

en los colegios tinerfeños han realizado los escolares en estos últimos meses revela hasta qué punto esta muestra, única hasta ahora, ha incidido en la mentalidad de los chicos. Uno de ellos, de once años, decía, en una redacción: «Dicen (las esculturas) algo verdadero. Los que vienen miran y no se acuerdan de los problemas. Algo fantástico, maravilloso; hace vivir a la ciudad; a los hombres los deja frescos, alegres. Hace que viva más la Humanidad. Son famosas. Esto debería estar en todas las partes del mundo. Te da fuerzas para trabajar, y los jóvenes peludos se harán buenos, y los gobernadores llevarán a las familias a ver las esculturas».

En definitiva, si bien no ha habido (¿cómo va a haberla, con la simple presencia del arte?) una transformación de la calle, sí que ha habido una transformación de la mentalidad de quienes habitan esa calle. La gente ha pasado, en efecto, de la perplejidad y el rechazo, a la aceptación crítica de las esculturas, que ya se le proponen como una nueva alternativa estética que siempre se les negó, más allá de la alternativa de encender el botón rojo del aparato, abaratao, del tele-

visor que venden los hindúes, para quienes sí funciona el antiguo tópico, tan caro a algunos peninsulares, de que Canarias es un paraíso.

En ese margen opera otra afirmación de Penrose: «La isla volcánica de Tenerife ha llegado a ser un punto de atracción para millones de turistas. Este exceso de popularidad ha sido utilizado de un modo inesperado y no convencional con la celebración de una exposición en la cual el urbanismo y la escultura han sido elementos unidos de un modo inspirador, práctico e instructivo». Sin embargo, si bien todos esos elementos se engarzaron, unas veces mejor y otras veces peor, el fenómeno del turismo no corrió suerte parecida, para fortuna del porvenir: la exposición no fue recuperada —todavía no lo ha sido— por las fauces devoradoras del turismo. Por una vez, una actividad de resonancia internacional se quedó en las riberas de su función específica, sin que el folklórico turístico mediara, para su bien o para su mal. Eso puede indicar muy bien que en el marco en que la muestra se ha desarrollado todavía puede crecer la hierba después del paso de Atila de tanto Horizon Holi-

days, como hemos tenido sobre este suelo no precisamente autónomo.

Los debutantes

En este país, una exposición como esta de Santa Cruz de Tenerife es un debut. Debut hasta en la formulación práctica de las obras. Los artistas, en algunos casos, han trabajado sus obras a la plena luz de la calle. Otros las han hecho en talleres. Y otros, los más apresurados, dejaron sus maquetas y volvieron a dar el visto bueno. En general, y sin excepciones, debe decirse que los artistas que vinieron a la isla a realizar sus obras se tomaron con mucho entusiasmo la idea de la exposición, y procuraron, por todos los medios, de adaptar sus criterios estéticos al criterio de la propuesta: arte en la calle, arte en el parque, arte para ver, para tocar, para vivir con él. Algunos lograron consumir el deseo. Otros se quedaron en la mitad del camino. La lista de los debutantes llega, como decimos, a casi los cincuenta nombres. Desde Abad a Zadkine, desde Miró a Gargallo, desde Paolozzi a Alberto Sánchez, desde Oscar Domín-

guez a Claude Viseux... Los debutantes. Puede decirse que ahora, cuando están empaquetando las esculturas que no se quedan en Santa Cruz, las que vuelven a sus lugares de procedencia, es la gente —la llamada gente de la calle—, la que está sintiendo más que la experiencia se haya acabado. Pero quedan en las plazas y en los barrios, donadas por los autores, casi treinta de las esculturas que han formado parte de este certamen, que empezó pareciendo una obra de locos. En la próxima ocasión, se nos dice, con lo que se ha aprendido y con lo que se sabía, se tratará de rizar el rizo del riesgo, llegar quizá, efectivamente, a la locura que toda formulación de vanguardia supone en una sociedad como la nuestra. De momento, digamos, que ya hay poca gente —sobre todo, poca gente de la que no está viciada por el veneno de la falsa cultura tradicional— que se siga preguntando ante las obras propuestas: «Y esto, ¿qué quiere decir?», del mismo modo que no se pregunta: «Y esto, ¿qué quiere decir?» ante una montaña, ante un árbol o ante el mismo aire que respira. ■ JUAN CRUZ RUIZ. Fotos: CARLOS A. SCHWARTZ.

HACIA LA ILUSION LIRICA.

La I Exposición de Escultura en la Calle de Santa Cruz de Tenerife es, a mi entender, el único caso en Europa de arte al servicio de todos. Nunca se reunieron tantas obras vivas (fueron creadas en y para los lugares mismos y allí madurarán, transformando su entorno) en un espacio habitado tan reducido y concentrado. Están situadas, además, en distintos lugares de la ciudad —a veces insólitos—, y por fuerza hay que verlas; lo que no sucede, por ejemplo, con los Tinguely y Niki de Saint Phalle de Estocolmo, arrinconados en un pequeño jardín.

La comparación que de forma inmediata acude a la mente es el Poema del Espacio-Esculturas de Montaña del valle de Assy, en la Alta Saboya francesa. Allí, en las laderas del Mont-Blanc, cerca de Ginebra y de Chamonix, veintitrés artistas de varias nacionalidades colocaron sus obras al aire libre, ilustrando un poema de Jean-Pierre Lemesle, Santa Cruz y el valle de Assy tienen también algunos artistas comunes: Miró, Cárdenas y Calder. Pero nada más. Las esculturas de la Alta Saboya serán operantes en un sentido absolutamente contrario a las de Santa Cruz, lo que nos proporciona un buen tema de reflexión sobre la utilización que se puede hacer del arte en general, y en particular del contemporáneo.

Un diputado conservador y ex ministro de la República gaullista, Maurice Herzog, se encuentra en el origen de las esculturas de Montaña. Nunca se caracterizó este diputado por su amor al arte; sus principales preocupaciones son el deporte (fue uno de los escaladores del Annapurna) y el desarrollo económico de la región de la que es diputado. La Alta Saboya es la primera provincia francesa en cuanto al turismo de invierno gracias a sus estaciones de esquí (Flaine, Avoriaz, Chamonix), de renombre internacional. Se necesitaba crear centros de atracción veraniegos para seguir alimentando a toda la infraestructura turística en los meses no esquiables. El valle de Assy, con las esculturas, conserva todas las características de un museo tradicional, aunque se disfrace de «arte en la montaña»: accesible únicamente al público adinerado (se recomienda alquilar un «jeep» para recorrer sus 30 kilómetros de malas pistas), está alejado de la vida real (a unos 3.000 metros de altitud), se entra por cuatro puertas monumentales (una de Calder, otra de Cárdenas, otra de Gardy-Artigas y otra de Féraud) y su visita es imposible en las temporadas de nieve. Responde a la imagen estereotipada del museo «cementerio», «tumba», «necrópolis», «mausoleo» —lugar cerrado denominado por los maoístas—,



Santa Cruz y el valle de Assy tienen algunos artistas comunes: Miró, Cárdenas, Calder. En la foto, «Porte d'Eau», de Cárdenas, en esa última localidad francesa.

«cámara fría». Pero esta función mortuoria no se aparenta al rito de la ocultación de cadáveres, como decía Bataille; su función, en tanto que institución histórica, es mucho más precisa e inquietante, como revelaron los «contestatarios» de mayo del 68, sensibles al eco de la revolución cultural china.

Pierre Bourdieu señala (1) que la proporción de las diferentes categorías socio-profesionales del público de los museos está en relación inversa a la población activa. Dicho de otra forma: la clase obrera, mayoritaria en la nación, es ampliamente minoritaria en la frecuentación de los museos, pues sólo repre-

senta el 4 por 100 de los visitantes. Los «esfuerzos» de las instituciones culturales para poner los museos al alcance del pueblo (días gratis, visitas organizadas) no resuelven nada. La entrada en un museo supone ya una actitud culta, que procede de un grado de instrucción y de un origen familiar. Sólo los privilegiados de la cultura disponen de los códigos necesarios para moverse dentro de las salas, para comportarse «bien» ante las obras, para vencer los obstáculos que suponen los guardianes uniformados, las columnas griegas y el silencio religioso del ámbito.

La función primordial del museo consiste en la conservación de las obras que encierra, y no en su divulgación, todo ello en beneficio de

(1) L'Amour de l'art. Editions de Minuit. Paris.



«La mujer de la estrella», de Alberto Sánchez, 1956 (bronce). Plaza del Colegio de Arquitectos de Santa Cruz.



«El Profeta», de Gargallo, en el Parque Municipal de Santa Cruz.

los que tienen la exclusiva de una cultura constantemente apropiada, recuperada. Lo que entra en un museo cobra un marchamo «artístico», y lo escandaloso es que pierde todo su valor subversivo, dejando así de ser operante. Un museo neutraliza una obra para valorarla después. El fenómeno del «arte pobre», que no cobra valor más que entre los muros de un museo, es significativo. Por ello, esta institución es indisoluble del sistema comercial del arte y de la ideología cultural de la clase dominante. Como dice Louis Althusser, la ideología artística está «enraizada en la infraestructura», e interviene en la producción para perpetuar y desarrollar las formas históricas de la división del trabajo. Lo que, según la visión lírica de Malraux, debiera ser la razón histórica exaltante del nacimiento de la función puramente estética del arte (que culminaba en su Museo Imaginario), ha sido transformado radicalmente.

Pero he aquí que el público de la calle, deseoso, por una parte, de integrarse en la clase burguesa «cultura» e influido por los medios de información o por la dinámica de los viajes turísticos-culturales, empieza a reivindicar su derecho a la formación estética. Tiene el lastre

de toda su formación escolar, de su analfabetismo plástico y de su orientación sistemática hacia una cultura clásica que le mantiene sus esquemas conservadores, en lugar de abrirle la percepción del arte contemporáneo, que pudiera señalarle otros objetivos económico-políticos.

Yo también hice en Santa Cruz las pocas científicas encuestas de que habla Juan Cruz entre taxistas y empleados de hotel. Sentí que allí, después de dos meses de arte suelto por la calle, ya se percibe la oposición entre necesidad intrínseca de la obra de arte y las opresiones sociales que imponen un género de obras. Paul Valéry explicaba muy bien esto al hablar de «las obras que han sido como creadas por su público, que responden a un deseo y que están determinadas por el conocimiento de este deseo, y las obras que, al contrario, están destinadas a crear un público». Las esculturas de Santa Cruz ilustran perfectamente la idea de Valéry, pues se trata de «obras destinadas a actuar potente y brutalmente sobre la sensibilidad», como añadía el escritor francés.

Una experiencia estética, si se aparta de las costumbres y transgrede las normas establecidas, comporta siempre elementos de clarifica-

ción. El espontaneísmo entra en dialéctica con la institución. Pero este arte, que solicita una nueva percepción, tiene que ir al encuentro de los hombres, en lugar de exiliarse en lugares cerrados.

El descargador del muelle de Santa Cruz que pasa a las siete de la mañana ante el Gargallo, el taxista que bromea con las bolas de Corberó o el estudiante que lee a la sombra del frondoso Guinovart, pueden tener una reacción inicial de rechazo o de ironía, pero el mismo choque despierta su sentido crítico, y una vez éste en marcha, fácilmente puede llegar a plantearse el porqué de la existencia de las otras obras, las que «tienden a crear un público», y qué interés hay en crear esa clase de público.

El taxista, el descargador y el estudiante seleccionan ya las obras que ellos quieren crear, y que nacieran según los preceptos de Roger Vailland: «Dejad libres a aquellos cuya vocación consiste en utilizar la piedra, la palabra, el sonido o el color no para construir casas, dar órdenes, tocar la alarma o azular los cristales de los invernaderos, sino para apaciguar sus manos, su corazón, sus insomnios, sus ojos sensibles, y quizá logren en una sola obra —su obra— todo lo que su siglo —los siglos— edifican a tien-

tas. Y, luego, que se abran a todos las puertas de este festín; cada uno encontrará lo que es digno de probar».

En este festín, el individuo ya no está solo; al mismo tiempo que se encuentra a sí mismo, descubre a su semejante, a quien buscaba, de forma instintiva, a través del arte. Durkheim imaginaba así el nacimiento de una conciencia colectiva. Con esta descabellada empresa de los arquitectos (jóvenes) tinerfeños se puede empezar a realizar la otra «ilusión lírica» de Malraux en «L'Espoir»: «Daremos las paredes a los pintores, amigo; las paredes desnudas. ¡Venga, pinten, dibujen! Los que van a pasar por delante de esas paredes necesitan que se les hable. No se puede hacer un arte que hable a las masas cuando no se tiene nada que decirles. Pero nosotros luchamos juntos, queremos forjar juntos otra vida y tenemos todo que decirnos... Dos mil personas pasarán delante de esas paredes cada día. Vosotros las conocéis. Queréis hablarles. Basta. No crearemos obras maestras, pues éstas no se hacen por encargo, pero crearemos un estilo (...). No es posible que entre gente que tiene necesidad de hablar y gente que tiene necesidad de escuchar, no nazca un estilo». ■ RAMON CHAO.