

Tindaya: el síndrome de Van Gogh

Jorge Marsá

El diario *Canarias7* publicaba el día 13 del pasado mes de enero: “El Consejo de Gobierno autorizó ayer a la empresa pública Saturno a encargar la elaboración de los estudios geotécnicos que deben indicar si el proyecto de Eduardo Chillida para la montaña de Tindaya es viable. Según informó ayer el consejero de Turismo y Transportes Juan Carlos Becerra, está previsto que estos trabajos cuesten un máximo de 90 millones de pesetas”.

No era una broma, aunque lo parezca. El mismo periódico transcribía en la página previa una carta del anterior presidente del Gobierno canario cuyo contenido se resumía en el siguiente titular: “Hermoso sabía que 1.960 millones era para gastos de estudio e implantación”. Parece que hemos dado con los estudios geotécnicos más caros de la historia.

Efectivamente, después de cinco años de discusión, del ridículo del

Parlamento canario, y de, por lo menos, 3.000 millones de pesetas dilapidados, ahora vamos a ver si estábamos hablando en serio o en broma. Es decir, si es o no viable la intervención en Tindaya. ¿Y si no es posible? ¿Nos devolverán el dinero, los quebraderos de cabeza y el tiempo y la vergüenza perdidos en el camino?

Nunca he sido partidario de la intervención en Tindaya, sobre todo, porque se trata de construir un centro turístico para incrementar la cantidad de visitantes que recibe Fuerteventura. Y los que somos partidarios de detener el crecimiento turístico, que ya corroe las Islas, no creemos que Fuerteventura (como Gran Canaria, Lanzarote y Tenerife) necesite ni un turista más; la discusión podría establecerse, perfectamente, en cuántos menos serían convenientes para que el futuro desarrollo del Archipiélago tuviera algo que ver con una expresión tan de moda como el *desarrollo sostenible*.

Otras consideraciones me parecen menos importantes: conservar en condiciones adecuadas el patrimonio cultural presente en Tindaya es, simplemente, lo lógico; que ese patrimonio cultural tenga mucha relación con la identidad de los majorereros actuales, me parece francamente discutible; y el carácter mágico o sagrado de la montaña me resulta tan divertido como las afirmaciones de Eduardo Chillida sobre sus intentos de conversar, con traductor de por medio, con la montaña. Sin embargo, es otro el aspecto de la cuestión en el que quiero detenerme: en la controversia sobre la intervención en Tindaya, hay quie-

*Sobre la
intervención en
Tindaya hay
gentes a favor o
en contra; pero
Chillida y su
escultura están
por encima de
cualquier crítica*

nes se muestran favorables y quienes se muestran contrarios. Así es, a favor o en contra; pero Eduardo Chillida y su escultura están por encima del bien y del mal, por encima de cualquier crítica.

Llevo cerca de veinte años trabajando en el mercado del arte, y apenas conozco a nadie que no considere a Chillida como uno de los escultores europeos significativos de la segunda mitad del siglo. No obstante, si somos unos cuantos quienes pensamos que las obras del escultor vasco de los últimos quince o veinte años tienen menos interés que las anteriores; y somos bastantes más, en ese gremio, los que opinamos que el *Monumento a la Tolerancia* propuesto para Tindaya carece de relevancia artística.

Cuando se presentó la propuesta, hace unos cuatro años, ya se evidenciaba que el trabajo del artista en este proyecto concreto había sido prácticamente nulo. En la exposición no existía un sólo indicio que indicara que el escultor había realizado un trabajo específico para esa intervención: ni un sólo boceto o dibujo, ni una sola fotografía o plano manipulado. La única relación del autor con la propuesta era una escultura titulada *Lo profundo es el aire* que reproducía exactamente la excavación planteada, pero fechada en 1990, cuando el artista ni siquiera conocía la existencia de Tindaya. O sea, que el trabajo de Chillida se limitó a elegir la escultura que el ingeniero Fernández Ordóñez tenía que embutir en la montaña.

Ahora bien, es obligado reconocer que la calidad artística de una obra no se mide por la cantidad de esfuerzo realizado. Ya hace

más de tres años que quien firma escribía: "mi opinión –desde luego nada original por compartida– es que nos encontramos ante una obra de escaso interés, cuyo componente de novedad artística es prácticamente nulo y que formalmente resulta en exceso evidente. El *Monumento a la Tolerancia* se sostiene, casi exclusivamente, gracias a su tremenda escala, a su grandiosidad, en este caso grandilocuencia. Evidentemente, si alguien entra en un espacio como ése quedará impresionado. Pero en el interior de una montaña, y con lo que significa un cubo de 50 metros de lado, cualquiera es capaz de imaginar alguna intervención que impresione, ya sea un cubo o no, con aberturas o sin ellas. La impresión y la grandiosidad son producto, únicamente, de su gigantesca escala, no de sus valores formales.

Nunca se ha caracterizado Chillida por su capacidad para intervenir en el territorio, nos encontramos ante un escultor más clásico. Por ello no es de extrañar que el propio Chillida hable de una escultura refiriéndose a su intervención en Tindaya, lo que deja relativamente claro su dificultad para enfrentarse a algo de esta envergadura con criterios más innovadores, más de intervención en el territorio que de monumento clásico. De hecho, nos encontramos ante un monumento en su sentido decimonónico, con unas referencias románticas evidentes en la grandiosidad y pretendido misticismo del espacio que pretende configurar. Las referencias al mausoleo o a la cámara mortuoria de una antigua pirámide resultan claras. Chillida no ha sabido ver Tindaya como un espa-

En el gremio del arte somos bastantes los que opinamos que la intervención propuesta carece de relevancia artística

cio autónomo y desde una perspectiva moderna, no ha podido desligarse de la escultura tradicional para actuar en el territorio, como, ya hace más de treinta de años, consiguieron hacer los artistas del *Land Art*."

Que los términos concretos de mi punto de vista sean más o menos acertados no tiene mayor importancia. Pero la opinión sobre la falta de relevancia artística de la propuesta es compartida por una notable cantidad de artistas, críticos o gestores del mundo arte. Sin embargo, es evidente que esas opiniones no han trascendido.

¿Por qué?

Podríamos acudir a una explicación obvia: el habitual corporativismo que invade cualquier gremio. Pero en el del arte la cuestión va mucho más allá y viene de más lejos. Durante siglos las artes visuales fueron consideradas de un rango muy inferior a la música o a la poesía, su componente artesano era una muestra de sus limitaciones. La actividad manual era evidente en las obras de los pintores, qué decir de las de los escultores: Leonardo da Vinci se mofaba de las aspiraciones artísticas de Miguel Ángel, e ilustraba su juicio destacando las prosaicas herramientas con las que realizaba su trabajo, el cincel y el martillo, como evidencia del carácter artesano del mismo. Esta valoración fue cambiando poco a poco, los artesanos se convirtieron en artistas y sus trabajos en obras de arte.

El cambio ha terminado siendo de tal envergadura que hoy los artistas gozan de un plus de *genio* superior a los que se dedican a escribir literatura o a componer música. Y como no podía ser de

otro modo, las obras de arte se han convertido en el paradigma de la creatividad y se adoran con auténtica idolatría.

Este estatus de la obra de arte como objeto totémico cargado de tradición y honores ha sido consolidado –a pesar de contrarias declaraciones teóricas– por toda la estructura en la que se fundamenta el arte contemporáneo. Los artistas, críticos, gestores, galeristas, etc, disfrutaban de una posición social que se alimenta de ese *don divino* que impregna las obras de arte. La adulación del arte ha alcanzado límites tan insospechados como obscenos, y esa ausencia de crítica es una de las causas del empobrecimiento de las artes plásticas en las últimas décadas. Cuando todo vale, cuando cada obra es una propuesta tan respetable como cualquier otra, cuando el único objetivo es la novedad... El resultado es la moda.

Resulta sencillo encontrar críticas que pongan de relieve el fallido trabajo realizado en una película, en un libro o en una composición musical; sin embargo, es casi imposible hallar una crítica referida a las artes plásticas que cuestione el trabajo de un artista. En este gremio, prácticamente todas las críticas son laudatorias; si no, no se hacen. La situación ha llegado a tales extremos que la mayoría de los textos sobre arte han perdido completamente el interés para el público, por muy informado que éste sea. De hecho, los textos de los catálogos y las críticas de las exposiciones ya se dirigen exclusivamente al resto de los habitantes del mundo del arte. El público no tiene vela en este entierro hasta que el arte

La adulación del arte ha alcanzado límites tan insospechados como obscenos, y esa ausencia de crítica es una de las causas del empobrecimiento de las artes plásticas

*El arte no sólo
tiene precio
sino que
últimamente
parece su
componente
fundamental*

haya sido glorificado por los *expertos*, después ya puede engrosar las concurridas colas de los museos para observar los resultados de la criba.

Esta negativa a ejercer la crítica por parte de los críticos de arte, que ha convertido sus textos en ambigüedades vacías de contenido, tiene una explicación clara: las meteduras de pata de sus antecesores con los artistas del Impresionismo y el Cubismo. Así surge lo que denominamos el *síndrome de Van Gogh*, porque nadie se atreve a cuestionar nada después de que el pintor más cotizado en las actuales subastas no vendiera un sólo cuadro en su vida y fuera despreciado o ignorado por los críticos de su época. Nadie se arriesga a meter la pata de nuevo y, por lo tanto, todo vale.

Y si resulta extraño que se cuestione a un artista, qué decir de los resultados de su trabajo. Si como sostenía Duchamp arte es lo que el artista decide que lo sea, es obvio que todas sus realizaciones pasan automáticamente a ser obras de arte (bien es cierto, que hoy sabemos que ningún artista *dice* qué es arte hasta que no ha sido entronizado por la crítica y el mercado, que son, por lo tanto, quienes deciden en primera instancia). Quiere ello decir que todas las obras de un artista incuestionable reciben inmediatamente el mismo calificativo. No hay ya obras buenas, regulares o malas, sino sólo obras de tal artista. Esta es una de las explicaciones de que el coleccionismo de arte se haya convertido en coleccionismo de autógrafos. Se trata de coleccionar firmas y, por consiguiente, en la mayoría de las colecciones

de arte, públicas o privadas, encontraremos siempre los mismos nombres repetidos hasta la saciedad, independientemente de la calidad de las obras concretas adquiridas.

Como esta actitud acritica se ha convertido en seña de identidad del mundo del arte actual, todos callan incluso ante la evidencia. Y así podemos entender el silencio crítico o las alabanzas acriticas hacia una obra de tan escaso interés artístico como el *Monumento a la Tolerancia*.

Donde el acuerdo es absoluto es en la nula actualidad del viejo dicho: *el arte no tiene precio*. La inocencia se perdió hace ya mucho tiempo; y el arte no sólo tiene precio sino que últimamente parece su componente fundamental, el que más claramente identifica sus bondades. Así que si no se cuestiona al artista ni a su obra, tampoco parece razonable hacerlo con el precio. En consecuencia, deberemos pagar los más de 10.000 millones de pesetas, de las pesetas del conjunto de los ciudadanos y sin incluir los costes de la corrupción, que va a costar este monumento intolerable.