

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

625-626

julio-agosto 2002

DOSSIER:

Luis Cernuda (1902-1963)

Felisberto Hernández (1902-1964)

Tristán Tzara

Poemas rumanos

Rafael Gutiérrez Girardot

La obra de Georg Heym

Dominique Viart

Genealogías y filiaciones

Entrevistas con Héctor Rojas Herazo y Ángel González García

**Notas sobre Georges Braque, Enrique Jardiel Poncela,
Julio Cortázar, León Felipe,
el teatro argentino actual y la escultura sacra española**

Entrevista con Ángel González García

Eva Fernández del Campo

El libro *El Resto*, galardonado con el Premio Nacional de Ensayo 2001, es, en palabras de Ángel González (Burgos, 1948), un compendio de lo que ha ido publicando y contando por ahí; toda una serie de textos para catálogos, conferencias y artículos de revistas realizados entre 1989 y 1999 que han sido ordenados, anotados y editados por Miguel Ángel García Hernández; una historia del arte del siglo XX discontinua, fragmentaria, hecha de retazos, de vislumbres que nos muestran al historiador del arte convertido en artista. *El Resto* no es una historia convencional del arte, sino una historia de lo que no se dice; no de lo que sobra, como algunos han querido entender, sino de lo que falta, de lo que nadie se ocupa, de lo que permanece soterrado, latente bajo la máscara de la historiografía artística convencional. Como indica el subtítulo del libro, *El Resto es una historia invisible del arte* y, como el propio Ángel González dice en el prólogo citando a Paul Valéry, «todo el resto es... ¡literatura!». *El Resto* recrea el mundo de la creación artística a partir de lo que se elude, de los desechos; nos permite ver nuestro arte fecundado desde afuera, desde la marginalidad, salirnos de la tiranía de la convención diciendo lo que no se dice, a través de una serie de fogonazos de lo invisible. Como en un haiku japonés, en *El Resto* hay pensamiento pero también sensación, conciencia de la tensión y de la transparencia que existe entre el arte y la vida.

La mirada crítica y aguda, la osadía de utilizar en su discurso cualquier tipo de fuente por muy extravagante que pueda resultar, la sensibilidad hacia todas las manifestaciones artísticas y el impecable estilo literario de Ángel González han dado lugar a un discurso personalísimo y a una singular manera de escribir y de hablar sobre arte que abre un mundo de insólitas posibilidades y ofrece la oportunidad de una nueva y refrescante mirada sobre la crítica y la historiografía artística.

Esta entrevista tuvo lugar en Pego el 26 de enero de 2002, un día espléndido en que los almendros empezaban a florecer en la costa alicantina y las frutas maduras hacían ya combarse las ramas de los naranjos. Subiendo desde el litoral a través de los humedales que conducen a la casa donde

desde hace nueve años vive Ángel González, no he podido menos que recordar las palabras que Van Gogh escribiera a su hermano Theo desde Arles; palabras que escuché en varias ocasiones en boca de Ángel siendo alumna suya en la universidad y que hoy cobran un especial sentido porque tengo la impresión de que esta casa de La Marina Alta se ha convertido para Ángel González en el lugar para volcarse en la creación, en el refugio para compartir con los amigos unas «casa, huerta, celebraciones acaloradas y sobremesas indolentes» que cualquier lector entenderá rápidamente como parte esencial de su discurso. La casa ha sido también, como para Van Gogh, «un retiro para rehacerse y recobrar la calma y el aplomo», el lugar que ha transformado al urbanita empedernido, a un protagonista de la llamada «movida madrileña» de los años ochenta, en un hombre sosegado que confiesa sentirse ahora con ganas de trabajar, con fuerzas para escribir y que, invitándome a sentarme en el patio de atrás de la casa, bajo el emparado donde se filtra la luz de este delicioso día, confiesa: «¿Cómo no voy a escribir aquí?... con esta luz, en esta huerta. Aquí el trabajo se hace solo».

—*Empezaste dedicándote al arte del siglo XVI, y te debemos importantes aportaciones al campo de la tratadística, como tu estudio sobre Francisco de Holanda. ¿Qué te llevó a abandonar ese campo de investigación y a volcarte en el arte del siglo XX?*

—No es que cambiaran mis intereses, lo que cambió en realidad fueron mis obligaciones académicas. Yo trabajaba sobre la tratadística del XVI y nunca tuve la oportunidad de hablar de eso en clase; siempre me tocó hablar de arte de los siglos XIX y XX.

—*¿De forma que lo que escribes está estrechamente ligado a lo que dices en tus clases?*

—Las clases ejercen mucha influencia, te condicionan. El hecho de que acabara escribiendo a su vez sobre arte de los siglos XIX y XX indica hasta qué punto las clases nos hacen cambiar de intereses y cómo determinan nuestro trabajo mucho más de lo que nosotros sospechamos.

—*¿Eso significa que si no fuese por tus obligaciones docentes volverías a centrar tus intereses en el siglo XVI?*

—Sobre el XVI en particular quizá no. He echado de menos hablar de algo que no sea el arte de los últimos siglos y ahora de un modo mucho más

inevitable porque en la facultad estamos divididos en departamentos separados. Hay un montón de cosas sobre las que a mí me hubiera gustado hablar en clase, por ejemplo de arte griego, dar clase de pintura del Renacimiento o me hubiera gustado también hablar sobre arte oriental.

—*Esa valoración de todas las épocas y lugares y las continuas incursiones que haces en otras formas artísticas que no pertenecen al ámbito de lo que conocemos como «Arte de la Época Contemporánea» dan una imagen de ti como estudioso no especializado, que toca todos los campos, que no duda en acercarse a cualquier tipo de fuente, por muy heterodoxa que ésta pueda parecer a priori.*

—He procurado escribir sobre lo que no sé. Cuando me llaman para encargarme algo siempre me inclino por aquello sobre lo que no sé nada. He tenido la suerte de no especializarme. No es que tenga nada en contra de la especialización, pero hay un reparo gravísimo que yo le hago a esa situación. Cuando los demás saben o creen saber que tú sabes de algo, sólo te llaman para que te ocupes de eso; yo ahí siempre he procurado ser escuerridizo; seguramente tampoco he dado pie a que se me tomara por especialista. *El Resto* es un libro en el que me ocupé de cosas muy heterogéneas. Esto es algo que a mí me complace porque en realidad uno escribe para aprender; antes que para transmitir lo que sabe, para aprender. No, no me hubiera gustado convertirme en un especialista del XVI. Prefiero dedicarme a algo de lo que no sé, pero que me interesa y me intriga. Esta forma de ver las cosas puede resultar muy egoísta, de entrada no pienso que el escritor deba emplear sus energías en transmitir sus conocimientos.

—*Pero tú eres profesor. Y yo, que he sido alumna tuya, veo una enorme relación entre las cosas que transmites en clase y lo que escribes en El Resto.*

—Sí, las clases son un laboratorio, un lugar donde se fragan las cosas. Y, al mismo tiempo, la escritura en un laboratorio de las clases. De hecho, entre las cosas que digo en clase y las que escribo (imagino que esto le pasa a la mayoría de los profesores) se produce una interesante y excitante interrelación, una sinergia. En clase te encuentras diciendo cosas que estás pensando, que todavía estás pensando, que todavía no has decidido. Algunos de mis descubrimientos, por así decirlo, algunas de mis «aportaciones», «iluminaciones», las tengo en clase. Me sorprende en medio de clase diciendo «¡Ah! pues ahora entiendo... esto podría ser así». Yo necesito las clases, son un lugar donde pones a prueba lo que estás pensando.

—*Y también un lugar para transmitir, ¿no?, en tu caso, más que conocimientos, inquietudes. Tengo la impresión de que en tus clases lo que haces es «descolocar», «vapulear» a tus alumnos.*

—Vapulearles no, creo que no. Descolocarles desde luego, pero es que la gente llega a clase creyendo saber algo sobre la materia correspondiente y, si no sabiendo algo, creyendo saber por dónde van las cosas o, más aún, se hacen una representación muy estereotipada. Es sorprendente que nuestros estudiantes creen que existen cosas como el Renacimiento, el surrealismo (y todavía el surrealismo tuvo un tipo de existencia un poco más plausible porque los surrealistas hablaron del surrealismo). Creen que existe, por ejemplo, el realismo, confunden lo que son convenciones historiográficas con la realidad, creen que esas convenciones, que esos modos de hablar, que esos mecanismos, esos dispositivos metodológicos, son reales. Entonces, claro, en realidad nuestro trabajo es el de descolocarles, el de dirigir la atención hacia lo que importa.

—*¿Y qué es lo que importa?*

—Lo que importa son un montón de obras de arte que convencionalmente, y hace más o menos tiempo y con mayor o menor intensidad, los historiadores agrupan estratégicamente, bajo rúbricas que son puras convenciones.

—*Se ha tachado tu libro de poco ortodoxo, de ir contracorriente y de ser estrafalario. ¿Es precisamente por eso, por intentar huir de las convenciones, por preocuparte de lo que «realmente» importa?*

—Bueno, probablemente sí; es mi manera de acercarme a las cosas. Los caminos que tomo producen desasosiego y al fin y al cabo desasosiego es una palabra que no significa más que «el camino más corto para llegar a». Siempre estoy soñando con salirme, con descolocarme yo también. ¡Cómo no voy a querer para mí lo que intento con mis alumnos: no sólo sacudirme los prejuicios, sino también las involuntarias búsquedas de prejuicios!

—*Me da la impresión, sin embargo, de que eso es una labor muy a largo plazo. Y que, aunque quede poso y toda una estela, esa forma de ser ha contribuido a crear una imagen de ti extravagante.*

—Sí, me da la impresión de que sólo llego a excitar, es decir, a perturbar, no tengo el tiempo para que todo eso resulte más fértil. Muchos de mis alumnos lo único que recuerdan es que soy una especie de «rompepelotas», de excéntrico que parece que se empeña y se regodea en llevar la contraria de la corriente dominante. Alguien me preguntaba hace poco en una entrevista ¿Usted se dedica a llevar la contraria, va contracorriente siempre, no? Y yo le contesté: no, los que van a contracorriente son los demás. Me da pena que mis alumnos no tengan el tiempo suficiente para caer en la cuenta de que yo sigo la corriente, de que intento utilizar la fuerza de la corriente.

—*En cierta ocasión te oí decir que envidiabas las clases de Joseph Beuys, que te gustaría tener más contacto con los alumnos, incluso cocinar para ellos, como hacía el artista alemán.*

—Yo creo que el marco estándar de contacto entre alumnos y profesores en la universidad española es desastroso, a diferencia de la universidad anglosajona, que cuenta con un sistema de tutorías y un *campus* que favorece el contacto personal, con una estructura y una organización de sus instituciones académicas específicas que favorecen el contacto físico; quizá aquí esto pueda darse más en ciudades pequeñas, donde te encuentras al estudiante en un restaurante, en un bar, en la calle, pero en Madrid es raro que puedas seguir charlando con los estudiantes cuando acaba la clase.

—*El Resto es un libro sobre las vanguardias artísticas que a algunos ha resultado provocador.*

—Buena parte de lo que se ha dicho sobre cubismo, dadaísmo o surrealismo no me parece fiable. Por lo general se trata de estereotipos heredados, de prejuicios que han sobrevivido durante mucho tiempo. Contrariamente a lo que se cree, el discurso sobre las vanguardias artísticas es mucho más estereotipado que el discurso sobre la pintura del siglo XVI por muchos motivos, de entrada por una cierta desconfianza, porque no hay una absoluta convicción acerca de la bondad y pertinencia de todo esto; parece que todo esto ha sido aceptado bajo presión, de manera que nadie intenta tampoco pensar mucho por su cuenta, la gente se limita a repetir lo que se ha dicho ¡No vaya a insinuar, dejar ver o traslucir que él, en realidad, no se siente muy identificado con todo eso!

—*¿De dónde partes entonces en El Resto para hablar sobre el arte de las vanguardias?*

—De entrada, de olvidarse de lo que se ha escrito. Si yo tengo que ponerme a escribir sobre algo, de entrada renuncio a leer lo que han escrito mis colegas, porque si leo lo que se ha escrito, lo más probable es que yo me vea condenado a pelearme con ellos. Entonces, ¿cómo empiezo a aprender? Yo creo que hay dos caminos para entrar en territorio artístico desconocido: conocer la obra y, en segundo lugar, algo sobre lo que yo no dejo de insistir y que puede parecer una obviedad, pero luego es algo que no se cumple, que es conocer las fuentes. Un historiador debe conocer los textos, los documentos originales, por supuesto, lo que se dijo en la época. Lo que pueda estar diciendo un historiador norteamericano sobre un artista que estoy estudiando no me interesa, entiéndeme, no lo estoy despreciando, prefiero no saberlo, porque yo insisto en que para mí el imperativo principal es aprender y casi te diría que divertirme. El primer camino, el de contemplar las obras de arte, en clase está gafado, está gafado porque nosotros lo que vemos no son obras de arte sino unas reproducciones fantasmagóricas.

—¿A través de esas fuentes recuperas «el resto», lo que le falta al arte?

—Exacto: lo que falta. No lo que sobra. En *El Resto* lo que he hecho ha sido buscar en la basura lo que le ha sido quitado al arte, el «resto» no es más que lo que ha sido restado, no en el sentido de sobra, sino en el sentido de resta. He venido insistiendo a lo largo de varias entrevistas en que *El Resto* no es lo que sobra sino lo que falta. Y lo que falta es casi todo. El arte se ha visto sometido a un terrible proceso de desposesión en los dos últimos siglos. Este siglo está marcado por la experiencia terrible de millones y millones de personas que han sido desposeídas de todo. Estoy leyendo ahora un libro de Viktor Klemperer, un filólogo alemán judío que fue testigo de este gigantesco proceso de desposesión, y cuenta algo de lo que yo no sabía nada: que incluso a los pocos judíos, entre los que él se contaba, que pudieron sobrevivir (él estaba casado con una aria) les quitaron no sólo su profesión, sus posesiones, sus amigos y familiares, en definitiva, lo que había sido su vida, sino que les quitaron también los animales de compañía... sus perros, sus gatos. Fíjate lo que dice.

(Y mientras Ángel lee el párrafo en que Klemperer denuncia la crueldad del hecho y pide que se levante una horca contra los criminales, Vlady, su perro, se restriega a nuestros pies y nos mira cómplice).

—En tu libro lo que haces no es tanto ensalzar la obra de arte, su valor estético, como hablar de la vinculación del arte con la vida.

—Claro, posiblemente porque doy por supuesto que el arte es la expresión más alta de la vida. Una crítica que se me puede hacer y que yo me hago constantemente es que en las cosas que escribo no llego a hablar propiamente de arte, sino que me limito a abrirme paso por la selva de convenciones, estereotipos y mentiras. Digamos que ocupo tanto tiempo en abrirme paso por ese basurero, ocupo tanto tiempo en buscar lo que le ha sido quitado al arte, que no sé si al final lo consigo reintegrar. Sí, este es un reproche que yo mismo me hago, pero creo que los tiempos exigen de entrada este trabajo de aproximación y desbroce. En muchos de los textos que se incluyen en el libro dedico mucho tiempo a despejar el panorama, situar los problemas, a recolocar las cosas. Pero cuando he tenido ocasión de extenderme más (por ejemplo en los textos sobre Carlos Alcolea o sobre Juan Navarro Baldeweg) intento construir, o, más bien, intento reactivar lo que la obra tiene como fuente de vida. No solamente me dedico a descolocar o a recolocar, ahí he tenido tiempo para poder hablar de una manera más emocionada y espero que emocionante. Claro, aquí debo decir que parto también de una equívoca y engorrosa identidad que es la del historiador del arte. Siento en mí ciertos imperativos de historiador: documentar mis fuentes, atenerme a la cronología. Quizá soy más historiador que otra cosa, y esta especie de resistencia, de prolongación del momento en que yo debería chocarme con las obras de arte y hacer que saltaran chispas, quizá yo retraso exageradamente todo eso. Necesito un poco de espacio y un poco de tiempo; y en estos últimos años me encuentro con fuerzas, con ganas de escribir más largo.

Pero volvamos a este tema tan escabroso de la vida. Se han hecho muchas bromas sobre la tentación de identificar arte y vida por parte de algunas vanguardias. Es fácil hacer bromas sobre unos sueños, sueños candorosos, sobre esta aspiración de identificar arte y vida, pero, ¿qué otra cosa podría ser el arte sino, en efecto, la más alta expresión de la vida? Yo creo que el arte es la cosa más grande, más extraordinaria que los hombres se traen entre manos, que se han traído entre manos desde siempre. De entrada, el ser humano es un sujeto artístico; aquello que nos caracteriza, que nos identifica, que nos distingue de nuestros primos hermanos los animales es esta extraña tarea, este extraño grupo de tareas a las que llamamos arte. La más alta expresión de la vida humana es el arte y el arte se conserva vivo en recuerdo de una humanidad no exageradamente sometida a las poderosas y devastadoras instancias presuntamente humanas. El arte es un reducido donde todavía encontramos armas contra la religión (porque la religión es posterior al arte, y el éxito de la religión viene de haberse apropiado de los recursos, de los poderes, del arte). El arte es la más alta y noble expresión-realización de la vida. Yo no sé, si no, qué otra cosa podría ser.

—*El arte como expresión de la vida con mayúsculas, pero también de la vida privada, íntima, de tu casa, tus amigos, tus perros.*

—Sí, todo eso es muy importante para mí. Yo tengo poca estima por cosas como el arte político. No entiendo por qué los artistas se han otorgado funciones críticas, por qué el artista tiene que ser quien ponga al descubierto las fechorías de los políticos o las miserables intrigas de los comerciantes. Qué duda cabe de que hay artistas extraordinarios, soberanos, que se han hecho una reputación de tales poniendo al descubierto esas lacras y miserias, iluminando los aspectos más horribles de la vida humana. Pero yo creo que el arte ha de recrear fundamentalmente sensaciones placenteras, y ahí estoy totalmente de acuerdo con Juan Navarro Baldeweg, una persona con la que he pensado tanto en alto, a quien debo tanto y de quien he aprendido tanto. El arte no es más que una estrategia corporal, es aquello que recrea las maravillosas sensaciones de estar físicamente en el mundo. No siempre son luminosas, ni mucho menos, también las hay dolorosas y sombrías, la vida de los hombres está hecha también de muerte y de dolor. Pero no creo en un arte deliberadamente abocado a descubrir simplemente las artimañas de quienes buscan nuestra perdición, a denunciar. ¡Nuestro pobre cuerpo!, nuestro cuerpo, que es encrucijada de sensaciones físicas, de sensaciones mundanas, es el lugar donde las figuras, las maravillosas y prodigiosas figuras del mundo se encuentran, actúan e interactúan. Ese cuerpo habría sido por tanto doblemente avasallado: por aquellos que lo avasallan en efecto, y por aquellos que denuncian su avasallamiento olvidando que su tarea principal sería reintegrarlo al mundo. Sí, el mundo es terrible y hay artistas que lo único en que están empeñados es en recordarlo; pero yo digo que su sola visión me produce rechazo. A mí me gusta Matisse, me gusta Bonnard, me gusta la pintura de flores y hay gente que se desespera, se irrita, piensa que lo digo como forma de provocación.

—*¿Por eso te ha interesado tanto el arte japonés y el momento en que comienza a darse a conocer en Europa, a partir del último tercio del siglo XIX?*

—Claro, porque Europa absorbe, asimila y solicita aquello del arte oriental que más contribuye a la tarea dominante de todo aquel pueblo. Uno de los principales motivos por los que yo me he interesado tanto en los últimos tiempos por el arte del siglo XIX y del XX es porque creo que en estos dos últimos siglos hay artistas, como Picasso, que tienen una clara conciencia de que el arte debe ser fundamentalmente celebración de la vida,

que se dedican a exaltar las sensaciones que van asociadas a la experiencia física de todas las cosas maravillosas del mundo. El arte como un instrumento de regeneración de los sentidos, como un arma para la regeneración de ese cuerpo devastado por el capitalismo.

—*Un ejemplo que puede ser muy representativo de la manera en que «descolocas» y «recolocas» las obras de arte y en que destacas esa función de «celebración de la vida» que tienen es el texto que dedicas al Cuadrado negro de Malevitch, una obra emblemática del arte de nuestro siglo, un cuadro aparentemente aséptico, desmitificador de la transcendencia del arte.*

—Puede dar la impresión de que Malevitch es un artista que podría pintar con plantillas industriales, limitarse a dar manos de color estándar. Pero el *Cuadrado negro* es bastante más que eso. Hay una cosa muy importante, y es que se está abriendo, se está craquelando. Es decir, esta asepsia, esta competencia técnica, esta especie de neutralidad de la imagen, el hecho de que pueda ser reproducida exactamente en una imprenta, se está derrumbando. El *Cuadrado negro sobre fondo blanco* no es ese que vemos reproducido en la imprenta; el *Cuadrado negro* se está rompiendo, se está abriendo. Y lo maravilloso del asunto es que está apareciendo algo debajo. Es menos asténico de lo que pensábamos, no es una conclusión fulminante y destructiva de la tradición figurativa o un paradigma conceptual que se base en una especie de interacción entre sujeto y objeto que conserva intacta la identidad del sujeto y la identidad del objeto; hay algo que se mueve detrás. Este cuadrado negro está ocultando algo, está obturando algo que ahora comienza a percibirse. Está llegando luz del otro lado.