

EL IDEAL CLÁSICO EN LA VANGUARDIA DEL SIGLO XX: LOS CASOS DE HEPWORTH (OCCIDENTE) FRENTE A HATZMIHAIL (ORIENTE)

PEDRO REDONDO REYES

Universidad de Murcia

Resumen: El objeto de este trabajo es un acercamiento filosófico a lo que se llamó “rappel a l’ordre”, vuelta al orden entendido como regreso (o avance) hacia una idea de la belleza y de lo bello en las artes del primer tercio del siglo XX. Se estudian los casos de B. Hepworth y Th. Hatzimihail como exponentes de dos formas de entender lo clásico, desde sus perspectivas occidental y oriental.

Palabras clave: Rappel a l’Ordre, Barbara Hepworth, Theophilos Hatzimihail, clasicismo, estética.

Abstract: This paper tries a philosophical and aesthetic approach to the so-called "rappel a l'Ordre", understood as a back toward an idea of beauty in the arts of the 20th century avant-garde. It is studied the works of B. Hepworth and Th. Hatzimihail, two ways to understand this topic, from Western and Eastern traditions.

Keywords: Rappel a l’Ordre, Barbara Hepworth, Theophilos Hatzimihail, Classics, Aesthetics.



1. DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE LO “CLÁSICO”.

Que la idea de la belleza subyacente a la doctrina clásica es de orden positivo y no de carácter natural –por más que tuviera una larga historia, desde la forma platónica y la armonía hasta la preceptística literaria castellana y la normativa francesa del XVIII– quedó de manifiesto en la *Querelle* de antiguos y modernos¹: entonces fue evidente que la Modernidad se caracterizaría por un avance hacia la consideración arbitraria, personal y subjetiva de la belleza, o, en otras palabras, una construcción autónoma en el significado del arte de la mano poderosa del subjetivismo kantiano en su tercera *Crítica*. Lo que ha venido en llamarse la “autonomía del arte” comienza, podríamos decir, con las primeras grietas en la conciencia moral, con el desbordamiento de la idea de la totalidad como máquina cuyos resortes son fijos y por tanto dependientes del poder inmediatamente superior; pero, al mismo tiempo, con el ascenso social de una burguesía que impone su propia autonomía política y artística².

En esta época, el siglo XIX, donde el privilegio social creciente de la burguesía se combina con el nacimiento de una nueva clase social (el proletariado), el gran teórico de la modernidad, Baudelaire, es capaz de definir los elementos emergentes de un arte nuevo, un arte transitorio:

La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable. (...) Sin duda es excelente estudiar a los antiguos maestros para aprender a pintar, pero no puede ser más que un ejercicio superfluo si su finalidad es comprender el carácter de la belleza presente.³

La relativización de la idea de belleza permite entrar en el lienzo el humo de las locomotoras de la Gare du Nord y preconiza la filmación de la salida de obreros de una fábrica. El mismo Baudelaire insiste en que no existe una esencia ontológica de lo que llamamos belleza (quizás sólo entendible como nominalismo), y a lo sumo ésta reside en nuestras pasiones subjetivas:

¹ MARCHÁN FIZ 2011-2012: 83, JAUSS 1995: 49 ss.

² CLARAMONTE ARRUFAT 2011: 41 s. Al mismo tiempo, la nueva era tiene un inicio explícito cuando, tras la toma de la Bastilla, el Rey francés exclama: “¡Es una revuelta!”, ante lo cual el ayuda de cámara replica: “¡No, sire, es una revolución!” (citado por JAUSS 1995: 49).

³ BAUDELAIRE, “La modernidad” en BAUDELAIRE 1999: 361, 362.

Todas las bellezas contienen, como todos los fenómenos posibles, algo de eterno y algo de transitorio –de absoluto y de particular. La belleza absoluta y eterna no existe, o mejor dicho, no es una abstracción desnatada en la superficie general de las diversas bellezas. El elemento particular de cada belleza proviene de las pasiones, y como nosotros tenemos nuestras pasiones particulares, tenemos nuestra belleza.⁴

Aquí, “nuestra belleza” acentúa una vez más el carácter *particular* de la recepción estética pero también de su producción, o lo que es lo mismo su autonomía efectiva. Y, en paralelo, la pérdida sustancial en la propia idea de lo bello es paralela a la *caída de los dioses* o su exilio, tal y como es narrado por Heine en *Los dioses en el exilio*. Del humor y la ironía⁵ de Heine parte una línea de reflexión sobre el desencantamiento del mundo (*sic* Weber) que pasa por Hölderlin y su deseo de la recuperación de la Grecia antigua⁶, hasta Pessoa⁷ y Kafka, pasando por Lovecraft. Y es, como veremos más adelante, la recuperación de la figuración divina clásica un elemento fundamental en la *rappel a l'ordre*, al menos en parte: el restablecimiento del panteón es señal de un renovado optimismo en el *ordo naturalis* de lo bello.

Pero ¿qué hemos de entender por “clásico”? Aulo Gelio, escritor romano, define un autor clásico (en *Noches áticas*, XIX 8, 15) como *classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius*, de manera sorprendentemente actual: un autor “no proletario”, no de las masas sino frecuentado por una minoría. Un contemporáneo de Baudelaire, Sainte-Beuve, definirá a un

⁴ BAUDELAIRE, “Del heroísmo de la vida moderna”, en BAUDELAIRE 1999², 185-186.

⁵ En el *Romancero* de Heine (1851), Febo Apolo es ahora Rabbi Faibisch, recitador (*vor-saenger*) de la sinagoga de Ámsterdam: *¿Si lo he visto? / Sí, lo he visto / muy a menudo en Ámsterdam, / en la sinagoga alemana. Pues era recitador allí, / y allí se llama Rabbi Faibisch, / pero él no es mi ídolo* (de *El dios Apolo*).

⁶ “Sin duda los dioses / aún viven, pero encima de nuestras cabezas, en otro mundo; / allá obran sin cesar, sin ocuparse de nuestra suerte” (F. Hölderlin, *Pan y vino*).

⁷ PESSOA 2006: 137-138 (su heterónimo António Mora): “Los dioses no han muerto: lo que ha muerto ha sido nuestra visión de ellos. No se han ido: hemos dejado de verlos. O hemos cerrado los ojos o una niebla cualquiera se ha interpuesto entre ellos y nosotros. Continúan viviendo, viven como han vivido, con la misma divinidad y la misma calma. (...) Pero no tenemos el alma griega ni el alma romana”. Prácticamente igual escribe C. Cavafis (*Recuerdo*, de 1896): “No mueren los dioses. Muere la fe / de la hueste ingrata de mortales. / Los dioses son inmortales. De nuestras miradas / los esconden nubes de plata”. Compárese el poema de Hölderlin *Los dioses*.

clásico desde una perspectiva esencialista, metafísica y como un universal compartible a lo largo del tiempo, pues para entonces está por desarrollar aún el carácter histórico de las manifestaciones políticas y culturales:

Un verdadero clásico (...) es un autor que ha enriquecido el espíritu humano, que ha aumentado realmente su tesoro, que le ha hecho dar un paso más, que ha descubierto alguna verdad moral no equívoca, o retomado alguna pasión eterna en ese corazón donde todo parecía conocido y explorado.⁸

Y Goethe se había adelantado a la nocturnidad de un Novalis o los desvaríos de un Huysmans declarando: “Llamo clásico a lo sano, y a lo romántico, lo enfermo”⁹. La definición de Sainte-Beuve plantea, aparentemente, más problemas que la de Goethe: ¿cuál habría de ser, filosóficamente, una “verdad moral no equívoca? ¿Acaso uno de tipo kantiano, un imperativo categórico? ¿Nos sería de utilidad la moral de los Aquiles o Áyax en Troya, tal y como se desprende de la *Ilíada*? ¿Y cuáles son las pasiones eternas? ¿Universales de carácter antropológico?

Por su parte, Goethe ha girado su perspectiva anunciando la *degeneración* del arte a lo largo del XIX y las primeras décadas del XX, la bohemia como contestación al filisteísmo y el progreso de la autonomía estética. Con todo, Sainte-Beuve es lo suficientemente perspicaz para vislumbrar el carácter de *constructo* que posee, de manera adquirida, la idea de lo clásico:

Homero ante todo, el padre del mundo clásico, no tanto un individuo concreto como la amplia y viva expresión de una época entera y de una civilización semibárbara. Para convertirlo en un verdadero clásico, hubo de atribuirle a posteriori un propósito, un plan, intenciones literarias, cualidades propias del aticismo y de la urbanidad, en las que sin duda nunca pensó mientras expresaba con generosidad sus inspiraciones naturales.¹⁰

Los caracteres del clasicismo que harían fortuna en la historia del arte proceden de Johann Joachim Winckelmann, prácticamente cien años antes de Sainte-Beuve. Para Winckelmann no hay dudas sobre la ontología –y, por tanto, sobre su carácter intemporal– de lo que consideramos como

⁸ SAINTE-BEUVE 2011: 12.

⁹ Para esta cuestión, CLARAMONTE ARRUFAT 201: 119 s.

¹⁰ SAINTE-BEUVE 2011: 17-18 (cursivas mías).

“arte clásico”¹¹. Escribe en *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, de 1775:

La característica universal que otorga la primacía a las obras maestras de los griegos es, al fin y al cabo, una noble simplicidad y una callada grandeza [*edle Einfalt und stille Grösse*], tanto en la posición como en la expresión.¹²

No es fácil, sin embargo, una aclaración crítica del sentido exacto de “callada grandeza” si por tal entendemos una elevación sublime e inefable, un concepto rastreable hasta el Ps.Longino: el arte *minimal* del siglo XX podría reaccionar contra los sentidos que le diéramos a “simplicidad”. Y, por su parte, la “grandeza” (a la que inevitablemente habrá que entender, en parte, como grandeza moral) es un antecedente claro de la “verdad moral no equívoca” de Sainte-Beuve. En cualquier caso, una de los rasgos inherentes al paradigma clásico era, además de *delectare*, precisamente *docere*, para lo que se necesita de alguna posición (moral) superior.

Sin duda una concentración filosófica de más hondo calado y que nos servirá de preámbulo para nuestro acercamiento a la forma clásica en el siglo XX, sea la reflexión de Hegel en su *Estética*. Para Hegel, la definición del arte clásico viene dada por la consideración de la realización de la idea de lo bello¹³. Es el espíritu, dice el filósofo, lo que este arte toma como objeto, mediante la unión íntima del fondo y la forma, “la conveniencia recíproca de estos dos elementos y su perfecta armonía”. Como mero *ideal*, no llega a alcanzar los dominios antropomórficos, por ejemplo, de la cultura cristiana, que avanza en los problemas del pecado, el mal, el sufrimiento, que explora aquélla. Y Hegel tiene mucho cuidado en establecer que es entre los griegos donde debemos buscar este arte, donde “el sentimiento

¹¹ Y esto a pesar de su distinción entre arte sublime y arte bello, *id est* entre unidad y multiplicidad (prefacio de Salvador Mas a WINCKELMANN 2007: 58 s.). Mas señala que la reconstrucción winckelmanniana no se basa en piezas situadas históricamente en el momento del florecimiento del arte griego, y por tanto estamos ante una reconstrucción contradictoria: “Quien posee y disfruta el ideal no escribe sobre él y quien lo hace es porque lo ha perdido. (...) La pérdida es la condición de la historia y la Grecia de Winckelmann alegoriza esta circunstancia” (*ibid.*, pp.70-71).

¹² WINCKELMANN 2007: 92. La expresión, de amplia fortuna, no es sin embargo original, pues tiene antecedentes en Richardson (“La peinture nous fait voir ces héros tels qu’ils étaient dans leur véritable grandeur et dans leur noble simplicité”, citado en las notas a WINCKELMANN 2007: 208). Véase también Settis 2006: 55 sobre el triunfo en la época del estilo dórico y las discusiones sobre el canon clásico.

¹³ HEGEL 1988: I 166.

del orden general como base de la moralidad y el de la libertad personal permanecen, en la vida griega, en una inalterable armonía”¹⁴. Frente a esto, el arte romántico se caracterizará, para Hegel, en el desarrollo máximo del *espíritu*, elevándose hacia sí mismo y encontrando en sí lo que antes hallaba en el mundo sensible¹⁵.

Ahora bien, Hegel dedica unas páginas a la caída y destrucción del arte clásico. No es una causa menor, en su opinión, la diversidad de los dioses, una pluralidad que atenta contra la razón, así como su mezcla con los asuntos de los hombres. Merece la pena reproducir el pasaje dedicado a la escultura:

En el verdadero ideal mismo, el de la escultura, se observa algo inanimado, insensible, frío, un aspecto de silenciosa tristeza, que indica que algo más alto pesa sobre sus cabezas: la *Necesidad*, el *Destino*, unidad suprema, divinidad ciega, la inmutable fatalidad a que están sometidos los dioses y los hombres.¹⁶

De manera notable, para Hegel la escultura posee algo triste que no se compadece con la serena grandeza de Winckelmann. Quizás porque está obligado a seguir su propio sistema filosófico y el avance del Espíritu resuelve dialécticamente el propio hecho griego (la reflexión sobre el destino humano y la libertad), Hegel introduce en la crítica a la escultura –el verdadero ideal mismo, dice– elementos ajenos a la propia unidad fondo-forma. Pues la “grandeza” winckelmanniana se basaba en la propia forma, en el tratamiento y la dialéctica, podríamos decir, entre el movimiento y el sufrimiento de lo evocado por el fondo, y el equilibrio y la armonía que los atrapa. Para Hegel, en cambio, la presencia del Destino y la Necesidad, como instancias que lo atan todo, incluso a los dioses mismos, provoca un halo de tristeza. Aún más: estos elementos tan propiamente griegos no serían, pues universales en el sentido que le daría Sainte-Beuve. La reflexión sobre el destino de un Edipo (un caso paradigmático) no nos atañe en esta fase de la marcha del Espíritu. Lo clásico es bello por la unión del fondo y la forma, no por ser contenedor de un desenvolvimiento del alma humana que aún compartamos. Como veremos más adelante, hay quien no comparte esta visión de las cosas, por más que el paradigma haya cambiado, como el filósofo Simón Critchley. Es posible que la tragedia griega no sea un género posible hoy, pero sí sus fundamentos gnoseológicos. Por ello

¹⁴ HEGEL 1988: I 170.

¹⁵ HEGEL 1988: I 207.

¹⁶ HEGEL 1988: I 197.

resulta pobre la consideración hegeliana del género de la sátira como exponente de la destrucción del arte clásico: pues hace del problema del *fa-tum* humano algo propio de la objetividad del arte (o de la época objetiva del arte), pero al mismo tiempo un problema *de su tiempo*. A este problema apunta Schlegel cuando escribe que la objetividad del arte es violada “por la subjetividad cuando en una representación de validez general se mezcla en el juego la particularidad, se introduce furtiva y suavemente o se subleva de forma manifiesta”¹⁷.

Porque es precisamente Friedrich Schlegel quien vuelve al arte clásico como un ideal común válido *siempre*, por más que la “sencilla homogeneidad” de la poesía griega, como él la califica en su *Sobre el estudio de la poesía griega* (1794/5), fuera un producto de un tiempo determinado. En el caso de la tragedia, afirma:

La belleza ética de todos los personajes es tan grande como lo permiten las condiciones de cada situación. (...) Los caracteres especiales, las costumbres determinadas se acercan tanto como es posible a la humanidad pura.¹⁸

Debemos entender aquí la “humanidad pura” como un universal. De hecho, pareciera que para Schlegel la idealidad griega es la cumbre de la autodeterminación del arte y de la belleza:

Su peculiaridad es el calco más vigoroso, más puro, más determinado, más sencillo y más completo de la naturaleza humana general. La historia de la literatura griega es una historia natural general de la literatura; una visualización perfecta y normativa.¹⁹

Este entusiasmo esencialista es importante porque es uno más de los motivos que alentarán más adelante, como veremos, la reacción al nihilismo antifilisteo de las vanguardias estéticas, que ahondan en la desarticulación y descoyuntamiento de la forma expresiva. No obstante, el mismo Schlegel, en algunos de sus llamados *Fragmentos de Athenaeum*²⁰, rebaja el tono y adquiere un tono más crítico: en el fr. 252 afirma²¹ que, más allá de la perfecta armonía que supone en la poesía griega la unión entre arte y

¹⁷ SCHLEGEL 1996: 123.

¹⁸ SCHLEGEL 1996: 114.

¹⁹ SCHLEGEL 1996: 97.

²⁰ LACOUÉ-LABARTHE - NANCY 2012: 132-224.

²¹ LACOUÉ-LABARTHE - NANCY 2012: 172-173.

cruda belleza, la “filosofía de la poesía en general” comenzaría por la *autonomía de lo bello* en su separación de lo verdadero y lo moral, esto es: una verdadera autonomía del arte respecto de lo positivo de su época. En sus propias palabras, *yo = yo*. Más adelante, en el fr. 310²², se vuelve a apoyar el *dictum* de Winckelmann referido a la escultura y al sufrimiento sereno del Laocoonte, pues incluso en lo terrible se puede infundir la armonía interna:

En la elección de los objetos terribles también depende todo del trato que puede esparcir el hálito más suave de la belleza y que realmente esparció en el arte y poesía griega. Precisamente en elementos en pugna, en la contradicción aparentemente insoluble entre la naturaleza de lo presentado y la ley de la presentación, aparece la armonía interna del espíritu en lo más divino.²³

Y no obstante, el fr. 216 pone en su sitio a su época: “La Revolución francesa, la *Doctrina de la ciencia* de Fichte y el *Meister* de Goethe son las tendencias más grandes de la época”²⁴. Estamos ciertamente en una época en la que el helenismo germano entendió Grecia tanto como un pasado cultural como un potencial presente de valor normativo, pues el mismo Goethe, en una de sus *Máximas y reflexiones* (núm. 181) había establecido lo “romántico” en un paisaje como “un tácito sentimiento de lo sublime en forma de pasado”²⁵. El primer romanticismo alemán, de la mano de los hermanos Schlegel y de Schelling, junto a Novalis, desarrollará su idea de poesía romántica tras haber ajustado cuentas con la idea de belleza clásica, con el absoluto entendido como armonía ideal entre forma y contenido, para levantar después el vuelo hacia un nuevo horizonte poético, el romántico, tal y como lo expresa el fr. 116 de *Athenaeum*²⁶: “Su auténtica esencia [del género poético romántico] es que sólo puede devenir eternamente, nunca puede ser completamente. (...) Ella sola es infinita, como ella sola es

²² LACOUÉ-LABARTHE - NANCY 2012: 184, con la salvedad de que, según la edición crítica de Eichner (LACOUÉ-LABARTHE – NANCY 2012: 223), este fragmento es atribuido a su hermano August.

²³ LACOUÉ-LABARTHE - NANCY 2012: 185.

²⁴ LACOUÉ-LABARTHE - NANCY 2012: 165.

²⁵ GÜTHENKE 2008: 42, con la cita original. Rafael Cansinos Assens traduce “Erhabenen” por “distinguido” pero preferimos adoptar el sentido de “sublime”, si bien mantenemos el resto de su traducción (en el vol.VII de GOETHE 2007: 261).

²⁶ LACOUÉ-LABARTHE, – NANCY 2012: 147-148.

libre y reconoce como su ley que el libre arbitrio del poeta no se somete a ninguna ley”.

De acuerdo con Hans Robert Jauss²⁷, estos primeros pasos de la reflexión estética tras la Revolución Francesa unen su destino a la consideración estética de la naturaleza, sublimizada como hemos visto en el pasaje goethiano, y que en Schelling lleva, en palabras de Jauss, de la Filosofía de la Naturaleza a la Estética de la Naturaleza. Y es aquí donde se cifra el colapso del ideal clásico, pues se impone con el tiempo el “desencantamiento” de la naturaleza, llegando el tiempo de una naturaleza fea y enemiga, de “lo no resuelto históricamente por el hombre”. Ahí reside el origen último del rechazo de la estética basada en la naturaleza de Baudelaire, y el giro moderno desde una vuelta *a* la naturaleza hacia un giro *contra* la naturaleza²⁸, tras el fracaso de la esperanza romántica. “El desmontaje de lo bello natural y la retirada de lo sublime”, según Jauss. El tratamiento científico e industrial de la naturaleza, su desmonte como un todo absoluto y armónico en su *télos*, van de la mano de la emergencia de las estéticas de vanguardia y su propia glorificación de la técnica, de la máquina, de lo feo, de lo atonal²⁹. Para Hegel ya no hay vuelta atrás en su consideración de la destrucción del arte clásico, constatando la imperfección de la naturaleza: “¿Por qué es la naturaleza necesariamente imperfecta en su belleza?”, cortocircuitando así el mecanismo de la mimesis de la naturaleza³⁰. Es interesante, a este respecto, leer la crítica de Baudelaire a la Exposición Universal de 1855 y su interés por los nuevos productos industriales³¹.

Volviendo a la noción de lo clásico, Hans-Georg Gadamer señala que el propio concepto era ya desde su tratamiento por Herder un sentido

²⁷ JAUSS 1995: 108.

²⁸ JAUSS 1995: 109.

²⁹ Recuérdese la “soberbia boutade”, en palabras de DE TORRE (2001 [=1965]; 275, del manifiesto futurista de Marinetti, “Un automóvil de carreras es más hermoso que la Victoria de Samotracia”.

³⁰ JAUSS 1995, 113.

³¹ BAUDELAIRE 1999: 199 s. Walter Benjamin afirma que hasta 1800 el desarrollo de la técnica era más lento que el del arte, pero a partir de esa fecha “marca al arte su tempo y, al hacerse más arrollador, mayor será el dominio de la moda en la totalidad de sus aspectos. Y con ello alcanzamos finalmente el actual estado de las cosas: ahora se advierte la posibilidad de que el arte por fin no tenga tiempo para introducirse de algún modo en lo que es el proceso técnico” (*Obra de los pasajes*, G1, 1 [W. BENJAMIN 2013: 292]).

normativo así como un sentido histórico³²: de acuerdo con Gadamer, “pensar históricamente significa ahora [con Herder] conceder a cada época su propio derecho a la existencia e incluso su propia perfección”. Esto desactiva definitivamente la sustancialidad ontológica de lo clásico en un panorama de inminente industrialización. Para Gadamer, el concepto de lo clásico designa hoy una fase temporal del desarrollo histórico, no un valor suprahistórico. Sin embargo, también es una conciencia de lo permanente, de lo imperecedero, de “un significado independiente de toda circunstancia temporal”; algo importante en la base de la recuperación vanguardista del estilo clásico.

Y no en vano es correcto apuntar a su historicidad: como apunta Salvatore Settis³³, había muchos sentidos contradictorios en la palabra “clásico”, lo que será útil recordar cuando se examine el arte del siglo XX: o bien antigüedad grecorromana, o bien, un segmento (la Atenas de Pericles), etc. Esta variedad venía dada ya en época de Winckelmann, cuando sobre el terreno –un verdadero redescubrimiento de Grecia– hubo que rendirse a la evidencia de que lo helénico era variado en el tiempo, en el espacio, en la forma: que los templos dóricos de Agrigento o Paestum no son acordes con las reglas de Vitruvio, y que había un gusto distinto en el arte romano (¿éste también era clásico?). La visión dórica de lo griego se plasmó en la Puerta de Brandenburgo (C. G. Langhans, 1791)³⁴, mientras que edificios “a la griega” fueron construidos (por ejemplo, el Bank of Pennsylvania, B. H. Latrobe, 1800) frente a otros “a la romana” (por ejemplo, el Fitzwilliam Museum de Cambridge, G. Basevi, y C. R. Cockerell, c.1816)³⁵. El propio Idealismo alemán se las vio con estas disyuntivas: Schlegel pensaba que el estilo dorio, en general, era más “griego” que el orientalizable y refinado estilo jonio³⁶.

Sírvannos estas líneas como marco para una rápida revisión de lo que Jean Cocteau llamó “vuelta al orden”, *Le rappel a l'ordre* (una colección de ensayos de 1926) como reacción a las vanguardias (futurismo, expresionismo, dadaísmo, ultraísmo, etc.), y cuyo espacio estético ocupó prácticamente todos los géneros artísticos. Téngase en cuenta que aquéllas surgen

³² GADAMER 2003: I, 256.

³³ SETTIS 2006: 86-87. Settis cita los sentidos del término según TATARKIEWICZ (“Les quatre significations du mot ‘classique’”, *Revue Internationale de Philosophie* 12, 1958, 5 s.).

³⁴ SETTIS 2006:55.

³⁵ SETTIS 2006: 56.

³⁶ GÜTHENKE 2008: 124 n.91.

en un contexto de “identificación y exaltación de los *negativos* de la sociedad establecida”³⁷, identificada ésta con el orden y el sistema, con una cierta buena conciencia, dando salida a toda la potencia de la autonomía estética moderna aliada, esta vez, con las nuevas formulaciones políticas emergentes.

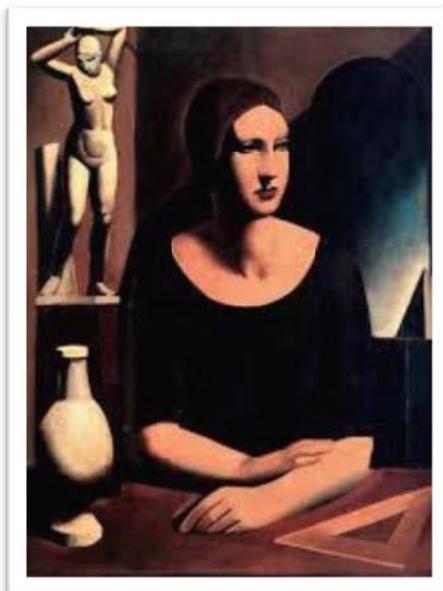
2. “LE RAPPEL A L’ORDRE” COMO REACCIÓN A LAS VANGUARDIAS: UNA NUEVA FORMA DE CLASICIDAD.

Tras la I Guerra Mundial, la Italia del Futurismo es el escenario de la aparición de la revista *Valori Plastici* (1918-1921), editada por Mario Broglio. Su ideario planteaba una vuelta a los valores “clásicos” (no tanto academicistas), y una reinterpretación del arte tradicional (no tanto su imitación). Sus primeros apóstoles fueron Giorgio de Chirico y Carlo Carrà en la pintura, y Apollinaire en la literatura. El propio De Chirico, tras su fase “metafísica”, volvió su paleta a la pintura renacentista: él mismo había nacido en Grecia y vivía en Roma (suyo es un ensayo de 1919, *Il ritorno al mestiere*). Este fenómeno estético, que nació en Italia como reacción a los guiños a la violencia y la guerra del Futurismo, se expandió por Europa provocando que destacados miembros de la vanguardia abandonaran sus posiciones (por ejemplo, Picasso, o Carrà, que había militado en el Futurismo).

Más tarde, el mismo De Chirico y Carrà colaborarían con el grupo *Novecento*, o “grupo de los siete pintores”³⁸, con intereses en la pintura medieval y renacentista, y que aspira a una “moderna classicità”; en su programa se alude a Platón y a su concepto de “lo bello en sí geométrico”. Mario Sironi, exponente del grupo, expone en la Biennale de Venecia en 1924 *L’allieva*, considerado entonces el ejemplo paradigmático de la recuperación del pasado (pero antes, en 1920, había firmado el *Manifesto futurista. Contro tutti i ritorni in pittura*). *L’allieva* presenta todos los elementos programáticos que no desentonarían con la idea winckelmanniana: serenidad, sencillez, retorno a la forma, dialéctica entre movimiento y quietud, recuperación de la geometría helenizante sin perder su armonía con la curva, el color, el contraste y la plasticidad, una especial forma de *convenientia* y *claritas*.

³⁷ CLARAMONTE ARRUFAT 2011: 142.

³⁸ Formado por Achille Funi, Mario Sironi, Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Emilio Malerba, Piero Marussing y Ubaldo Oppi; su primera exposición tuvo lugar en Milán, 1923.



MARIO SIRONI: *L'allieva* (1924)

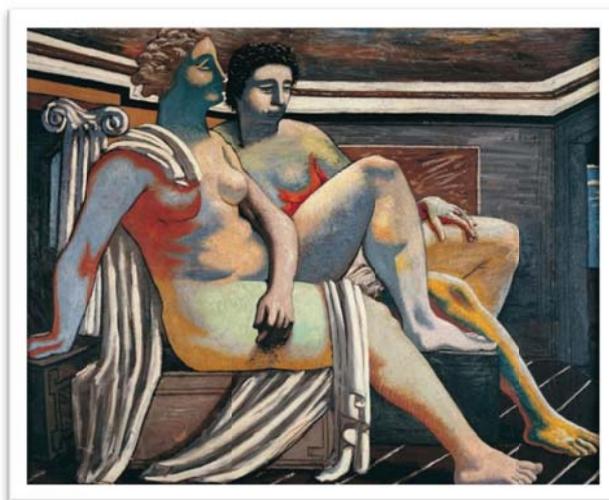
Mientras que en la Italia fascista el régimen de Mussolini utilizará los símbolos clásicos (sobre todo de la Roma imperial), en Alemania el equivalente al Novecento es la *Neue Sachlichkeit* o “Nueva objetividad”, y cuyo fin estará marcado por la caída de Weimar y el ascenso al poder de Hitler³⁹. Este movimiento reacciona contra el Expresionismo; y, diferenciado en dos tendencias, los “veristas” (*Verismus*) y los “realistas mágicos” (*Magischer Realismus*), serán estos últimos⁴⁰ los más cercanos a una estética de recuperación neoclasicista: entre otros, Anton Räderscheidt, Gerog Schrimpf o Christian Schad.

Esta tendencia se da en otros contextos, en otros ámbitos (el Purismo de Ozenfant y Le Corbusier, la Bauhaus, incluso la Generación del 27). No obstante su impulso más genuino, su más pura formulación puede conside-

³⁹ Por su parte, el poder hitleriano hará profusa utilización de una estética “clasicista”, esta vez helénica, orientada en parte a justificar lo ario (en una confusa mezcla con lo “indoeuropeo” frente a lo bárbaro, por más que Himmler se dedicara a buscar los ancestros germanos). Un excelente tratamiento de esta cuestión se encuentra en CHAPOUTOT 2013 (véanse las págs. 114-115 para la conversión de la *areté* griega y la *virtus* romana en “ideales reguladores de la educación política en la nueva Alemania”). Según Hitler, “los griegos eran también germanos”, asimilando sin problemas helenidad y germanidad.

⁴⁰ El grupo tuvo también influencia del *Novecento* italiano en las figuras de Georg Schrimpf, Rudolf Dischinger y Alexander Kanoldt.

rarse la versión italiana. Y, en ella, el caso de De Chirico, griego fascinado por la Roma que habitaba y cultivador de una forma estética de *metafísica*, si es que es posible este sintagma. Un buen ejemplo de lo dicho es *Dos figuras mitológicas*, que el pintor realizó en 1927. Traemos esta pintura aquí porque será interesante compararla cuando mencionemos el caso de Picasso y, más aún, del griego Hatzimihail:



GIORGIO DE CHIRICO: *Dos figuras mitológicas* (1927)

La llamada al orden consigue la recuperación de la *forma* en su vertiente de equilibrio, de armonía en el conjunto, de potencia expresiva y de contenido semántico solvente. La autonomía estética ha conseguido, en su marcha imparable, una nueva reformulación de lo clásico en una paleta de colores *moderna*, que no imita a un Ingres o un Odevaere, que huye del academicismo en una nueva fiesta y orgía de vida y plenitud. Y esta nueva fiesta no está carente de ironía, como manifiesta por esos años Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925): “La gente nueva ha declarado tabú toda injerencia de lo humano en el arte”⁴¹. Nos interesa mucho la categoría de la ironía porque, en la vuelta a una estética clasicista como la del *Novecento* o la de artistas como Picasso, el regreso al mundo de la forma no está exenta de una inevitable ironía que acentúa, si cabe aún más, el carácter autónomo de esta vuelta y su naturaleza provocadora al tiempo que combativa. La estatua que aparece en el fondo de *L’allieva* de Sironi puede ser vista como una *cita* irónica de una *forma* genérica.

Ortega no ve con claridad la posibilidad -aún- de una vuelta *renovada* a la tradición, que no contenga una dosis de ironía. Si por una vuelta a la

⁴¹ ORTEGA Y GASSET 2007: 63.

“forma” tal y como la entiende *Valori Plastici* se llega a una “realidad vivida” y ya no “contemplada”, es algo que Ortega pondría en duda. Sobre esto, en el mismo artículo, Ortega da una pista preciosa:

Así, no faltan hoy seres pueriles que “quieren ser clásicos”, nada menos. Con lo cual yo no sé bien si se quiere decir que desean imitar algún estilo antiguo, y eso me parecería demasiado poco, o, lo que es más probable, ser clásicos para la posteridad”.⁴²

El camino está, pues cerrado, o lo que es lo mismo, el arte se ha cortocircuitado en una marcha que parecía inevitable. La ahora omnipresente “voluntad de estilo”, según Ortega, hace inviable una recuperación semántica y ontológica que no esté empañada por su propio lenguaje. Pero, en el fondo, lo que está en juego es la legitimidad de la autonomía estética, un debate que en los días de Ortega y al hilo del nuevo arte está más vivo que nunca, y con una defensa muy combativa⁴³.

3. LO “CLÁSICO” EN OCCIDENTE: BARBARA HEPWORTH.

El gran teórico Herbert Read dedica en su colección de ensayos *La décima musa* (1957)⁴⁴ unas páginas a las ideas estéticas de la escultora británica Bárbara Hepworth (1903-1975), que exploró sobre todo las vías de la abstracción. De 1928 es su *Torso*:



⁴² ORTEGA Y GASSET 2007: 187.

⁴³ SÁNCHEZ CLEMENTE 2011: 102.

⁴⁴ READ 1972: 221 s.

Que Ortega estaba en lo cierto cuando habla del camino hacia la individualización de la recepción y de la producción estética lo pueden probar las palabras de Hepworth citadas por Read⁴⁵: la escultora reclama nada menos que “una nueva mitología” al tiempo que “una visión impersonal *individualizada* en el medio específico”. Una visión impersonal pero individualizada parecería, prima facie, una *contradictio in terminis* o un oxímoron. Aún más: Hepworth busca “una visión universal o abstracta de la belleza”, frente a su amigo Henry Moore (“La belleza, en el sentido griego tardío o renacentista, no es la meta de mi escultura”). Para la escultora, la belleza es un sentido de misterio que permite proyectar “una visión universal o abstracta de la belleza”. Debemos entender, pues, que la idea de belleza –unida, diríamos, a una concepción “fuerte” de la forma– que está operando en este momento de la creación de la Hepworth contiene, a su vez, la idea de un sujeto o una consciencia universal en el sentido en que Herbert Marcuse supera la estética marxista centrada en el proletariado⁴⁶. Para Hepworth, una de las ideas centrales es la “vitalidad”, entendida como “experiencia de conocimiento de forma”⁴⁷ y en el seno de la dialéctica entre Geometría y Gracia: perfección formal fundida con la gracia vital de la naturaleza. Se trata, pues, de una superación en la estética tal y como después la reclamará Marcuse en *La dimensión estética*⁴⁸: una denuncia de la realidad establecida y una invocación a la bella ilusión. La negatividad que Marcuse atribuye a la sublimidad estética es resuelta por el neoclasicismo de Hepworth en una vuelta a la pulsión de la naturaleza ahora mediada y regulada por el ideal geométrico y armónico⁴⁹. En el diálogo de Hepworth con Praxíteles (Read: “un *Torso* tallado por Barbara Hepworth... deriva de la obra maestra perdida de Praxíteles”) y en la correspondiente “autonomía abstracta e ilusoria” en el arte según Marcuse⁵⁰, el clasicismo de la escultora entra en la dialéctica de la alternancia de los estilos y, al mismo tiempo, ahonda en el problema apuntado por Marcuse: la propia dialéctica entre forma y contenido:

⁴⁵ READ 1972: 222.

⁴⁶ MARCUSE 1978: 92-95.

⁴⁷ READ 1972: 222.

⁴⁸ MARCUSE 1978: 66.

⁴⁹ MARCUSE 1978:67, CLARAMONTE ARRUFAT 2011: 233.

⁵⁰ MARCUSE 1978: 105.

En este sentido el arte participa inevitablemente de lo que es y sólo como fragmento de lo que es se pronuncia contra lo que es. Esta contradicción se conserva y se resuelve en la forma estética que brinda al contenido y a la experiencia familiares el poder de enajenación –que conduce a la creación de una nueva consciencia y de una nueva percepción. La forma estética no se opone al contenido, ni siquiera dialécticamente. En la obra de arte, la forma se transforma en contenido y viceversa.⁵¹

El diagnóstico de Marcuse de la época contemporánea es inexorable: el anti-arte (que se alojaba, para Ortega, en el propio ojo del espectador y del creador) conlleva la superación nihilista del sentido, y por tanto elimina su valor político:

La época contemporánea se caracteriza por una desintegración de la realidad que convierte en falso, si no en imposible, cualquier intento de dación de significado.⁵²

No obstante, todavía para Hepworth la búsqueda se centra en el intersticio no político sino vital. Read compara el *Torso* con otras piezas abstractas de la escultora en las que se divisa el mismo *élan*. Todas “transmiten valores que realzan la vida”⁵³ pero algunas de las abstractas (por ejemplo, *Pélagos*) la realzan de manera directa por ser *pura* forma, pura tensión. Hepworth es moderna porque trasciende dejando en pura *cita* la forma clásica: como decía L. B. Alberti (1404-1472), en *De statua*, “en las mismas formas de los cuerpos existe algo que es natural e innato y que, por lo tanto, persiste, siendo constante e inmutable”⁵⁴. En esta versión de la belleza clásica, la belleza es algo objetivo e intransigente en sus rasgos, y exige su imitación. Pero Hepworth introduce el factor geometrizable y *pulsional*.

⁵¹ MARCUSE 1978: 105-106.

⁵² MARCUSE 1978: 115.

⁵³ READ 1972: 226.

⁵⁴ TATARKIEWICZ 1996: 218-219.

4. LO “CLÁSICO” EN TIERRAS CLÁSICAS: HATZIMIHAIL.

El griego Theóphilos Hatzimihail (Θεόφιλος Χατζημιχαήλ, 1870-1934)⁵⁵ fue un pintor pobre de Lesbos que se ganaba la vida pintando escenas murales en los cafés y las tiendas de Volos y Pilio; sólo fue conocido en el extranjero al final de su vida, sobre todo en Francia gracias a *Tériade* (Stratí Elefzeriadis), responsable de la exposición de Theóphilos en 1936.

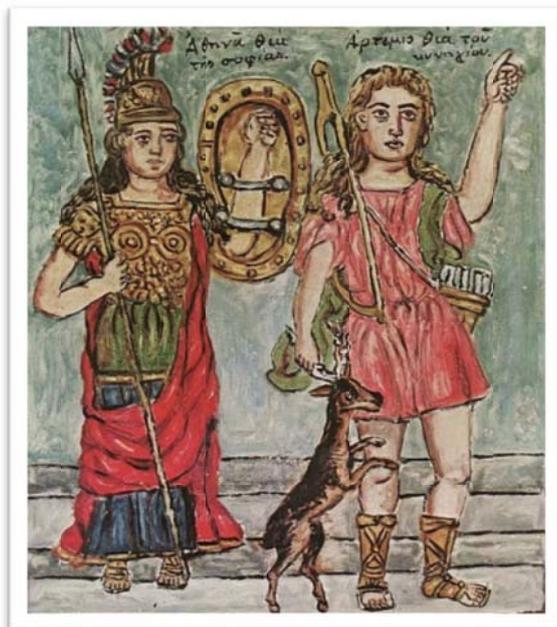
Hatzimihail fue un pintor zurdo, de extracción humilde y profundamente enraizado en Grecia, de donde nunca salió. Es por excelencia el λαϊκός ζωγράφος griego, el “pintor popular” sin formación y alejado de las corrientes artísticas de su época. Tan griego era que vistió, a pesar de las burlas de sus conciudadanos, los atavíos típicos de una época ya desaparecida. Quizás por eso, o porque no tiene cómo, no dialoga con las vanguardias de la Europa occidental: su pintura oscila entre un trazo simple, casi infantil, y rasgos *naïve* que nacen de una observación directa de su realidad. Lo que aquí nos interesa sobre todo es que el tema principal de la obra de Hatzimihail es la mitología. La mitología es, si se quiere, un raro escenario para la pintura: se sitúa justo en la intersección del quiasmo producido entre el exceso de referente y su imposibilidad de aprehensión, y su carencia ligada a la exuberancia. Como un centro geométrico de la imposibilidad.

Desde la Ilustración, la autoridad eclesiástica toleraba la representación plástica de los mitos (no así en el Oriente bizantino), como uso didáctico y estético de los mitos paganos. La Ilustración, sin embargo, se sirvió del mito como arma para sus propios intereses, y se dieron varias tendencias, así, en su tratamiento: bien como algo cómico que desacreditaba el Antiguo Régimen, bien como un material renovado con un potencial emancipador (así las figuras de Hércules o Prometeo sobre todo), bien como estrategia crítica teológica frente a la superstición⁵⁶.

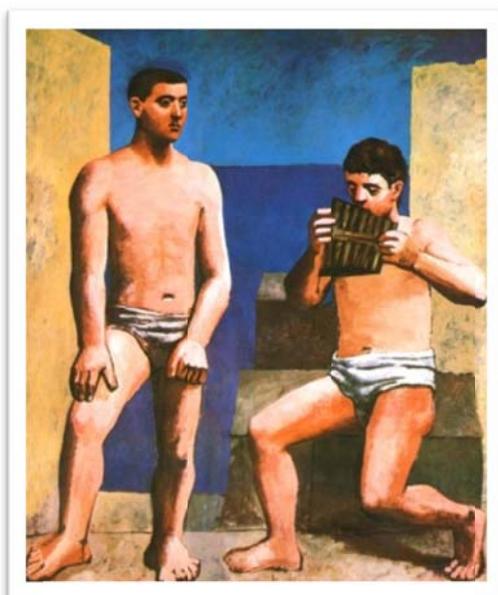
De los años treinta del siglo pasado es su óleo *Atenea y Ártemis*, en el que estas diosas están indicadas, al modo de la iconografía bizantina (pero también antigua), con sus nombres junto a sus cabezas:

⁵⁵ La forma en caracteres latinos es la anglosajona; de acuerdo con el filólogo clásico Fernández Galiano, la forma aceptable en castellano sería Jatsimijail.

⁵⁶ JAUSS 1995: 27.

HATZIMIHAIL: *Atenea y Ártemis*

Nos detendremos un instante en lo que se hace en Francia o Italia esos años: ya hemos visto *Dos figuras mitológicas* de De Chirico (*supra*) – justo como lo son las de Hatzimihail–, y aún habríamos de mencionar *La flauta de Pan*, de Picasso (1923),

PICASSO: *La flauta de Pan*

más cerca, naturalmente, de De Chirico en la reinterpretación de la belleza clásica (en el caso de Chirico, conectada con la estatuaria). En el cuadro de Picasso, por supuesto, no hay nombres escritos, y ni siquiera hallamos al Pan clásico: el cielo azul, el mar cobalto del Egeo, la solidez no sólo de los colores, sino de las formas, la ausencia de volúmenes sombreados –como si fueran plenas estatuas blancas–, hacen que determinados puntos de anclaje en lo que Occidente considera lo clásico se activen en la recepción de esta pintura. Y este tono es, profundamente, moderno, pues ha superado no sólo el referente neoclásico sino la expresión mitológica de los modernismos finiseculares. En cambio, en el lienzo de Hatzimihail no es el tono el que determina la conexión con la Antigüedad. No existe tal conexión. La carencia de la meditación sobre qué es clásico es suplida –y satura, así, el cuadro– con la representación de las dos hijas de Zeus. Naturalmente, su figuración es clásica (Ártemis es notablemente semejante a la *Diana de Versalles* del Louvre), pues no puede situarse sobre el vacío; pero dista de expresar un contenido clásico, tal y como nosotros lo entendemos.

La distancia entre el Picasso vanguardista (ya dijo Verdi: “torniamo all’antico e sarà un progresso”) y el Hatzimihail popular (¿pero Atenea y Ártemis son populares?) es la misma distancia que la que existe entre la tradición clásica occidental y la herencia bizantina de la Grecia real. De acuerdo con el cuento de Andersen⁵⁷, los francos se trajeron, metida entre las hojas de un libro, la flor que temblaba al viento sobre la tumba de Homero; en Esmirna quedó, pues, la tierra que la alimentaba. Es lo que ocurre con la “tradición clásica” en Picasso: es un punto de partida para intereses diferentes, personales, artísticos. Y ni siquiera ello es privativo de Picasso: esta tradición es, tan sólo, una suerte de función, como quizás no podía ser menos desde que ya no vivimos en una *natura naturata* sino en una *natura naturans*.

¿Vive Hatzimihail en esa *natura* primera y, por esta razón, su obra es considerada popular? En tal caso, bajo su obra latería un ser vivo, eterno, que la predetermina a ella y a su *poietés*. No obstante, lo más interesante de Atenea y Ártemis es la negación de los principios que animan *La flauta de Pan*: no contiene colores sólidos, sino trazos que eliminan la solidez incipiente de los brazos y piernas de las diosas; no son figuras sólidas en el sentido en el que las de Picasso se apoyan, cual estatuas, en su base; el tema mitológico es exageradamente explícito; no existe elemento alguno que actúe como índice de clasicidad, al margen de las diosas. El carácter elusivo en los dos jóvenes de Picasso –no hay un dios Pan, sólo su flauta–

⁵⁷ H. Ch. Andersen, *Una rosa de la tumba de Homero*.

se vuelve en Hatzimihail saturación con las leyendas que acompañan a cada diosa (Atenea, diosa de la sabiduría, Ártemis, diosa de la caza), en las que se da su nombre y su patronazgo: no sólo son fácilmente reconocibles por su vestimenta y atributos, sino también registradas.

Y es significativo que, en realidad, ninguna de las piezas cuenta un mito concreto: en el caso de Hatzimihail estamos ante dos representaciones que dependen, sobre todo, de la estatuaria conocida, y de Picasso podríamos decir que es el título, solamente, lo que conecta con el mito, en tanto que desarrolla, sin embargo, un *concepto*. Este concepto, alejado del abigarramiento, se construye sobre muy pocos elementos, tratados inteligentemente. ¿Es lo clásico, en Picasso, la unión de la flauta, el color del mar, y el equilibrio de las figuras? ¿Son éstos los elementos que, en su caso, estaban ausentes para el Frenhofer de Balzac (en su narración *Una obra maestra desconocida*), impidiéndole así desarrollar algo?

Este concepto picassiano es un lejano heredero de la “serena grandeza...”, concebida como ideal de clasicismo, alejada de excesos que una vez fueron también griegos. En cambio, la pintura popular de Hatzimihail, cuyo legado al morir fueron libruchos que costaban unos céntimos, y cuyo material de estudio son imágenes que ve en los periódicos, recoge como suya esta tradición ajena a cualquier serenidad y equilibrio, recorriendo no obstante su propio camino en una narración que persigue exhaustividad, con la esperanza de alcanzar un pasado concebido como propio. No es insignificante que los temas de la pintura de Hatzimihail incluyan elementos de la Independencia griega del XIX, como si fuera un *continuum*, no sólo estilístico sino histórico. Mientras que el mito –o Grecia– ha devenido, en este lado de Europa, en un conjunto de temas o motivos –más allá de que la tradición clásica haya configurado la articulación del arte y la literatura–, *allá* no ha logrado independencia alguna, sino que ha formado parte del imaginario cristiano de manera distinta a como lo hizo en la Ilustración europea. Lo clásico resurge en la Ilustración griega del siglo XVIII y sobre todo con la Revolución, como catalizador de las energías de un pueblo, aunque también como sincera herencia que deja, a menudo, pasmados a los occidentales que están en esos días allí. Como un eco de una explosión lejana, tan brillante que sigue esparciendo en ondas una formulación del mundo que lo estructura definitivamente y le da sentido incluso cuando se dinamita.

Precisamente durante la Revolución griega de comienzos del siglo XIX, los griegos, con su naturaleza física, ocupan ese centro de ondas concéntricas en cuyo borde más externo se sitúa la interpretación occidental de Grecia. Recordemos a Hölderlin: “Creo que la claridad de la exposición nos es por esencia tan natural como el fuego del cielo a los griegos (...) pro-

bablemente no podamos tener nada de común con ellos” (carta a Böhlendorf, 1801).

No se trata de que el punto invisible (para nosotros) de este círculo sea lo único que exista y su interpretación posterior esté desvinculada; resulta, en cambio, que también la periferia marca un círculo descentrado en el que Picasso o De Chirico ha accedido sin la perturbación de una Grecia que existe y que muchas veces ha reconsiderado su pasado volviendo la vista hacia dentro. Este interior, a su vez, se vuelve problemático, y la pintura de Hatzimihail expone la contradicción interna que recorre toda la historia reciente de la Hélade: su imposibilidad de ser desde el inicio, de aniquilar la formulación cuya carencia destruyó a Frenhofer. Un observador fiel del pintor griego, el poeta Seferis, lo dice así:

Uno de nuestros mejores jóvenes pintores me comentaba lo que sintió al ver por primera vez la obra de Theóphilos [Hatzimihail]: “He aquí a un hombre que exige mucho de nosotros, exige que digamos toda la verdad”. Y la verdad –la verdad absoluta– que nos da Theóphilos es la vida misma de su mundo personal, un mundo pictórico sin “artificios” ni subterfugios.⁵⁸

Esto es decir que si Hatzimihail es un pintor popular, su lenguaje también es, así mismo, una forma construida ajena al borde de la onda expansiva; más bien en su centro mismo, pero no tanto natural (como afirmaba Le Corbusier sobre Hatzimihail, en *Le voyage en Grèce*, 1936), en cuanto que depende de interpretaciones anteriores, aunque sean de importancia insignificante (litografías de Jristidis, o postales)⁵⁹. Pero lo que el pintor comporta más profundamente es la tradición bizantina de la pintura: había aprendido copiándolos, y desarrollando este camino llega a resultados que pueden contemplarse también en pintores occidentales “no populares” como Matisse (sobre todo en cuanto a las sombras o luces en los rostros)⁶⁰. Por eso, Hatzimihail no es Frenhofer, porque ha engastado en unos arquetipos transformados sus propios intereses. Y aún más, entre esos intereses se incluye una vuelta al pasado mítico coherente estilísticamente con otros temas suyos, mas no con los pintores occidentalizados que fueron a París o Múnich. Pero no debemos concluir que

⁵⁸ SEFERIS 1992: 95.

⁵⁹ Como escribe sobre el pintor el poeta Embirikós, Μέ ρίγανη στά χείλη του κι ολόκληρη τήν χώρα / Μέσα στό στήθος του (“Con orégano en sus labios y toda su tierra / Dentro de su pecho”).

⁶⁰ FASIANÓS 2002: 919.

un *Volkgeist* fluye por los pinceles de Hatzimihail: sólo que existió una clasicidad artística que está descentrada respecto a la de aquí, por más que la *Ártemis* del pintor griego dependa de la del Louvre; y, además, su confluencia con el tema bizantino o histórico en la pintura lleva a esa clasicidad a no diferenciarse de lo que vino después, y por tanto a no contener rasgos propios marcados, como en Occidente (sobre todo a partir de Winckelmann).

No importa el recuento y clasificación de los temas clásicos en la obra de pintores occidentales como Picasso, ni la identificación de sus fuentes. La idea de lo clásico en ellos está congelada como el grito de Laocoonte, y sólo un mar de fondo, como decía Winckelmann, puede hacer removerse las figuras de su permanente equilibrio. Pues equilibrio es lo que tienen los dos jóvenes en el lienzo del malagueño, por más que el de la derecha permanezca sentado con una postura levemente girada. Los pies se asientan en el suelo como los de las estatuas griegas, y todas las líneas del cuadro confluyen en el equilibrio. La detención del movimiento lleva a la detención del tiempo, y la permanencia de ambos impide la fractura tanto de la figuración como del volumen en las asimetrías de la vanguardia nihilista. Lo que importa es que la ecuación entre equilibrio e intemporalidad que define lo clásico se torna una matriz que no tiene por qué ser seguida por los griegos mismos, empeñados en ser aquellos que precisamente aspiraron a esa conformación –pero sólo durante un cierto tiempo, sólo a condición de que su reverso cobrase, antes o después, su compensación–.

No toda la producción picassiana de tema clásico persigue la aspiración propia de *La flauta de Pan*. Al contrario, casi podríamos decir que sería imposible mencionar alguna pieza que lo hiciera. No hay tal en *La joie de vivre*, o en la *Suite Vollard*. La línea clara no basta para actualizar la “serena grandeza”, de modo que las ocasiones de tema clásico se vuelven excusas para una indagación con motivos personales pertinentes en grado sumo al arte pero no a la idea del clasicismo destilado, precisamente, en *La flauta de Pan*.

Hatzimihail no se adapta a ninguna de estas categorías. Podría hacerse una taxonomía de los elementos clásicos presentes en su obra, pero ello sólo hablaría de sus fuentes o sus preferencias, incluso de lo profundamente bizantina que es la herencia clásica en Grecia. Pero es más importante notar que jamás, consciente o inconscientemente, persiguió Hatzimihail una representación de lo clásico basada en la detención permanente de lo efímero como garantía de eternidad y excelcitud, y mucho menos como respuesta esencialista a vanguardia alguna (que las había en Grecia). No es posible entender así *Atenea* y *Ártemis*; su *Ártemis, diosa de la caza* elude los restos que de aquéllas hubiera en su modelo:

HATZIMIHAIL: *Ártemis, diosa de la caza*

La pintura de Hatzimihail está en el tiempo y en la tierra, esto es, dominada por las formas siempre cambiantes a las que no puede escapar y por el lugar que las vio nacer. El rostro de Ifigenia es uno de los más griegos que se pueden contemplar en una pintura de tema clásico. Ese rostro (como del de Alejandro en su *Alejandro el Grande*), comparado con el de los dos jóvenes de Picasso, marca la distancia entre centro y periferia, entre tiempo y eternidad, o incluso entre mito e historia⁶¹:

HATZIMIHAIL: *Alejandro el Grande*

⁶¹ De acuerdo con Valéry, “el pasado no es sino el lugar de las formas sin fuerzas, a nosotros nos incumbe procurarles vida, necesidad, y prestarle nuestras pasiones y nuestros valores”.

¿Qué es, pues, lo más interesante de este pintor en la dialéctica inherente a la idea de belleza clásica? Tal dialéctica estriba entre un concepto para tal belleza dado como intemporal, ahistórico, un “inalterable y perpetuo sistema de valores”, y una visión historicista de lo clásico, “como un árbol de intrincadas raíces”⁶², en la diacronía de los años, en la diversidad, de cuya elaboración formó parte principal Aby Warburg. Para Warburg, el renacimiento de lo clásico se debía explicar en términos de historia cultural, dado que con cada encarnación nueva aparecía diferente:

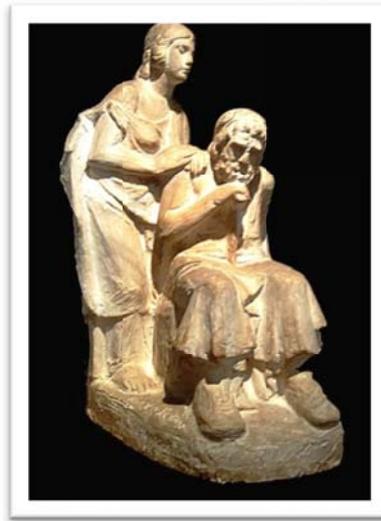
En este sentido se puede decir, y no sólo por metáfora, que el artista que capta las potencialidades de un esquema iconográfico antiguo y vuelve a usarlo devolviéndole su antigua intensidad y potencia está movido por una especie de pulsión etimológica.⁶³

Pues bien, en el caso de Hatzimihail no estamos en absoluto ante un caso de recuerdo etimológico alguno. Este pintor vive en un medio donde la presencia de restos y adornos clasicistas no eran entendidos como una nota de buen vivir o de alta educación, sino como parte inherente al paisaje exterior e interior. La dinámica del olvido (Mnemosyne es la palabra de referencia en la obra de Warburg) y recuperación es la propia dialéctica que en el proceso creciente de la autonomía estética ha posibilitado la emergencia de las vanguardias; pero hay artistas griegos, como Hatzimihail (o, en literatura, Cavafis) que no han olvidado porque nunca se perdió: el propio caso de la Revolución griega de principios del siglo XIX que dio lugar a la emancipación de Grecia se apoyó en una recuperación del pasado que, a diferencia de lo que ocurrió en la Francia revolucionaria, tuvo un patrón *esencialista*. El Alejandro de Hatzimihail tiene el rostro de un caudillo heleno del XIX, pero el *élan* emancipatorio de su figura, que hace que le sea encargado para decorar un muro o una taberna, no es reductible a la obra del Picasso clásico o de De Chirico.

Hatzimihail (al igual que Cavafis con sus coetáneos surrealistas) tuvo que convivir con un neoclasicismo que se dio también en su país esos años, y de los que el mejor exponente es el escultor Yannoulis Chalepás (Γιαννούλης Χαλεπάς, 1851-1938), un manierista de carácter rococó en sus inicios que pronto interioriza la “pulsión etimológica” de Warburg para reinterpretar desde la modernidad lo clásico:

⁶² SETTIS 2006: 110.

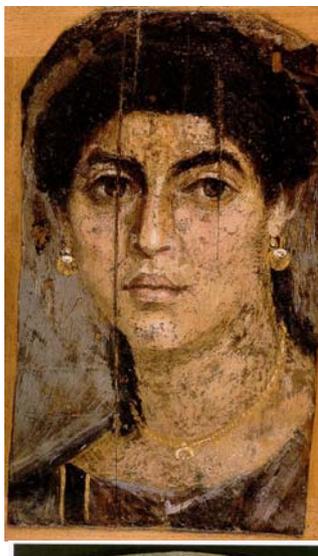
⁶³ SETTIS 2006: 113, sobre Warburg.



CHALEPÁS: *Edipo y Antígona* (1930)

Y ello junto a la pura vanguardia pictórica, que en el caso de Grecia depende de París (por ejemplo, el cubista Nikos Hatzikiriakós-Gikas [Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας] o el expresionismo de Spiros Papaloukas [Σπύρος Παπαλούκας]).

Hatzimihail representa un cortocircuito en la dinámica de recuperación y olvido de lo clásico en la marcha triunfal de la autonomía del arte. Es lo más alejado de una metaforización estética (como puede verse el fondo de *L'allieva* de Sironi), lo que para Ortega representaba un principio de irrealidad. Hatzimihail se sitúa en una línea de concepción del arte clásico *marginal* y emancipatoria en un sentido inverso: esto es, actúa contra las reglas establecidas reforzando una idea de la belleza que se sitúa no sólo frente a la winckelmanniana sino contra la reinterpretación vanguardista del orden. Esta línea marginal, creemos, está entroncada *etimológicamente* (como diría Warburg) con las formas alternativas de clasicidad que se dieron en la Antigüedad, formas populares en sentido pleno: los retratos de particulares de época tardía, con un tipo de naturalismo extremo: los retratos de Fayum (Egipto, siglos I-II d.C.).



La línea del *Novecento* italiano, De Chirico o Picasso están muy lejos de este helenismo *esencial* donde la idea de la belleza está al servicio de unos intereses concretos, empíricos. En este sentido están cerca del anhelo de Marcuse de una estética como “calibrador para una sociedad libre”, sin estar mediatizada por el mercado. Como escribe en *Un ensayo sobre la liberación*,

...la dimensión estética puede servir como una especie de calibrador para una sociedad libre. Un universo de relaciones humanas que ya no esté mediatizado por el mercado, que ya no se base en la explotación competitiva y el terror, exige una sensibilidad receptiva de formas y modos de realidad que hasta ahora sólo han sido proyectados por la imaginación estética.⁶⁴

Podría objetarse que el estilo de Hatzimihail, tan alejado de una línea clásica por dependiente de modelos “menores”, está condicionado por las circunstancias sociopolíticas que le dieron origen. De acuerdo con Hannah Arendt, el productor de arte está orientado en un sistema de relaciones de medios y fines, y sobre todo el fin justifica todos los medios (“los materiales, las herramientas, la propia actividad, e incluso las personas implicadas”)⁶⁵. El destino de su obra no era el Museo ni su origen la Academia,

⁶⁴ MARCUSE 1969: 34.

⁶⁵ ARENDT 2014: 54.

sino que habría de colgar en tabernas o casas privadas. De acuerdo con Arendt, nuestro pintor habría perdido la pugna entre la política y la cultura (o el arte) como definidores de lo humano y su preponderancia en la interpretación y la acción definitivas. Pero ya hemos advertido cómo Hatzimihail cortocircuita la dialéctica de olvido y recuperación para reclamar una línea estética oculta, la de los productores olvidados o menores, generando así su propia y particular autonomía.

5. EPÍLOGO.

De acuerdo con Jauss, a estas alturas incluso las vanguardias y su dinámica de autosuperación se nos aparecen retrospectivamente formando una unidad de una época cerrada “que nos permite reconocer y delimitar en su alteridad un mundo común acompañado de la correspondiente autoconcepción”⁶⁶. En lo que toca a nuestro objeto, la recuperación de la forma clásica en medio de la vorágine de su descomposición y su vuelta a constituir en lo que Herbert Read llamó “imagen constructiva” no es sino un paso más en la dialéctica de la autonomía específica de negación y afirmación de un concepto de belleza que ha perdido quizás su soporte vital. Read lo dice bien claro: “...su tarea presente es crear imágenes que presagien este mundo, que lo hagan imaginativamente concebible a la alerta mentalidad del hombre moderno. ¿Cómo lo hará? ¿Con imágenes del pasado: la imagen griega del hombre ideal, la imagen gótica de un Dios trascendental, la imagen renacentista de una serena Arcadia? Ninguna de estas imágenes tiene ya importancia”⁶⁷.

Tanto Hepworth como Hatzimihail se mueven aún en una estética que cultiva el culto a la *diferencia*⁶⁸, pero con una instalación muy distinta en el contexto en que sus respectivas obras nacen. El pintor griego carece del *pathos* rupturista frente a la estética idealista burguesa, que está presente en Hepworth, y que es propio de la autonomía moderna del arte. En este sentido, la vuelta al orden del que participa la escultora y toda la vanguardia europea es no tanto una vuelta creyente a la forma *bella* cuanto la consecuencia lógica del exceso de *negatividad*; algo que, por lo que hemos visto, no se produce en la pintura de Hatzimihail, quien habita en un modelo reificado y carente de autopercepción. El nuevo *ordre* no es una vuelta al Museo sino una rectificación de la carencia de contención de los márgenes de la obra de arte, incontenibles en estéticas como la dadá o la surrealista;

⁶⁶ JAUSS 1995: 67.

⁶⁷ READ 1957: 207.

⁶⁸ CLARAMONTE ARRUFAT 2011: 182.

en su autonomía, la obra sigue en su autopercepción de una “finalidad sin fin”, una sublimidad no útil, en tanto que la pintura de Hatzimihail tiene un vago recuerdo de la creación de un “artesano”, alguien que confecciona un objeto que además de valor de cambio tiene valor de uso (en la jerarquía asumible en la Antigüedad que va desde el demiurgo hasta el artista, pasando por el artesano)⁶⁹: jamás participó de un medio *cultural* semejante al del París de los años veinte, y sus obras fueron encargos para “ambientar” determinados tugurios. Y por “carencia de contención” nos referimos a la característica superación de los márgenes clásicos del discurso estético (palabras inteligibles, el lienzo, los materiales establecidos) para su desmontaje y puesta en entredicho, como bien demostró Duchamps. Al nuevo “orden” establecido por el “rappel” de Cocteau no se le pueden dirigir las mismas preguntas que al arte clásico antiguo. Algunos teóricos han señalado cómo a tales obras los modernos dirigimos una mirada estética buscando en ellas un *algo más* que ni sus autores ni espectadores contemporáneos intentaban añadir⁷⁰, al tiempo que vemos *algo menos* de lo que vieron sus contemporáneos. En este sentido, es posible que los griegos antiguos extrajesen el significado de sus obras artísticas del *contexto*, algo para nosotros inalcanzable; pero la Estética como mirada filosófica sobre la obra de arte puede legítimamente, a través del juicio, prescindir de tal *contexto*; de otro modo el *Torso* de Hepworth perdería mucho de su legitimidad artística. La obra de Hepworth, de Hatzimihail o los lienzos de Sironi o de Picasso vistos no dialogan como lo hace la escultura de Praxíteles con su medio (por cierto, en uno en el que el artista es alguien inferior aún al *artesano*), sino con el arte precedente, al que niegan en una lógica que recicla elementos que ya no forman parte de una totalidad narrativa con sentido y sustancia (armonía, belleza, proporción), sino que más bien son retomados como *cita* provocativa: un pseudointento de restaurar un *kósmos* que, en realidad, está sometido a las mismas presiones que las palabras convencionales en su disección en el arte dadá o la geometría en el cubismo. Por esta misma razón, el arte de Sironi, del Picasso clásico y del “rappel a l’ordre”, en su vuelta a lo “clasicista”, no es un arte *moderno* en el sentido kantiano en que podría tomarse (cuya estética está determinada por la facultad del “gusto” desde el receptor, y por la disposición del productor

⁶⁹ De ahí que el artesano estuviera en el nivel más bajo de la consideración social en la Grecia clásica, aunque en realidad se trate de una jerarquización en la que el Demiurgo también “fabrica” (*poiein*) algo (PARDO 2011: 9). Aquí son pertinentes las reflexiones de Arendt en multitud de páginas suyas acerca del conflicto entre la esfera artística o cultural, y la política en la Atenas clásica, con una desconfianza mutua pero al mismo tiempo con una mutua necesidad.

⁷⁰ PARDO 2011:26.

por la que *la naturaleza da la regla al arte*); pues no responde a las determinaciones de una Naturaleza que venga ordenada por una cierta ley de la proporción o del estilo, del orden o de la belleza, sino que ésta es *usada y citada* combativamente contra las restantes vanguardias de tipo nihilista, siendo él mismo vanguardia.

BIBLIOGRAFÍA.

- Arendt, H. (2014), "Cultura y política", en *Más allá de la filosofía. Escritos sobre cultura, arte y literatura*. Madrid, Trotta.
- Baudelaire, Ch. (1999), *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor.
- Benjamin, W. (2013), *Obra de los pasajes* (vol.1). Madrid, Abada.
- Chapoutot, J. (2013), *El Nacionalsocialismo y la Antigüedad*. Madrid, Abada.
- Claramonte Arrufat, J. (2011), *La república de los fines. Contribución a una estética de la autonomía del arte y la sensibilidad*. Murcia, Cendeac.
- Critchley, S. (2014), *Tragedia y modernidad*. Madrid, Trotta.
- De Torre, G. (2001), *Literaturas europeas de vanguardia*. Sevilla, Renacimiento.
- Fasianós, A. (2002), "Θεόφιλος, ο φίλος του Θεού", *Η λέξη* 172, 918-922.
- Gadamer, H.-G. (2003), *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme.
- Goethe, J. W. (2007), *Obras completas*. Madrid, Aguilar. [= 1957].
- Güthenke, C. (2008), *Placing Modern Greece. The Dynamics of Romantic Hellenism, 1770-1840*. Oxford University Press.
- Hegel, G. W. F. (1988), *Estética*. Barcelona, Alta Fulla.
- Jauss, H. R. (1995), *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid, Visor.
- Lacoue-Labarthe, P. – Nancy, J.-L. (2012), *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Marchán Fiz, S. (2011-2012), *Estética y teoría del arte*. UNED.
- Marcuse, H. (1969), *Un ensayo sobre la liberación*. México, Ed. Joaquín Mortiz.
- Marcuse, H. (1978), *La dimensión estética*. Barcelona, Materiales.
- Nancy, J.-L. (2013), *La partición de las artes*. Valencia, Pre-textos.
- Nieto Yusta, C. (2007-2008), "José Ortega y Gasset y *La deshumanización del arte*", *Espacio, Tiempo y Forma*, 20-21, 285-299.

- Ortega y Gasset, J. (2007), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Espasa Calpe.
- Pardo, J. L. (2011), *Estética de lo peor*. Sevilla, Pasos Perdidos-Barataria.
- Pessoa, F. (2006), *El regreso de los dioses*, Madrid, Acantilado.
- Read, H. (1957), *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. México, FCE.
- Read, H. (1972), *La décima musa*. Buenos Aires, Ed. Infinito.
- Saint-Beuve, Ch.A. (2011), *¿Qué es un clásico?* Madrid, Casimiro.
- Sánchez Clemente, J. (2011), "El concepto de autonomía del arte en la primera época de la *Revista de Occidente* (1923-1936)", *Norba: Revista de arte* 31, 89-110.
- Schlegel, F. (1996), *Sobre el estudio de la poesía griega*. Madrid, Akal.
- Seferis, G. (1992), "Theófilos", en *El estilo griego* (= 1962), vol.II. México, FCE.
- Settis, S. (2006), *El futuro de lo clásico*. Madrid, Abada.
- Tatarkiewicz, W. (1996), *Historia de seis ideas*. Madrid, Tecnos.
- Winckelmann, J. J. (2007), *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Madrid, FCE.