunfo del Arte Moderno como consecuencia, con sus museos*** como nuevas catedrales, sus donantes millonarios (que en vez de desgravar en el Cielo, como los de la Edad Media, desgravan en Hacienda), sus grandes críticos y directores de museos como sumos sacerdotes o hierofantes y, por supuesto, su Inquisición (sus comisarios, todo un Comité del Gran Terror), con sus indispensables herejes y excomulgados enviados al ostracismo y condenados a la hoguera del olvido por no comulgar con la ortodoxia (es sorprendente lo deprisa que se vuelve dogmático el “nuevo hombre” nacido de las revoluciones llevadas a cabo en nombre de los más elevados ideales liberadores, políticos o estéticos). Hasta la actual situación, en la que el derrumbe de este modelo hegemónico acaecido durante las últimas décadas (derrumbe que coincide de lleno con el final de la larguísima Guerra Fría, la caída del Muro de Berlín y la desaparición momentánea del bloque socialista – ya veremos a qué reencarnaciones de los ideales del socialismo y bajo qué nuevas apariencias asistiremos en este mundo insosteniblemente injusto y en crisis permanente al que estamos irremisiblemente abocados–), ha erigido al mercado como única y absoluta deidad. Mercado que, aunque siempre estuvo de una forma u otra vinculado al arte, hoy no lo necesita ya, aunque sí a su simulacro, hábilmente investido del enorme prestigio que el arte había adquirido durante los siglos anteriores, para así justificar lo único que hoy es trascendente: sus elevadísimos, casi astronómicos precios (los actuales museos y centros de arte contemporáneo han seguido una deriva metafísica hacia la “idea museo”, siendo la colección, el ADN del museo, un mero detalle sin mucha importancia; y el propio museo, una aspiración a la pura acción, al puro acontecimiento).

En otros ámbitos culturales como el africano, la decadencia de su maravilloso arte tribal, coincidente en muchos aspectos con el románico, está vinculada a su nefasto contacto con la cultura occidental. Se siguen produciendo objetos parecidos, pero ya únicamente con fines comerciales, sea para satisfacer la demanda de “souvenirs” para el turismo, o bien para engañar con copias, a menudo muy bien realizadas, a los marchantes y coleccionistas codiciosos (los africanos usan técnicas de falsificación más caseras, más “naturales”, aunque no por ello menos ingeniosas y eficaces que los chinos, como por ejemplo sumergir las esculturas de madera durante un tiempo en la letrina del poblado para dotarlas así de la tan preciada pátina).

Los nuevos artistas urbanos africanos y chinos han asimilado en muy poco tiempo los modos del arte contemporáneo occidental. Sobre todo los chinos, con sus innumerables

academias de arte que han sabido adaptarse a los tiempos (pasando rápidamente de los tradicionales motivos de pájaros y flores, montaña y agua o bambúes meciéndose en la suave brisa primaveral, a la pintura neo-expresionista de grueso empaste y pincelada gestual, la neo-abstracción, el post-pop, las instalaciones o las inmensas fotografías digitales e hiperreales) y su ancestral virtuosismo para la copia. Debido a que en su tradición la copia y el plagio no están mal vistos (quizás por razones no ajenas al concepto budista de reencarnación, pues la copia es portadora del espíritu de su autor, el copista, por lo cual es siempre, de alguna manera, un original), lo mismo te copian hoy en un plis plas un bolso de Gucci con el espíritu de Gucci dentro (o el del copista, que también es hijo de Dios), un Tàpies (artista que, como Miró, les resulta especialmente fácil de copiar), que una botella de Mouton Rothschild llena de algún caldo de uvas cultivadas en las áridas laderas de los montes de la norteña región de Xingjiang****. Razones todas ellas de peso por las que los chinos son ahora el último grito en arte contemporáneo*****, en la Era del Triunfo Global de la Globalización Globalizante y Globalizadora.

Y, ya puestos a hablar de un universo tan fascinante como es el de la copia y la falsificación, sobre el que Orson Welles realizó su imprescindible película Fake, hay que decir que, en estas lides, la Gran Tradición de la Pintura Occidental se lleva la palma. Pues, si ya en la época tardorromana se estilaba la copia, en la Europa del Renacimiento y del Barroco existía una verdadera industria de falsificación que daba trabajo a muchos jóvenes artistas (“pintar en galeras”, lo llamaban), que ya hubiera querido para sí el Andy Warhol de la Factory. Nada menos que el mismísimo Michelangelo empezó su carrera con una falsificación (un amorcillo dormido, hoy desaparecido, al que se trató de hacer pasar por una antigüedad, ya que éstas se pagaban a precios elevadísimos). Y Mancini, en sus Considerazioni publicadas en Roma en 1620, explica cómo se realizaban esas copias sobre maderas viejas ahumadas con el humo de la paja húmeda. Era tan abrumadora la ilegal práctica que le disputa a las meretrices el dudoso título de “profesión más antigua del mundo”, que Durero se vio obligado a poner esta advertencia final en la serie de xilografías que dedicó a la Vida de la Virgen: “Guardaos, ladrones e imitadores del trabajo y del talento de otros, de poner las manos sobre esta obra maestra”.

Jorge Luis Borges, que probablemente lo había leído todo, da por zanjada la fructífera e inagotable polémica en torno a las virtudes y los defectos del plagio y de la copia al afirmar que el plagio es legítimo si mejora al original (a Borges se le puede considerar como al padre del Apropiacionismo, pues ya un personaje suyo, Pierre Menard, había reescrito El Quijote palabra por palabra).

* No sería justo dejar de mencionar algunos de los logros del arte sacro moderno, encargados a grandes artistas por los sectores más avanzados y “visionarios” de la Iglesia:

La iglesia de Ronchamp, de Le Corbusier (ateo confeso, pero poco importa, pues la imaginación creadora del artista puede perfectamente, como se ha demostrado sobradamente a lo largo de la historia del arte, suplir la escasa fe del artífice).

La capilla de los dominicos, en Vence, de Matisse (muy aficionado durante buena parte de su vida a los burdeles, como voyeur, “profesionalmente”, siendo de sobra conocida su pasión por el cuerpo femenino desnudo, sin afeites).

Marc Chagall (cuyo misticismo judío-ruso, onírico, popular y muy folclórico se conecta con el de San Francisco, que iba con sus fraticellos por el monte hablándole a los animales de tu a tu) realizó numerosas intervenciones públicas, entre las que destacan las vidrieras de la sinagoga de la Clínica Universitaria de Hadassah, en Jerusalén y los vitrales de las catedrales de Reims y de Metz

(tampoco le hizo ascos a un mosaico para el First National City Bank de Chicago, que también los banqueros son hijos de Dios). E incluso existe en Niza un “Musée National Message Biblique Marc Chagall”, en estricta coherencia con la vida y la obra de un artista que pretendía nada menos que “insuflar en sus cuadros el aliento de la oración y la tristeza, de la oración por la salvación y la resurrección”.

La capilla de meditación de Dallas, forrada de grandes telas abstractas de Rothko (atormentado como un moderno Miguel Angel, obsesionado por una mística de la experiencia artística, su “terribilitá” le llevó a negarse a convertir en tabernáculo el refectorio del Seagram Building de Chicago, en su particular intento de expulsar a los mercaderes del templo-honroso y digno empeño, aunque del todo inútil: se meten igualmente, y se lavan los pies en la pila bautismal si así lo desean-).

Emil Nolde realizó en su vejez muchos cuadros en los que la temática religiosa es tratada con un expresionismo colorista de gran fuerza primitiva y una simplificación de la forma a menudo rayana en lo infantil (en su búsqueda del “grito original” o Urschrei, característica de los miembros del grupo Die Brücke, ignorando que apenas unos años más tarde un pintor frustrado convertido gracias a la política en “artista total” haría “erleben”-experimentar- a toda Europa un Urschrei de verdad, no limitado a la superficie de una tela o a las tres dimensiones de la escultura).

Georges Rouault casi podría ser considerado como un moderno pintor de iconos (a él se debe, sin duda alguna, la mejor “pintura religiosa” del siglo XX, tanto en calidad técnica como en profundidad de contenido).

Es sorprendente que el único aspecto del arte de todos los tiempos que el insaciable vampiro del siglo XX, el insoslayable Picasso, no pasó por su personal y voraz trituradora, terrible como una planta carnívora, fue el arte sacro occidental (sería interesante, aunque sólo fuera un experimento, quizás un tema para la tesis de algún estudiante, tratar de imaginar una historia del arte del siglo XX sin Picasso; del mismo modo que se podría escribir una historia del arte del siglo XX sólo con sus incontables creaciones).

No hace demasiados años, Antoni Tàpies (cuya pretensión, más que realizar obras de arte, es crear verdaderas reliquias) realizó una escultura con forma de calcetín que debía tener un tamaño lo suficientemente grande como para que entrase el atribulado ciudadano de finales del siglo XX a meditar en su interior ante un pequeño calcetín roto que, a modo de antiguo crucifijo o del frío y mondo cráneo de San Ignacio de Loyola, le recordaría la humildad y la pobreza, el despojamiento que conlleva la búsqueda de “lo espiritual”. Toda la peripecia en torno a la escultura no logró cuajar, lo que no fue óbice para que el pretendido artista “controvertido” se las arreglase para realizar una sala de meditación, llamada Espai-Reflexió, en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. En el vacío espacio de la sala se encuentra un gran cuadro del artista-sacerdote, un gran “trazo único” que dibuja la silueta de una campana, en negro sobre fondo claro, así como un grupo de sillas colgando de la pared del fondo como un ingrávito y surreal auditorio. El horario de visitas es de una a cuatro.

** Prueba de la decadencia que afecta al arte religioso durante el siglo XVIII es que el pintor Antoine Watteau, fallecido en 1721, al acercarle el sacerdote un crucifijo al rostro con la intención de apaciguarle en sus últimos momentos, sólo consiguiese horrorizarse ante lo mal esculpidos que estaban los rasgos de Nuestro Señor. A diferencia suya, el actual papa, Benedicto XVI, no tiene ningún reparo en mostrarse triunfante ante sus fieles en el balcón de su residencia de Castelgandolfo, con una horrible imagen de Cristo, resurrecto y triunfante también Él, apareciendo en una pared al fondo.

*** El asunto de los museos es algo apasionante y que tiene un futuro enorme. Existe ya un Museo de Árboles, el The Tree Museum en Rapperswil-Jona, Suiza, nacido de la voluntad del

coleccionista de árboles Enzo Enea de ayudar al público a entender elementos básicos de la vida como el tiempo y el espacio, la quintaesencia de estos viejos árboles. Pronto, un buen paseo por el campo con los niños será sustituido por una muy instructiva visita al Museo de los Árboles, o a uno de esos museos de la vida rural que nos enseñan de donde venimos hace apenas un par de generaciones, donde se puede contemplar desde una vaca, una oveja o un pollo, al modo artesanal de hacer el pan (no en vano el artista Thomas Mailander ha creado una instalación titulada Chicken Museum, una exposición fotográfica pensada para una comunidad de doce gallinas ponedoras). Ya se están poniendo las primeras piedras del nuevo Museo de la Gente (The People's Museum), cerca de la Zona Cero de Nueva York, donde se podrá admirar algunos ejemplos del ser humano tal como es en la actualidad, en vista de los cambios en la naturaleza humana que, habiendo empezado ya a producirse, se acelerarán de forma impredecible en las próximas décadas gracias a los nuevos avances de la ciencia.

A pesar de todo lo cual la institución museo no está del todo libre de peligros. Pues llevando a su extremo el "concepto infinitamente expandido de arte" del que podemos gozar en la actualidad, la realidad estetizada que nos rodea podría llegar a ser vista como un gran museo al aire libre. Con lo que estas controvertidas instituciones cuyas funciones sus responsables no cesan de intentar redefinir podrían fácilmente volverse definitivamente obsoletas (o bien volver a lo que siempre fueron: un simple pero digno almacén-mostrador más o menos bien ordenado y a menudo con mucho encanto).

Pero dejando de lado estas suspicacias y conjeturas, de otra parte lógicas, como decíamos antes no hay razones de peso para ser pesimistas. Pues todo parece indicar que se está produciendo una fusión cada vez más estrecha entre moda, arte contemporáneo y la institución museo. Comenzando hace una década con la exposición de Armani en el Guggenheim, todos los grandes creadores de moda, desde Balenciaga hasta Yves Saint Laurent, exponen regularmente en los más célebres museos de arte contemporáneo. Y no queda ahí la cosa, sino que los grandes grupos de la industria crean además sus propios museos: Gucci en Florencia, François Pinault, propietario del grupo que controla Gucci, Mc Queen o Balenciaga, en el Palazzo Grassi de Venecia, y su gran rival, Bernard Artault, que encargó en 2006 a Frank Gehry la construcción en París de la sede de la Fundación Louis Vuitton está a la espera de que se resuelva el contencioso que tiene planteado para poder empezar a construirlo en el Bois de Boulogne.

**** Para evitar la tentación de la falsificación de vinos de mil euros para arriba la botella, cada día sale a subasta en Las Vegas la cosecha de Petrus de todo el año.

***** Cuando Napoleón dijo aquello de: "¡Ah, cuando el león dormido se despierte!" (como Hegel, el "Pequeño Gran Hombre" veía a China inmóvil, detenida en el tiempo para siempre, quizás pensando que los párpados caídos del pueblo asiático pudieran indicar que estaba adormecido, cuando en realidad esperaba paciente, sibilina y felinamente su oportunidad de dar el definitivo Gran Salto Adelante) no podía imaginar que, una vez "despiertos", en vez de destruir, como hicieron los tártaros o los hunos, las grandes creaciones de la cultura occidental, en realidad iban a ser sus fieles depositarios, encargándose de realizar su "copia de seguridad" para que no se pierdan definitivamente en las arenas del tiempo como tantas maravillas creadas por las antiguas civilizaciones que, a pesar de saber que un día existieron, jamás llegaremos a conocer (aunque quizás, más que de copia, sea pertinente en este caso hablar de un concepto como el de sombra).