

CICLO

EL IMPACTO DE LO NUEVO

Homenaje a Robert Hughes

MUSEO PATIO HERRERIANO
Salón de Actos

Calle Jorge Guillén, 6. 47003 Valladolid-España
Tel. +34 983 362 908. Fax +34 983 375 295

Días 17, 18, 19 y 20 de julio de 2018, 19 h

"El impacto de lo nuevo", una serie de documentales sobre el arte en el siglo XX, fue escrito y presentado por Robert Hughes, crítico de arte y escritor de la revista Time. En esta serie se muestra como un magnífico profesor, agudo, individualista y franco. En palabras de su creador, Robert Hughes, *The Shock of the New* son "ocho ensayos visuales sobre la relación de la pintura, la escultura y la arquitectura para resolver los grandes temas culturales de los últimos 100 años".

Son ocho ensayos visuales sobre la relación de la pintura, la escultura y la arquitectura para resolver los grandes temas culturales de los últimos 100 años: *El paraíso mecánico / Los poderes fácticos / El paisaje del placer / Problemas en la utopía / El umbral de la libertad / La vista desde el límite / La cultura como naturaleza / El futuro que fue.*

PROGRAMA

DIA 17 DE JULIO, A LAS 19 HS.

- 1 - EL PARAISO MECÁNICO
- 2 - LOS PODERES FÁCTICOS

DIA 18 DE JULIO, A LAS 19 HS.

- 3 - EL PAISAJE DEL PLACER
- 4 - PROBLEMAS EN UTOPIA

DIA 19 DE JULIO, A LAS 19 HS.

- 5 - EL UMBRAL DE LA LIBERTAD
- 6 - LA VISIÓN DESDE EL ABISMO

DIA 20 DE JULIO, A LAS 19 HS.

- 7 - CULTURA COMO NATURALEZA
- 8 - EL FUTURO QUE PASÓ

1 – EL PARAISO MECÁNICO

El periodo de 1870 a 1914 fue uno de los momentos clave para la cultura occidental. Su emblema, la Torre Eiffel, simbolizaba el reinado del ingeniero, el inventor.

Capítulo completo, doblado al español, 56 minutos.

2 – LOS PODERES FÁCTICOS

El Dadá y el Expresionismo se establecen paralelamente al colapso de Alemania tras la Primera Guerra Mundial. La energía de las vanguardias pronto sería puesta al servicio de auténticas revoluciones políticas.

Capítulo completo, doblado al español, 58 minutos.

3 – EL PAISAJE DEL PLACER

El sur de Francia y el Mediterráneo generaron imágenes de colores impactantes de la buena vida de las que surgió el trabajo de Monet, Cezanne y otros impresionistas.

Capítulo completo, doblado al español, 57 minutos.

4 – PROBLEMAS EN UTOPIA

Los palacios de cristal de los Alemanes abrieron el camino a los funcionalistas. La preocupación por los problemas sociales culmina con los planos de ciudades ideales de Le Corbusier, las especulaciones de Buckminster Fuller y la extraña ciudad perdida de Brasilia. Movimientos como De Stijl de la mano de Mondrian, y la escuela de la Bauhaus todavía creían que el arte y la arquitectura podían cambiar el futuro de la humanidad, llevarla al purismo, sin embargo lejos estuvieron de hacerlo.

Capítulo completo, doblado al español, 58 minutos.

5 – EL UMBRAL DE LA LIBERTAD

El Surrealismo fue el último movimiento revolucionario del siglo XX, es planteado por Hughes casi como una religión. Dalí, Miró y Magritte se esforzaron por liberar la mente inconsciente a través de la fantasía/realidad.

Según Hughes, el surrealismo cumplió un rol fundamental al hacer de disparador para los primeros atisbos radicales del arte conceptual y de acción de los años 60.

Capítulo completo, doblado al español, 57 minutos.

6 – LA VISIÓN DESDE EL ABISMO

Robert Hughes abarca la historia del Expresionismo en el arte, desde Van Gogh y Munch, y los últimos expresionistas figurativos como Bacon, pasando por los primeros atisbos de abstracción como Kandinsky y Klee hasta las pinturas no figurativas de Pollock y Rothko, pensando la abstracción como una reacción a las realidades tan gráficamente capturados por la fotografía en la Segunda Guerra Mundial, y la creciente secularización de la vida del siglo 20.

Capítulo completo, doblado al español, 58 minutos.

7 – CULTURA COMO NATURALEZA

A mediados del siglo 20, los símbolos de la cultura moderna que reflejan el poder de los medios de comunicación, publicidad, radio y televisión, se convirtieron en tema de los artistas. El arte pop irrumpió en escena.

Capítulo completo, doblado al español, 59 minutos.

8 – EL FUTURO QUE PASÓ

Nos encontramos al final de un ciclo. En este último episodio de su mítica serie "El impacto de lo nuevo", Robert Hughes se desliza por la decadencia de la modernidad y ve un arte sin sustancia. Una vez aceptado como la cultura dominante, el arte de la modernidad se encontró sin una vanguardia y sin la capacidad de escandalizar o provocar que no sea como objetos que cuestan cantidades absurdas de dinero. Hughes examina cómo los artistas han lidiado con esta comercialización y con las instituciones que la sostienen.

Capítulo completo, doblado al español, 59 minutos.

El impacto de lo nuevo según Robert Hughes

Por Xavier Ferré

En el campo de los documentales de arte para la televisión abundan los monográficos sobre artistas o estilos determinados, o series eclécticas que combinan artistas de diferentes periodos. Es menos frecuente encontrar series que traten de forma sistemática un periodo amplio de la historia del arte. En lo que se refiere al arte moderno, no hay mucho donde elegir, aunque sí existe un clásico: la serie *El impacto de lo nuevo*, escrita y presentada por **Robert Hughes** para la BBC2, que la emitió en 1979-1980, paradigma de la televisión entendida como servicio público, no sólo por la información ofrecida, sino también por las inquietudes que pudo despertar, incluso en un sentido vocacional.

Existe un testimonio interesante acerca de su génesis y planteamiento: en un coloquio junto a **Alexander Liberman** (1), que se realizó tras la primera semana de filmación en Europa, cuando la serie no tenía siquiera título, Hughes situó el encargo de la BBC como la continuación de la aclamada *Civilisation*(2), y definió su objeto de la siguiente forma: abordaría en nueve capítulos el estudio de la modernidad empezando por **Courbet** y terminando con la subasta **Scull** (3), mostrando la influencia recíproca del arte y su contexto histórico, social y tecnológico. Por otro lado, la forma de exposición combinaría el criterio cronológico y temático, y dejaría de lado artes esenciales del siglo XX como la fotografía, el cine, la música y la literatura, no por elección, sino por imperativos económicos derivados del pago de derechos de autor.

Finalmente, la serie mantuvo el esbozo inicial con algunas modificaciones. Se redujo a ocho capítulos y su principio y final variaron: pasó a comenzar con la construcción de la Torre Eiffel y a finalizar en las postrimerías de los años setenta, lo cual no sorprende ya que Hughes siempre abordó sus proyectos dejando margen al cambio, partiendo de unas ideas previas, pero aceptando incorporar elementos aprendidos durante el proceso de elaboración de los mismos.

Para escribir este artículo, además de revisar los ocho capítulos de los que consta la serie documental, he creído oportuno leer de forma simultánea el libro de memorias que Hughes publicó en 2006, *Things I didn't know*. Hughes siempre habló de la serie como una visión personal del nacimiento, desarrollo y decadencia del proyecto artístico de la modernidad, por lo que he pensado que conocer su biografía ofrecería luz sobre sus gustos y opiniones. Y, en efecto, así ha sido.

Los ocho capítulos —ensayos visuales, según Hughes— que conforman la serie son los siguientes:

- 1 *El paraíso mecánico.*
- 2 *Los poderes fácticos.*
- 3 *El paisaje del placer.*
- 4 *Problemas en la utopía.*
- 5 *El umbral de la libertad.*
- 6 *La vista desde el límite.*
- 7 *La cultura como naturaleza.*
- 8 *El futuro que fue.*

Muestran la evolución de la modernidad desde los llamados tiempos heroicos de la vanguardia hasta su aceptación como discurso dominante y posterior decadencia, así como la forma en que cada estilo artístico sufrió el mismo proceso. Simplificando bastante, podría identificarse cada capítulo con el análisis de un *ismo* o estilo artístico determinado (*El umbral de la libertad* con el Surrealismo o *La cultura como naturaleza* con el arte pop, por ejemplo), pero creo que resulta más acertado ver cada episodio como el estudio de las respuestas del arte moderno a determinadas cuestiones —la relación con la naturaleza, la visión utópica de la arquitectura o de la política o la existencia del subconsciente y los límites de la libertad— más allá de fronteras estilísticas. Hughes traza genealogías —a veces inesperadas— entre artistas para delinear una narración, con la ventaja del tiempo transcurrido, que permite un análisis más certero. De hecho, el capítulo más confuso es el que cierra la serie, *El futuro que fue*.

A lo largo de la serie encontramos un lenguaje accesible aunque no condescendiente: Hughes consiguió hacer del arte moderno algo entretenido sin bajar el listón de exigencia y menospreciar a los

espectadores, lo que le coloca al nivel de divulgadores como **Carl Sagan**, **David Attenborough**, y pocos más. La consecuencia fue una notable respuesta del público, tanto en número de espectadores (según el *New York Times*, la serie fue seguida por unos 25 millones de televidentes, radicados en su mayoría en Australia y el Reino Unido) como de lectores (se editó un voluminoso libro ilustrado con el mismo título). La difusión de la serie consagró a Hughes como figura de la televisión trascendiendo a su actividad en el periodismo escrito.

La clave del éxito puede hallarse en varios factores. El principal, a mi modo de ver, es el texto, lo que Hughes cuenta y cómo lo cuenta. Si uno repasa su bibliografía puede verse que era un escritor capaz de abordar varios géneros: memorias, crítica de arte, historia (como su extensa crónica de los abusos a los que fueron sometidos los convictos desterrados a Australia, *The Fatal Shore*), incluso, como curiosidad, escribió un pequeño libro sobre una de sus pasiones, la pesca (*A jerk at one's end*). La historia del arte moderno puede llegar a ser un tema fascinante en manos de un escritor a la vez apasionado y familiarizado con el tema, especialmente si consigue transmitir su entusiasmo y conocimientos. En mi opinión, Hughes alcanzó este ideal mediante su uso del lenguaje, entendido en un sentido amplio. Según cuenta en sus memorias, tomó como referencia la simplicidad y concreción preconizadas por **George Orwell** en su ensayo *Política y el lenguaje inglés*, así como la ironía cortante de los aforismos de **Nicolas Chamfort** (4), sin olvidar el tono elegíaco y epicúreo de **Cyril Connelly** (5) o la influencia conceptual de **John Berger**. En resumen, encarnó una voz culta y comprensible capaz de mostrarse tanto lírica como contundente en la página escrita y ante las cámaras. En cuanto al lenguaje no hablado, Hughes aparece con una mirada firme y una media sonrisa cómplice que recuerda a ciertos personajes encarnados por **Michael Caine** a finales de los sesenta y principios de los setenta; la elegancia señorial y distante de **Kenneth Clark** queda bastante lejos, substituida por una actitud más dinámica.

Dos de los capítulos parecen establecer una dicotomía: *El Paisaje del placeres* el reverso de *La vista desde el límite*. Mientras en el primero vemos cómo diversos artistas plasmaron al menos en algún momento de su trayectoria una especie de paraíso o mundo armónico (**Picasso** con *La Suite Vollard*, **Braque** en sus obras más tardías, **Matisse** casi siempre), en el segundo, diferentes artistas expresan de formas distintas los conflictos del yo en un entorno natural más amenazador. Hughes expresa ambos tipos de temperamento (el apolíneo y el dionisiaco) con convicción, ya que puede decirse que participaba de ambos. Sus memorias aportan testimonios abundantes de su hedonismo, y también de su nostalgia por paisajes y gentes desaparecidos (como la región italiana de la Maremma que conoció bien a mediados de los sesenta), verdaderos paraísos perdidos. Y su interés por lo dionisiaco curiosamente se despertó en él tras ver en Colmar, también en la misma época, una de las obras más impactantes de la pintura occidental: *El Retablo de Isenheim* de **Mathias Grünewald**, especialmente su desgarradora crucifixión.

Otro aspecto atractivo puede ser el gusto de Hughes por lo extraño e inusual, como admite al afirmar en sus memorias que al llegar a Londres prefirió visitar en primer lugar la colección de **John Soane** (6) en lugar de los museos habituales, o al describir su interés por Los jardines de *Bomarzo* (7); en la serie esto se traduce en una visita al palacio del cartero **Cheval** (8), o a las ruinas de castillo del **Marqués de Sade**, así como en referencias a artistas especialmente singulares como **Bonnard**, **Soutine**, etc.

La abundancia de medios (cabe recordar que se trataba de una coproducción a tres bandas: la BBC, Time/Life y RM) permite además la filmación de las palabras de Hughes en lugares ligados a los acontecimientos y artistas de los que habla: el sanatorio mental donde estuvo internado **Van Gogh**, el lago pintado por **Munch**, los jardines de **Monet** en Giverny, la ciudad de Brasilia, entre otros. La anécdota y la referencia concreta adquieren otra dimensión contadas en los lugares que les sirvieron de escenario.

Se trata de una serie documental de autor, y aunque ciertamente incluye a los artistas y movimientos que cabría esperar en una historia del arte moderno realizada en 1980, contiene también

elementos muy personales. La lectura de sus memorias permite entender la presencia de referencias curiosas (los aviones de la primera guerra mundial que aparecen en el primer capítulo remiten a la participación del padre de Hughes como heroico piloto de combate en el conflicto) y la expresión de convicciones más profundas. Así, el antibelicismo radical de Hughes queda explicitado en uno de los momentos más emotivos de la serie: tras la lectura resumida de uno de los poemas más estremecedores escritos sobre la Primera Guerra Mundial (*Trench poets*, de **Edgell Rickword**) por encima de varias imágenes de trincheras, Hughes dice lo siguiente, junto a un memorial de guerra del Somme, al lado de una de las inacabables listas de soldados fallecidos:

“La Primera Guerra Mundial destruyó una generación completa. No sabemos y ni siquiera podemos suponer lo que se podría haber llegado a pintar o escribir si la guerra no hubiera tenido lugar. Su imaginaria de ironía, repetición, pérdida y dolor está tan imbricada en nuestra idea de modernidad que simplemente la damos por sentada; no podemos ver una alternativa. En lo que se refiere a la pérdida de talentos, conocemos los nombres de algunos que fueron asesinados a una edad temprana: entre los pintores, **Umberto Boccioni** y **Franz Marc**; el escultor **Gaudier-Brzaska**, el arquitecto **Sant'Alia**, los poetas **Isaac Rosenberg** y **Wilfred Owen**, pero por cada uno de aquellos cuyo nombre sobrevive, debe haber habido multitudes, quizás cientos, que sencillamente nunca tuvieron una oportunidad de desarrollarse. Y, entonces, si fueras a preguntarte dónde está el Picasso inglés o el **Ezra Pound** de Francia, la respuesta probable es que están aquí”.

Si uno lee las páginas donde habla de la muerte del hermano de su padre (llamarlo tío cuando murió veintidós años antes del nacimiento de Hughes no parece muy adecuado) en las trincheras francesas puede comprenderse su punto de vista.

Tras leer sus memorias se ven también bajo otro prisma las valoraciones que hace de obras de arte concretas. En *El umbral de la libertad*, al hablar de las pinturas de **De Chirico**, destaca especialmente una entre toda su obra: *Misterio y melancolía de una calle*, que considera su imagen más inquietante. Recuerda que fue la primera imagen de arte moderno que vio, cuando era niño, en una reproducción pegada a un tablero por uno de los padres del internado de jesuitas donde pasó buena parte de su infancia:

“Me quedé completamente cautivado por ella; nunca había visto nada tan extraño e inexplicablemente emotivo”
(9)

En cuanto al formato de los capítulos, básicamente alterna dos tipos de contenidos: testimonios de artistas (entrevistas filmadas o grabaciones de audio y la lectura en la voz de diferentes actores de cartas, textos propios o diarios), y las intervenciones de Hughes en persona o con su voz en off junto a imágenes de las obras (estáticas en el caso de las pinturas, con imágenes en movimiento cuando se trata de esculturas y edificios). El ritmo y sentido visual, según reconoce Hughes, deben atribuirse en buena parte a la novelista, directora y productora **Lorna Pegram**, buena conocedora del medio televisivo con la que colaboró a lo largo de quince años. Como recuerda en su introducción al libro de la serie, Pegram solía repetirle una frase que le quedó grabada: “Es un discurso inteligente, querido Bob, ¿pero qué se supone que debemos estar mirando?”.

En este sentido, resulta esencial la utilización con acierto de uno de los elementos esenciales de la modernidad: el montaje cinematográfico. La combinación que muestra imágenes de archivo, música, imagen fija e imagen en movimiento, ha envejecido bien, con algunas excepciones. Estas incluyen algunos intentos, no muy logrados, de emular la visión cubista, futurista o surrealista mediante trucos de video que entonces parecían sorprendentes pero ahora más bien producen una sonrisa. Entre los logros a su favor se encuentran las secuencias que comparan mediante transiciones cuadros de varios artistas con sus fuentes de

inspiración (ya sean paisajes en el caso de Van Gogh o **Cezanne**, u objetos como la momia peruana que originó el célebre *El grito* de Edvard Munch, o incluso fotografías como las que utilizó **Bacon**). Y montajes menos inocentes, como los que pretenden dar forma visual al sarcasmo ocasional de Hughes. Así, en *El paisaje del placer*, tras una introducción de Hughes denostando el turismo de masas vemos un montaje sangrante de cuerpos en la playa mientras suena el único éxito de **Plastic Bertrand**, *Ça plane pour moi*. Aunque el mejor ejemplo quizás sea el clímax visual de *Problemas en utopía*: tras criticar, con la ayuda del testimonio del arquitecto **Philip Johnson**, las utopías de **Le Corbusier**, **Gropius** y **Mies van der Rohe** por situar su ambición estética por encima de las necesidades reales de sus habitantes, Hughes administra el golpe de gracia a la arquitectura del llamado estilo internacional recordando un ejemplo de los efectos indeseables de la masificación urbana: el barrio de Pruitt-Igoe, diseñado por **Minoru Yamasaki**, el mismo que diseñó las torres gemelas de Nueva York. Hughes, mediante la voz en off, pronuncia con ironía las siguientes palabras al hablar del mismo, mientras en la pantalla podemos ver ventanas rotas y edificios degradados:

“El historiador de la arquitectura **Charles Jencks** observó que uno puede datar la muerte del movimiento moderno no en décadas o años, sino al minuto; sucedió en San Louis, donde el arquitecto Minoru Yamasaki diseñó un gran proyecto residencial llamado *Pruitt-Igoe*. Parques, calles donde jugar, bloques, todo tipo de complementos estilo Le Corbusier. Todo mejoras. Las revistas de arquitectura lo destacaron, ganó premios...eso sucedió en 1951. En pocos años el lugar había sido destrozado por sus poco mejorados pobladores, los ancianos y la gente de mediana edad estaban asustados por vivir allí y los jóvenes estaban en los pasillos con navajas automáticas. Pruitt-Igoe degeneró tanto que en 1972 hicieron falta importantes alteraciones estructurales”.

(Tras una pausa dramática, vemos cómo los edificios saltan por los aires. No se trata de un montaje muy sutil, pero sí muy efectivo).

Otro logro notable aparece al principio y final del episodio *La vista desde el límite*. Empieza mostrando algunos cuadros del pintor romántico alemán **Friedrich**, con sus típicos observadores de espaldas al espectador mirando a un horizonte donde puede verse a veces una diminuta cruz. El documental continúa analizando la obra de pintores como Van Gogh, Munch, Soutine, Marc, **Klee**, **Kandinsky**, **Pollock** y **Rothko**. El episodio termina en la capilla de Rothko, donde según Hughes los grandes paneles pintados no son ventanas a algo trascendente, sino imágenes de un vacío. El plano final nos muestra a unos jóvenes en actitud meditativa, filmados de espaldas. Entonces advertimos el paralelismo con la secuencia inicial de los cuadros de Friedrich; la diferencia, como dice Hughes, es que la espiritualidad romántica se ha visto substituida por la subjetividad del espectador. En el texto del libro escribe:

“En efecto, la Capilla Rothko es el último silencio del romanticismo. Se supone que el espectador no debe enfrentarse a las pinturas como los observadores ficticios mirando al mar en una pintura de Caspar David Friedrich, se enfrentaban a la naturaleza: el arte, en una convulsión de introspección pesimista, pretende substituir el mundo”.

Por una vez, el montaje de las imágenes resulta más elocuente que la prosa de Hughes.

Sin embargo, el formato televisivo no permite excesivas matizaciones, especialmente si se trata de resumir una gran cantidad de información; Hughes suele mostrarse más categórico en sus afirmaciones frente a la cámara, lo que resulta comprensible teniendo en cuenta que, como afirma en la introducción a la versión escrita de *El impacto de lo nuevo*, esta última es cinco veces más extensa que la filmada. Pero frases cortantes como “nadie ha pintado el color como Van Gogh”, antes o después presentan su

opinión como un hecho irrefutable y parecen desmentir las afirmaciones de Hughes reiterando que no pretendía establecer un canon, sino únicamente exponer sus valoraciones. También su condena de la corrupción del mundo del arte por la especulación parece demasiado esquemática en la serie; otra cosa son sus ensayos. En mi caso, tras leer el titulado *Arte y dinero* (10), encontré cumplida respuesta a todas las objeciones que su exposición de agravios me había planteado.

Podría pensarse que cerca de ocho horas es mucho tiempo para que Hughes exponga sus ideas, pero la búsqueda de variedad y deseables alteraciones de ritmo conducen a un número apreciable de fragmentos donde su voz no aparece, desde secuencias donde suena música instrumental y vemos montajes de diverso orden (por ejemplo, un tour nocturno de Las Vegas mientras suena *The Sound of Silence* de **Simon y Garfunkel**), a los ya mencionados testimonios de diversos artistas.

Curiosamente, fue el propio Hughes quien, al cumplirse diez años de la emisión de la serie, admitió en una nueva introducción al libro su progresivo desencanto con las posibilidades del documental de arte (acerca de la televisión ya no tenía muchas esperanzas), especialmente por despojar a las obras de su contexto y de elementos esenciales como su proporción y textura, entre otros. Precisamente, esas carencias en la reproducción de la obra de arte le llevaron a emigrar a Europa desde Australia por la imposibilidad de entrar en contacto allí con los originales.

Sin embargo, cuando llegó a Inglaterra a mediados de los años sesenta ya se había iniciado un deterioro más grave del aura de la obra de arte debido a su progresiva irrelevancia ante las demandas de la cultura electrónica de la televisión y otros medios de comunicación. Dicho fenómeno ocupa buena parte de uno de los capítulos de la serie: en *La cultura como naturaleza* Hughes constata cómo el arte pop supuso una adaptación a los estímulos rápidos y fragmentarios de la cultura visual en la era electrónica. A diferencia de **MacLuhan** (que veía en la sobrecarga de estímulos algo fantástico capaz de generar en el receptor el reconocimiento de patrones), Hughes lamenta dicho fenómeno y su consecuencia, el abandono de la pausa y la reflexión necesarios para el aprendizaje y la experiencia estética. En su opinión, si el medio es el mensaje no se aprende nada, y el cerebro queda reducido a copos de maíz en medio del ruido. Aunque esto no significa que todo el arte pop le parezca superficial: reivindica la labor de **Robert Rauschenberg** y **Claes Oldenburg** mientras critica la progresiva banalización de Warhol, y en general a todos sus epígonos.

La importancia de estas reflexiones de cara a la futura actividad crítica de Hughes se vio acentuada con la llegada de la posmodernidad y la imparable carrera especulativa del mercado del arte a partir de los años ochenta. En su opinión, la faceta más banal del arte pop se exacerbó con la llegada del dinero fácil, y lo que entonces era un cierto malestar se transformó para Hughes en una preocupación fundamental. Aunque en el último episodio de *El impacto de lo nuevo, El futuro que fue*, Hughes dedicaba únicamente unos cinco minutos al tema, ya dejaba entrever cómo le afectaba la cuestión al afirmar lo siguiente:

“Empecé a escribir sobre arte hace veinte años; en esos lejanos días podías pasar el tiempo en un museo sin llegar a pensar ni una vez en el precio del arte. No era una cuestión relevante, y además el precio y el valor eran cuestiones totalmente distintas. Pero luego en los años sesenta, primero existió un goteo, luego una corriente, y finalmente una estrepitosa inundación de propaganda acerca de la inversión en arte. El precio de una obra de arte pasó a formar parte de su función; redefinió el arte, cuyo trabajo pasó a ser el de sentarse en una pared mientras se encarecía. Y el resultado fue que, donde antes las obras de arte eran como extraños con los que uno podía hablar y llegar a conocer de manera gradual, pasaron a asumir cada vez más el carácter de estrellas de cine, con el museo actuando de limusina. Dudo que hoy en día alguien pueda mirar un Braque cubista, un Rothko o una escultura constructivista rusa sin verse profundamente afectado por el hecho de que los precios de estas cosas ha pasado a ser

absurdamente elevado. Y que en algún sentido crucial, esto las ha apartado del mundo de las experiencias cotidianas. Creo que los precios altos ciegan a la gente, que desplazan el sentido de la obra, y puedes pasarte mucho tiempo escribiendo sobre arte sin darte cuenta de que mucha crítica y erudición, lo quieran o no, terminan sirviendo al sistema de forma que un montón de intermediarios con caras como teteras plateadas terminan ganando fortunas endosando obras maestras modernas a otro montón de inversores en cromo en Manhattan y Zurich. Puede que a ustedes esto les parezca o no deprimente, pero indudablemente a mí me deprime.”

Con el triunfo de la posmodernidad ya no sólo se pagaban fortunas por un Rothko o un Braque, sino también por un cuadro de Schnabel o de David Salle; y la depresión de Hughes se transformó más bien en indignación y sarcasmo en sus críticas (11), así como en los párrafos añadidos al último capítulo de la reedición y puesta al día en 1991 del libro que acompañaba a la serie, donde además de las críticas ya mencionadas dirigía su atención a artistas como Philip Guston, Anselm Kiefer o Sean Scully.

NOTAS:

(1) *Inside New York's Art World*: coloquio con Robert Hughes y Alexander Liberman, Director editorial de las Publicaciones Condé-Nast entre 1962 y 1994 (responsable de Vogue, entre muchas otras revistas) y escultor. La moderadora es Barbara Lee Diamonstein.

(2) *Civilisation* (BBC, 1969) es una serie de trece capítulos escrita y presentada por Kenneth Clark que abarca otros tantos siglos de arte occidental hasta 1900.

(3) En 1973 el empresario Robert C. Scull (que tenía un negocio de taxis) vendió en la sala Sotheby's parte de su colección de arte y recaudó más de dos millones de dólares; existe una película (utilizada en parte para el documental *The Mona Lisa curse*) titulada *America's Pop Collector: Robert C. Scull-Contemporary Art at Auction* que recoge la subasta y la reacción airada de los artistas que habían vendido sus obras a Scull por un precio infinitamente menor.

(4) Chamfort (1741-1794): escritor francés, autor de obras teatrales y recopilaciones de máximas y aforismos. Citado por Cyril Connolly en su obra *The Unquiet Grave*, una de las lecturas clave en la formación de Robert Hughes.

(5) Cyril Connolly (1903-1974) Escritor y crítico inglés, editor de la revista literaria *Horizon*. Sus aforismos y evocaciones de la vida en el Mediterráneo influyeron sobremanera en Robert Hughes, que le profesaba una admiración reverencial. En sus memorias narra su único encuentro con él, que confirmó el tópico según el cual es mejor no establecer contacto personal con las gentes a las que se admira.

(6) El Museo Soane, situado en Londres, alberga la colección personal del arquitecto neoclásico John Soane en la que fuera su casa. Pero la forma en que se exponen las obras recuerda más bien al barroco (por su horror al vacío): se trata de una muestra abigarrada y ecléctica, donde los grabados de Piranesi dan la mano con mosaicos romanos, pinturas de Hogarth o cerámica china. Visitarlo es toda una experiencia, desde luego muy distinta a la de los museos al uso.

(7) El llamado *Bosco Sacro* o *Bosco dei Mostri*, situado en el pueblo italiano de Bomarzo, fue patrocinado por el condotiero Pier Francesco Vicino a mediados del siglo XVI. Consiste en un bosque poblado de grandes esculturas de estilo manierista ligadas a oscuras poesías herméticas. Hughes lo conoció en los años sesenta cuando se encontraba en un estado de semiabandono, y le dedica varias páginas de sus memorias.

(8) Obra de Ferdinand Cheval (1835-1924), cartero francés que dedicó treinta y tres años de su vida a construir por su cuenta lo que él denominaba *El Palacio Ideal* en la localidad de Hauterives. Reivindicado entre otros por los surrealistas, hoy en día es una de las principales obras dentro del género de las construcciones naïf.

(Como curiosidad, el cantante del grupo *Pulp* realizó en 1999 una fascinante serie de tres episodios para el Channel 4 titulada *Journeys into the outside with Jarvis Cocker* que muestra su peregrinaje por todo el mundo a la búsqueda de construcciones y obras naïf de lo más sorprendente. Puede verse en Youtube completa comenzando por este [primer capítulo](#))

(9) *Things I didn't Know*, página 113.

(10) Incluido en la recopilación de artículos *A toda crítica*.

(11) Robert Hughes: *A toda crítica: ensayos sobre arte y artistas*. Ed. Anagrama, 1992.

Robert Hughes
1938-2012

Robert Hughes, fallecido el 6 de agosto de 2012 en Nueva York, y crítico de artes plásticas de la revista *Time* desde 1970, fue un intelectual en el sentido más estricto, conocedor de la tradición occidental (su último libro es una historia cultural de Roma) y un crítico que miraba un cuadro como miraba la vida. Para Hughes, ver bien consistía en contestarle al cuadro, ponerse a su nivel, sopesando su sentido y su valor; para ello ajustaba las coordenadas entre la obra, la vida del artista y la época que le tocó vivir. De este modo lo que apreciamos en sus textos es una imagen completa del artista donde todo cuenta: su resultado formal, su relación con el arte del pasado y su interés por el mundo que lo rodeaba.

Es decir, lo que nos seduce de Hughes es que su crítica era moral; lo que vemos en sus mejores textos sobre arte –*El impacto de lo nuevo* que surgió de un programa con el mismo título creado para la BBC donde Hughes desarrolló el auge y la caída del arte en el siglo XX; y *Nothing if not critical*, traducido con poca fortuna como *A toda crítica* por Anagrama en 1992– es su sentido de la vida a través del arte.

Para esta conciencia moral, Goya era, si no su artista preferido, aquel donde encontraba lo mejor del hombre, y no solo lo mejor del pintor: la lucha contra lo irracional, el dominio de los propios temores, la crítica al poder y el desdén por el éxito social. Y si Goya estaba en el cenit de sus preferencias artísticas, Warhol estaba en el nadir: le reprochaba su accesibilidad, su deseo infantil por “imponerse al mundo por medio de la autorrevelación terminal”, y por sus cambios de estilo que dependían de la moda y una y otra vez se degradaban de estilo a mero diseño; finalmente le reprochaba su relación cortesana con Reagan y con el sha de Irán.

La ética que buscaba en el arte no siempre coincidía con sus propios actos. Casi al final de su vida, en 1999, tuvo un accidente automovilístico en Australia –donde nació en 1938–. Él manejaba en sentido contrario y chocó de frente con otro auto. Estuvo atrapado en su coche tres horas antes de que pudiera ser rescatado. Tristemente, durante el juicio contra los cargos que el gobierno de ese país le imputaba, intentó defenderse diciendo que los jóvenes que conducían el auto contra el cual chocó llevaban droga y habían intentado chantajearlo. Sin embargo, en 2003 la pruebas fueron desechadas y tuvo que declararse culpable de manejar imprudentemente y causar daños físicos a otros automovilistas, además de pagar una fianza de 2,500 dólares. Hughes fue severamente criticado por sugerir que no recordaba nada del accidente, ni de los incidentes durante el juicio y por volver a los Estados Unidos antes de verse obligado a asistir a un segundo juicio. Esta fatalidad se sumó a otra mucho más personal, ocurrida en el 2001: su propio hijo, un escultor de 33 años, se suicidó. Al parecer, la vida estaba llevando a cabo su propio interrogatorio; su fatal crítica. Sin embargo, como escribe en *A jerk on one end. Reflections of a mediocre fisherman*, una suerte de memorias centradas en su afición por la pesca y publicadas en 1999: “el fracaso forma parte de la pesca deportiva, del mismo modo que las lesiones en la rodilla forman parte del fútbol”.

Después de esos “fracasos” regresó a la militancia feroz contra su propia época, donde peleaba la batalla perdida de rescatar al arte del comercio del arte. Pero en modo alguno era solo un crítico de artes plásticas. Sus mejores momentos, se encuentran en su crítica a los valores culturales y sociales. En *La cultura de la queja*, uno de sus libros más importantes, luchó contra la corrección política que está “corroída por la falsa piedad y el eufemismo”. En este ensayo busca revalorar la calidad artística por sí misma, es decir, por sus méritos estéticos y no como una consecuencia del género o la orientación sexual, de la situación médica o mental del artista. Aquellos que hacen una profesión o una ideología lo mismo de su condición racial que de su orientación sexual o estatus económico le parecían deplorables, sobre todo porque ponían en su trabajo el énfasis en su condición de víctimas.

A veces sus textos eran deliberadamente rudos, pero con una aspereza que libera, como quien lee a Fernando Vallejo: “La queja –escribió– te da poder, aunque este poder no vaya más allá del soborno emocional o de la creación de inéditos niveles de culpabilidad social.” Rechazaba el culto “al niño interior maltratado”; le parecía que la persona que se victimiza vive en un estado inmaduro donde solo puede relacionarse con el mundo a través del reproche, el resentimiento o el chantaje.

Hughes tenía algo que muy pocos críticos alcanzan, incluyendo aquellos que son muy brillantes: un estilo personal que se nutría de la persuasión de su argumento, de las frases que dan en el clavo de la obra pero, sobre todo, parecen tocar en nuestra cabeza un recuerdo, algo ya visto o leído que amablemente el autor nos trae a cuento. Ese encanto (no encuentro otra palabra que conjugue tantas características), ese toque, esa chispa, es la literatura. Su crítica, como la de Gore Vidal, Octavio Paz o George Orwell, se lee como literatura: una crítica sin histeria.

Su obra fue una reivindicación del talento, del esfuerzo, del rigor frente a la idea “terapéutica del arte” (el arte como ejercicio formativo, educativo y de enaltecimiento espiritual, y no solo como “disfrute o registro histórico cultural”), lo cual no fue bien visto en un mundo que venera la igualdad y la oportunidad para todos. En asuntos artísticos, escribió, “el elitismo no significa necesariamente injusticia, ni siquiera inaccesibilidad [...] pero nos empeñamos en hacer de la educación artística un sistema donde nadie puede fracasar”. Un pesimista, le llamaron siempre, tal vez porque sabía que la horda de bárbaros piadosos que él reconocía en el mundo del arte había comenzado a colonizar todos los ámbitos. ~

Dirección

Calle Jorge Guillén, 6. 47003 Valladolid-España

Tel. +34 983 362 908. Fax +34 983 375 295

www.museopatioherreriano.org

patioherreriano@museoph.org

Horario

Abierto de martes a viernes de 11:00 a 14:00 y de 17:00 a 20:00 horas. Sábados de 11:00 a 20:00 horas (ininterrumpido). Domingos de 11:00 a 15:00 horas.

Cerrado los lunes (excepto festivos), domingos tarde, el día de Navidad y el primero de año.

Entrada gratuita**Facilidad de acceso**

Puede accederse a las salas e instalaciones del museo con sillas de ruedas y cochecitos para niños. En el guardarropa del museo se podrán solicitar sillas de ruedas sin cargo. El museo dispone de ascensores que facilitan el acceso a personas discapacitadas, así como rampa de entrada al museo.

Obras de arte

No está permitido tocar las obras de arte, ni entrar en las salas con objetos punzantes u otros similares.

Cámaras de fotos

Se permite tomar fotografías en las salas únicamente con cámaras de mano. No se permite el uso del flash ni de trípodes. Se podrán efectuar grabaciones de video únicamente en la entrada y en los patios del museo. Queda prohibida la reproducción, distribución o venta de fotografías sin el permiso del museo.

Guardarropa

Para proteger las obras de arte de posibles accidentes, se deberán dejar en el guardarropa las mochilas (de todos los tamaños), paraguas, paquetes, bolsas y carteras de tamaño superiores a 28 x 36 cm, así como cualquier bulto grande.

Animales

No está permitida la entrada de animales, salvo perros-guía.

Otras normas de acceso

No está permitido fumar en el interior del museo, ni entrar con alimentos y bebidas.

Medios de transporte

Líneas de autobuses: Plaza Poniente, líneas 1, 3, 6, 8 (Ver página web de Autobuses Urbanos de Valladolid: www.auvasa.es)

Ferrocarril: RENFE: Estación de Valladolid Campo Grande (www.renfe.es)

Aeropuerto: Aeropuerto de Villanubla. A 15 km. del centro de la ciudad

Aparcamientos: Muy cerca del museo se encuentran tres aparcamientos privados: Plaza Mayor, Plaza del Poniente y Paseo de Isabel la Católica. (Ver mapa)

INFORMACIÓN

MUSEO PATIO HERRERIANO

Calle Jorge Guillén, 6. 47003 Valladolid-España

Tel. +34 983 362 908. Fax +34 983 375 295

www.museopatioherreriano.org

patioherreriano@museoph.org