

Ismos y vanguardias del siglo XX (continuación)

Carmen Rocamora

Arbor CLXIII, 642 (Junio 1999), 205-228 pp.

En Enero de 1998, en el n.º 625, de «ARBOR», publiqué un extracto de mi libro «ISMOS Y VANGUARDIAS S. XX». En él, describí solamente las más conocidas y aquellas que pudiesen captar la atención del lector de forma rápida y atractiva, dejando para este nuevo trabajo las vanguardias más controvertidas, menos conocidas y hasta ignoradas y rechazadas por el público.

Creo que su conocimiento es básico para comprender la situación del Arte en este final de milenio.

Las diferencias entre una y otra han surgido por causas ideológico-políticas, ó por el simple capricho de escandalizar a la gente con planteamientos absurdos e histriónicos.

Con independencia de su motivación, el resultado es un diferente enfoque, un rompimiento definitivo con el Academicismo, una búsqueda constante de la originalidad y el instinto para extraer del alma de cada pintor su tensión existencial, su problema humano, ó su capacidad de vencer el sufrimiento con la agresividad de sus pinceles.

Fauvismo: el triunfo del color

El movimiento Fauvista surgió en 1905, a raíz del Salón de Otoño de París. El crítico Vauxcelles, al entrar, quedó impresionado por una serie de lienzos, en los que predominaba la arbitrariedad del color, los contrastes cromáticos y las tonalidades luminosas. En medio de todos ellos, se encontraba un cuadro tradicional, de una cabeza de hombre, retrato en el más puro estilo esteticista... Vauxcelles exclamó entonces: «Hemos

encontrado un Donatello entre las furias«... A partir de ese momento, este incipiente grupo de pintores, integrado por Matisse, Dérain, Vlaminck, etc..., pasó a ser llamado «Fauvistas», es decir, «Fieras Salvajes».

Pero esta asociación de artistas no fue ni muy duradera ni excesivamente coherente.

Es evidente que Matisse se convirtió en el jefe del grupo, si bien su unión fue pasajera (1905-1908), ya que sus participantes siguieron después caminos diferentes, no teniendo actitudes de coherencia, ni creando Manifiestos, como era la costumbre de la época.

Matisse admiraba a Cézanne. En 1906, le compró un cuadro titulado «Las tres bañistas», y cuando se sentía en crisis emocional ó pictórica, se pasaba horas mirando la obra del maestro, para obtener inspiración y reposo. Poco antes de su muerte en 1936, lo donó al Museo de la Ciudad de París, con una preciosa carta en la que explicaba la ayuda que esta pintura le había proporcionado en los momentos más difíciles de su vida...

Sin embargo el Fauvismo debe ser considerado, no solo como un ataque contra el arte oficial de las academias, sino sobre todo como una reacción esencial contra el Impresionismo, porque en él, la función del color es básicamente capaz de reproducir la realidad, al tiempo que se realza e institucionaliza la pintura plana.

Matisse era un pintor culto que escribió muchísimo, para explicar su concepto del arte. Era comedido, calmado, de fácil relación e inteligente. Su obra «Notas de un pintor», escrita en el 1908, parece un testamento pictórico. En ella, nos explica el resultado final de su estudio sobre la disposición del color, la planimetría y la luminosidad. Treinta años más tarde, en 1938, escribió otra obra que no es, sino la repetición de este texto, en la que interpreta el Fauvismo como la meditación autónoma del cromatismo y la arbitrariedad de su selección.

Matisse empezó a pintar tarde, a los veintiún años y fue gran amigo de Picasso, hasta el punto que, a través del merchant Durrant-Ruel, ambos pintores entraron en contacto con los coleccionistas rusos Shchukin y Morozov, quienes adquirieron un gran número de sus obras, llegando a tenerles invitados en sus palacios para poder encargarles obras de grandes dimensiones, que de otra forma hubiese sido imposible transportar. Es así como nacieron «La Danza» y «La Música» de Matisse, cuadros que pudieron contemplarse en Madrid en el Centro de Arte Reina Sofía en Enero de 1989.

No es extraño por lo tanto, que el retrato de Lydia Deleckaya, pintado por Matisse en 1944, tenga una marcada influencia Cubista,

dada la relación entre este pintor con el maestro malagueño debido a su convivencia en el Palacio Trubeskoy, donde ambos residieron invitados por Shchukin.

Entre sus Exposiciones, ninguna de ellas tuvo comparación con la del MOMA de Nueva York (en el año 1992), que, obtuvo un éxito clamoroso, atrayendo un promedio de 5.000 visitantes diarios y clausurándose en pleno triunfo.....

Sin embargo no todos los fauvistas fueron cultos e inteligentes. Por ejemplo Vlamink era ciclista profesional, y consideraba la pintura como algo improvisado, sin razón, no tomando en cuenta ninguna de las ideas de la Academia.

Matisse se esforzó por aprender y viajar. Visitó el sur de España en su camino hacia Tánger, y allí quedó deslumbrado por la luz, pintando obras tan conocidas como «La entrada a la Cashba», «La vista de una ventana» ó «El Marroquí Amido» (1912).

Hay dos elementos interesantes y repetitivos en la obra de Matisse, uno, es su obsesión por las ventanas, a través de las cuales, pinta paisajes haciendo que parezca que existe un cuadro dentro del mismo cuadro, y otro, su interés (compartido con Picasso), por las culturas africanas y primitivas, que constituyeron una moda de la época.

Dérain conoció a Matisse a través de Vlamink y consideró el Fauvismo como una respuesta violenta contra la fotografía que acababa de descubrirse, alegando, para apoyar su postura, que «la exactitud no es la realidad». Trabajó con Matisse en el Sur de Francia, en Collioure en el verano de 1905, y ambos tuvieron una influencia tan recíproca, que muchos historiadores del arte, la han comparado con la existente entre Renoir y Monet en 1869.

Aquel año, Matisse y Dérain pintaron dos cuadros titulados «Paisajes de Collioure». El primero, empleó colores puros y brillantes, alejándose del Neo-Impresionismo y de Signac, que había influido en su obra anterior. Por su parte, Dérain comentó la suya con estas palabras: «La luz aquí es muy fuerte, la oscuridad muy luminosa. Las sombras son, todo un mundo de claridad y luminosidad que contrasta con la luz del cielo, esto es, lo que se conoce por «reflejos» las palabras podían haber provenido de un impresionista, sin embargo el cromatismo de su obra, rompe con la idea naturalista de sus predecesores.

Matisse buscó, no la simbología del cromatismo, sino el color por sí mismo, sujeto solo, a la relación de armonía, establecida dentro de su pintura.

El Fauvismo influyó de forma decisiva en el desarrollo del arte posterior. Su duración fue corta. Su importancia enorme. Su legado

final fue liberar el color de su «función de imitación», sentando las bases de la abstracción, implícita ya, en el avant-garde de finales del XIX. Como vanguardia, tuvo el interés de ser hija directa de la imaginación, nacida del golpe rápido de la intuición y alumbrada por la lenta angustia del presentimiento...

La Escuela de París

Así como la Segunda Guerra Mundial, institucionalizó la ciudad de Nueva York como centro del vanguardismo mundial, el principio del s.XX consideró a París como sede de una cultura internacional intelectualizada, existencialista, estética y racionalista.

La España de este momento, tenía un «arte oficial», con una serie de pintores consagrados con un prestigio social, honores y encargos opulentos, que seguían los cánones encorsetados del s.XIX. Paralelamente existían una serie de artistas que con el único bagaje de su genialidad, su juventud y su esperanza, marcharon a la ciudad del Sena para aprender las nuevas tendencias de las que tanto habían oído hablar, tratando de desvincularse de los focos decimonónicos que les oprimían en su tierra natal. Así, poco a poco fue formándose la llamada Escuela de París, nombre controvertido y ciertamente erróneo, ya que sus integrantes no formaron un grupo homogéneo, abanderado por una determinada tendencia artística, sino que desarrollaron estilos diferentes como el Impresionismo, Fauvismo, Cubismo, Surrealismo y Abstracción, teniendo como único punto de cohesión su amistad y el hecho de haber coincidido temporalmente en «la ciudad de la luz», sin perder por ello su propia personalidad.

La mejor definición de l'Ecole, nos la da Bernard Dorival, con estas palabras: «fueron extranjeros fijados en la capital de Francia que elaboraron una flexión original del arte internacional del momento, siendo cada uno de ellos el resultado del arte que les precedió».

Pero París no da crédito a bajo precio y mientras que unos hicieron rendirse a la ciudad y al mundo entero ante la evidencia de su genio, otros quedaron en el camino, sin conseguir el triunfo deseado.

Tres generaciones podemos distinguir dentro de estos artistas españoles:

1. La de finales del XIX y comienzos del s.XX.
2. La que va de 1918 a 1939.
3. La del 39 a nuestros días.

El común denominador de todos ellos fue la pobreza y las limitaciones económicas de toda índole. También la enfermedad y la desgracia,

acompañaron a muchos de ellos. Ejemplo de esto, fue la deformidad en la vida de Marie Blanchard, la cojera en la de Pancho Cossio, el asma en la de Juan Gris y la acromegalia y el cáncer encefálico de Oscar Domínguez, que le llevó al suicidio, cortándose las venas...

Vázquez Díaz fue considerado el primer artista de L'École. Llegó al Quai D'Orsay, una fría mañana de Septiembre de 1906. Allí contactó con Amadeo Modigliani, quien le presentó a Picasso y al resto del grupo. Sin embargo, el gran autor, después de permanecer en París durante once años, quiso volver a España para exhibir aquí todo cuanto había aprendido en el país vecino, siendo él, quien inauguró entre nosotros «la pintura moderna» del lejano Montmartre.

La mayor parte de esta generación permaneció donde había triunfado. Así encontramos a los grandes monstruos de la pintura como Picasso, Miró, Dalí, Oscar Domínguez, Clavé... y a otros, cuya revalorización se ha hecho posteriormente, quizá impulsada por aquella Exposición Internacional, organizada por la Unesco en París, en el 1946, de la que fue Delegado para la Sección de Pintores Españoles Joaquín Peinado. Los integrantes de ella fueron: Manole Augé, Echevarría, Manuel Angeles Ortiz, Pedro Flores, Colmeiro, Francisco de Sales, Julio González, Lobo, Luis Fernández, de la Serna, Grau Sala, Lago, Orlando Pelayo, Antonio Guansé, Carlos Pradal y Doroteo Arnaiz, Ginés Parra, Viñes y Clavé.

En los últimos años, se ha ido poniendo de moda esta Escuela, con tal fuerza, que el Centro Conde Duque dedicó una gran exposición al grupo, y poco tiempo después, una Antológica a Ismael de la Serna... La Galería Ispahan, ha realizado una magnífica exposición titulada «París, luz, artistas españoles», en Junio de 1992, y en ese mismo año, Jorge Mara, exhibía una completísima Colección de Bores... Hoy puede verse en la magnífica Colección de la Telefónica.

La Galería Gavar, posee una de las colecciones más completas que existen de la genial Marie Blanchard. Sería imposible cerrar este artículo sobre la Escuela de París, sin hacer una mención especial de esta genial mujer, que vivió pobre, sola, enferma y quizá desesperada hasta el momento mismo de su muerte. Su pintura pudo caer en un arte sentimentaloides y popular, evocador del dolor de la vida. Sin embargo encontró en el Cubismo el impulso vital, mediante el que resolvió su tristeza escondida, tan intensa como el volcán de su pasión, oculta en el secreto profundo de su pequeño cuerpo maltrecho y deformado.

Su autodisciplina, llegó a ser valorada por el crítico Jean Cassou con estas palabras: «la grandeza de su espíritu nunca será suficientemente elogiada, pues poseía un universo de amor y de piedad, capaz

de comprender que la emoción más profunda y misteriosa no consigue expresarse sino bajo el control de una razón clarividente»...

La Escuela de París estuvo formada por una serie de autores españoles que vivieron y malvivieron ayudándose unos a otros, en busca del triunfo. En mayor ó menor medida, la casi totalidad del grupo consiguió ese choque emocional que produce la pintura inteligentemente elaborada y ese misterio que, a través del ejercicio espiritual de una tenaz vocación, obtiene, gracias al sufrimiento, el perdurable y auténtico éxito.

El tiempo, día a día se está encargando de demostrárnoslo...

El Neoplasticismo

Palabra acuñada por Piet Mondrian en el año 1920, para determinar su método científico, consistente en una abstracción geométrica, llevada a cabo mediante líneas horizontales y verticales que se entrecruzan, realizadas básicamente con colores primarios como el blanco, el negro y el gris.

Nacido en Amersfoort, (Holanda), en Marzo de 1872, sus primeras obras denotan una gran influencia realista.

En 1910, ingresa en la Sociedad Teosófica, cayendo en una postura llena de planteamientos espirituales y de preocupaciones filosóficas... Hacia 1912, se traslada a París, donde estaba el Cubismo en plena eclosión. Esta vanguardia, tuvo una influencia directa en su evolución posterior, si bien, no puede decirse que participase en ella, tendiendo hacia un estilo abstracto independiente.

En 1914, Mondrian se encontraba en Holanda, cuando se produjo el estallido de la 1.^a Guerra Mundial. Este país se mantuvo neutral, a lo largo de la contienda, y es por esta causa, por la que se convirtió en el foco del desarrollo artístico del momento.

En torno a Mondrian se reunieron Van Doesburg y Vantengerloo, creando el Grupo «De Stijl», que se dio a conocer, a través de la revista que lleva su nombre.

El teósofo Shoenmaekers, autor de «La nueva visión del mundo», influyó de manera decisiva y determinante en Mondrian, quien procedía de una estricta familia calvinista y estaba imbuido por la Filosofía Neoplatónica. Estas ideas, pueden apreciarse en sus textos «Nueva plástica en la pintura», «Lo definido y lo indefinido», «Diálogo sobre la nueva plástica» y «La realidad natural y la realidad abstracta».

En Julio de 1919 volvió a París y allí expuso con «De Stijl» en 1923, aunque, por diferencias ideológicas con Van Doesburg, se apartó del grupo, no sin antes, haber publicado su «Manifiesto Neoplasticista» en 1920, en el que explicaba su intento de llegar a una armonía universal, a través de ideales de belleza perfecta, expresados en formas planas dispuestas en ángulos rectos, como la relación más exacta de la pureza, mediante el equilibrio total entre lo horizontal y lo vertical.

La 2.^a Guerra Mundial le obligó a trasladarse a Londres y posteriormente a los EE.UU., donde se unió a los «American Abstract Artists», y siguió publicando textos explicativos de su Neoplasticismo.

Mientras Vantongerloo y Van Doesburg habían evolucionado hacia el Constructivismo, Mondrian, se mantuvo fiel a sus teorías, exponiendo por primera vez su obra en Nueva York, en la Galería Valentino Dundersing, el año 1942.

Los EE.UU., proporcionaron a Mondrian importantes estímulos e influencias ideológicas, que no había conocido en Europa. La idea teosófica que implicaba la contraposición entre lo vertical y lo horizontal, representaba para él, la quintaesencia del ritmo de la vida, y el autor pasó todo el final de su existencia, explorando esta relación, con una idea de perfeccionismo que implicaba un esfuerzo de concentración y refinamiento. Como resultado final, obtenía un total balance y equilibrio en el trazado y cruce de sus líneas.

Su crítico Michel Seuphor, contaba que Mondrian, usaba reglas y tiras transparentes de papel, «como únicos elementos de trabajo»...

«A ningún precio el color debe alejar al artista de la pureza en la que él, encuentra la imagen de «su absoluto.»... «No se trata de construir a través del color»... El Neoplasticismo no pide al color, ni su dinamismo específico, ni sus virtudes ilusionistas, ni siquiera su seducción, mediante la aplicación de pinceladas llamativas. Nada de todo esto. Su ascetismo, le hace concebir el cromatismo, como un hecho científico, haciéndole llegar al extremo de su crisis de concienciación ascética... Simplifica, para acentuar lo absoluto de la abstracción, con una idea metafísica de la pintura, que traspasa los límites de la misma.

La simetría de la ciudad de Nueva York, trazada por calles horizontales y verticales que se cruzan entre sí, fue para Mondrian objeto de múltiples obras. La más conocida es la titulada New York City (1941-1942), que se encuentra en la Galería Sidney Janis y, la famosísima Broadway Boogie-Woogie (1940-1942), auténtico plano de Nueva York, que puede verse hoy en día en el Museum of Modern Art, (MOMA).

El Neoplasticismo fue pues, un traslado artístico de la Europa Occidental a los EE.UU., donde triunfó. Su comprensión es difícil y su

belleza plástica discutible. Sin embargo la influencia del Geometrismo, considerado como elemento pictórico, influyó en muchos movimientos posteriores, (Constructivismo, Suprematismo, Arte Cinético, Op Art, etc...)

Contra sus detractores, contra aquellos que no encuentran la estética en la simplicidad de este movimiento, se levantó el Museo Solomon Guggenheim de Nueva York, dando un espaldarazo al Neoplasticismo y a su autor, al llevar a cabo una Exposición completa de la obra de Mondrian en 1972, para conmemorar el centenario de su nacimiento...

El Futurismo: la aparición del movimiento en el arte

Fue el poeta Marinetti quien dio lugar al nacimiento del Futurismo Italiano en su famoso Manifiesto, publicado en «Le Fígaro», el 22 de Febrero de 1909. El lema principal era la lucha encarnizada contra el arte del pasado y la glorificación del futuro. Cansado de la vida cultural del Academicismo, afirmaba en lenguaje provocador e insultante: «Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo... Lanzamos al mundo nuestra idea de violencia arrolladora e incendiaria. Fundamos hoy el Futurismo, porque queremos liberar este país de su fétida gangrena de profesores, arqueólogos, cicerones y anticuarios»...

El soporte artístico de sus ideas revolucionarias, lo encontró Marinetti en los pintores Giacomo Balla, Boccioni, Carrá, Rússolo, Gino Severini y finalmente en el arquitecto Sant Elia. Ellos a su vez, publicaron los «Manifiestos de pintores Futuristas» del 8-III-1910, el del 11-IV-1910 y el «Manifiesto de la Arquitectura Futurista» realizado por Sant Elia el 11-VIII-1914.

Para ellos, «todo se mueve, todo corre, todo se transforma rápidamente»... Debido a la persistencia de la imagen en la retina, los objetos en movimiento se multiplican sin cesar, se deforman, persiguiéndose como vibraciones precipitadas en el espacio que recorren. De esta forma, «un caballo al galope, no tiene cuatro patas, sino veinte y sus movimientos son triangulares»...

El Futurismo quiso realzar el dinamismo de los objetos, acumulando sensaciones visuales en un conjunto de realizaciones plásticas, que

un objetivo cinematográfico hubiese podido captar, acelerando la velocidad de la filmación.

Para sus autores había surgido un nuevo canon de la belleza: «la espectacularidad de la velocidad», de forma que cualquier símbolo de modernidad, las locomotoras, los grandes barcos, los automóviles, los tranvías eran el «sumum» de la evolución, porque suponían una utopía inalcanzable para la generación anterior, a la que a toda costa había que superar. Marinetti llegó a decir que «un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia»...

BOCCIONE es el más representativo del grupo futurista. Desde el punto de vista escultórico, sus figuras se caracterizan por la tensión de la imagen y la abolición absoluta de la escultura cerrada. «Hay que abrir la figura e incorporarla al ambiente», decía.

Desde muy joven decidió dedicarse a las artes y, al contar con la oposición frontal de su familia optó por abandonarla. La separación y la nostalgia que le produjo, está presente en todos sus títulos: «El adiós», «Los que se quedan», «Los que se van»... Su marcha fue como la premonición de una separación definitiva e irreversible, ya que su existencia se vio trágicamente truncada a la edad de treinta y cuatro años...

Marinetti y Papini, apoyaron la obra de Boccioni, hasta el punto de facilitarle su 1.^a Exposición Futurista en una famosísima Galería de la Vía del Tritone número 5, de Roma, desde donde catapultó su fama y su éxito, como el más sobresaliente de este grupo. Las líneas de fuerza de su obra, así como el dinamismo de sus figuras, consiguen el triunfo de esta nueva sensibilidad futurista, que une el concepto de vibración impresionista con la idea del volumen y de la fragmentación de los objetos en el espacio, propia del Cubismo.

CARLOS CARRÁ es otro de los representantes de este movimiento. De formación clásica, (estudió en la Academia de Brera), nunca pudo ocultar ese espíritu ortodoxo. Su dibujo sintético y su sentido plástico son a la vez, puros y severos. En las composiciones de mayor movimiento, consigue un curioso sentido del valor dinámico a través de los elementos geométricos yuxtapuestos. Su gran cualidad artística consiste en haber dado vida a la geometría, intentando asociar el estatismo cubista con el dinamismo futurista. El ejemplo más claro, de lo que acabo de referir, está recogido en su «Geroglífico dinámico del Baile de Tabarín».

GINO SEVERINI, representa el puente entre el Cubismo y el Futurismo. Procedente de los postulados puntillistas de Seurat y Signac, intentó acercarse a la nueva vanguardia, a través de una formulación cubista, lo que le hace ser un pintor de gran interés y originalidad,

puesto que su técnica, pasa por una compenetración de planos en los que se vislumbran las tres vanguardias sucesivas, producto de su formación anterior y su deseo de anexión al nuevo movimiento.

Posteriormente se dedica a participar en exposiciones internacionales como la «Quadrinnale» de Roma, en la que recibe el Primer Premio, más tarde en la Bienal de Venecia de 1950, y en exposiciones de obras futuristas y cubistas como la de la famosa Galería Berggruenn en París en 1956.

El corto desarrollo del Futurismo (1909-1916), se debió en primer lugar, al estallido de la Guerra Mundial, en la que murieron Boccioni y Sant Elia y fueron heridos Carrá y Marinetti, pero la causa fundamental fue el pensamiento claramente revolucionario que, con lenguaje insultante y provocador utilizaban sus seguidores para dar a conocer los objetivos del movimiento. Clara muestra de este carácter agresivo, fue el envío del Primer Manifiesto Futurista de Marinetti por correo a todas las personalidades italianas, en el que expresaba su programa político, consistente en el divorcio fácil, el horario de ocho horas y la igualdad entre el trabajo femenino y masculino, conceptos hoy, perfectamente asimilados por la sociedad, pero impensables en el momento de su publicación... Además hacía un ataque frontal a la religión y a la iglesia. Su anti-clericalismo radical, les indujo a acuñar un nuevo término lingüístico: «la desvaticanización», es decir, el anti-vaticano, ya que el hondo poder de la Iglesia Católica en Italia, les sumía en el más fuerte paroxismo.

Otra de las ideas conflictivas dentro de su temario político, era la defensa a ultranza de la guerra. Por ello, vieron con buenos ojos, la invasión de Libia y la intervención de Italia en la 1.^a Guerra Mundial. Sin embargo, por esos avatares de la vida, inesperados y simbólicos, esta guerra supuso el fin del movimiento Futurista.

La llegada al poder de Mussolini, hizo que algunos futuristas como Marinetti se identificaran con el fascismo, encontrando en él, coincidencias con sus ideales primarios: ruptura violenta con el pasado y reconstrucción de la nueva Italia. De esta época es el EUR, concepción espacial llena de espectacularidad, llevada a cabo a las afueras de Roma en la época de Mussolini, que coincidía con la carga propagandística del fascismo, promovida desde los grandes estadiums, y el ímpetu innovador del Futurismo.

Con la caída de las dictaduras en Europa, el Futurismo se quedó reducido a una serie de proclamas y manifiestos, llenos de connotaciones políticas de un cierto regusto fascistoide... Por ello, su duración fue efímera y su valoración en el mundo del arte, dudosa. Pero a pesar

de esa existencia esporádica y fortuita, sus principios estéticos sirvieron de modelo a vanguardias sucesivas, como los dadaístas o los surrealistas, y de ahí, el interés de su estudio, como intención general de un nuevo y curioso movimiento, que aportó al mundo durante casi un decenio, una modificación total de la visión de la obra de arte.

Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica

Giorgio de Chirico fue un revolucionario con formación clásica. Sus versiones oníricas, alucinantes, sus relojes gigantescos colgados sobre nubes lejanas y sus caballos azules volando por los aires, constituyen una propuesta, a contra corriente de lo que se llevaba en París en el momento de su aparición... La exaltación de Chirico del ideal clásico, su precisión dibujística y su regreso a la figuración, produjeron como suele suceder siempre con los grandes genios, reacciones adversas, tachándose su obra de retroceso hacia el Clasicismo, contrario a las vanguardias basadas en la fuerza vital del cambio y del progreso.

Sin embargo fue Guillaume Apollinaire, quien reconoció la importancia de este regreso a la tradición, titulado «pintura metafísica» a la forma de hacer de Chirico de esta primera etapa, dándole la importancia justa dentro del contexto de su tiempo.

Chirico había nacido en Grecia. Pronto se trasladó a Munich y allí descubrió al simbolista Bocklin, que estaba influido por las ideas imperantes en la época, de Nietzsche y de Schopenhauer. Deslumbrado por todas estas novedades, desarrolló una sensibilidad basada en el realismo mágico y fotográfico, evocador del misterio intrínseco de las cosas.

En 1910, se trasladó de Munich a Italia, recorriéndola de norte a sur, para más tarde instalarse en París.

La nostalgia de esa Italia magnificada por su sensibilidad y por el recuerdo de sus relatos familiares, le llevaron a pintar imágenes del mundo antiguo, de heroínas, centauros y náyades de mármol que nada tenían que ver con la realidad de su momento.

Su credo filosófico se volvió dogma y en su mundo se entremezclaba lo visible y lo invisible, lo real y lo irreal, en una sucesión alucinógena de imágenes contradictorias superpuestas, que producían sorpresa, ya que no existía identidad con la visión de los objetos, produciendo constantes transgresiones a la lógica.

André Bréton, creador del Primer Manifiesto Surrealista, se sintió atraído por Chirico y a partir de la década de los 20. Es incuestionable que las visiones perturbadoras e inquietantes del autor metafísico,

influyeron de forma determinante en pintores como Tanguy, Max Ernst, Dalí, Magritte, etc... La pintura Surrealista acababa de encontrar su antecedente histórico y técnico, para desarrollar su vanguardia basada en la «paranoia crítica» y en la «representación de los sueños» en los que la razón, desposeída del estado de vigilia, no asocia las ideas, interpretándolas con la más absoluta libertad, desprovista de toda lógica.

En los últimos años de su vida, Chirico se trasladó a vivir a Roma... En una pequeña buhardilla en la Plaza de España, junto a la prodigiosa escalinata de Trinitá dei Monti, tenía el gran genio su guarida. Allí, le confesó a mi padre, Pedro Rocamora, el secreto mejor guardado de su existencia. «Creo, le dije, que soy el pintor más falsificado de la tierra». «En 1946, se exhibieron en la Galería Allard de París veinte cuadros de los cuales, catorce eran falsos. El lienzo «Il Trovatore» que ha sido expuesto en la Bienal de 1948, no lo he pintado jamás, e incluso en el Museo de Arte Moderno de París, los Srs. Dorival y Cassou han tenido colgado un lienzo durante seis años en el que consta mi firma y sobre el que mis pinceles nunca se posaron... En fin, en un libro editado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), aparece una escultura mía que por completo desconozco...».

La mano de Chirico transcribió su subconsciente y con él, la crónica de sus esfuerzos para llegar a un supremo equilibrio entre su sensibilidad excepcional y su aspiración por resolver su angustia vital personal.

Giorgio de Chirico inventó su propia Italia, la de su discurso interior, la de su color y la de su fuerza. La Italia de los relatos de su madre cuando era niño antes de haber estado allí, mezclada con sus propias visiones de la Grecia Clásica. La Italia que solo él, engrandeció con la melancolía del pasado y el temor de lo incierto... Sus imitadores no pasaron a la Historia, desconocemos sus nombres y ni siquiera nos interesan, pero al pintor italiano creador por excelencia de atmósferas inquietantes y de presagios sin desvelar, debemos darle la categoría que merece en el mundo del arte, porque sin él, sin «la creación pura de su espíritu», sin «la pintura de las visiones de su subconsciente», nunca se hubiesen sentado las bases para el nacimiento del Surrealismo.

La vanguardia rusa: Rayonismo, Suprematismo y Constructivismo

Las visitas de artistas extranjeros con sus exposiciones, sus nuevos puntos de vista y sus teorías vanguardistas, empezaron a producirse

en Rusia en 1905. El arte francés fue dado a conocer gracias a las colecciones de Ivan Morosov, (que contenía más de cien pinturas impresionistas de Cézanne y Van Gogh, junto con otras tantas fauvistas de Matisse), y a la de Sergei Shchukin, (considerado como el mejor coleccionista de Picasso).

En el año 1909, se producen dos movimientos, que van a cambiar por completo la pintura moderna. Uno en Italia, el Futurismo, con Gino Severini, Giacomo Balla, Boccioni, Carrá, etc..., y otro en Rusia, el Rayonismo, cuyos creadores fueron Larionov y su esposa Natalia Concharova. Naturalmente surgieron conflictos sobre las fechas exactas de la aparición de una y otra vanguardias, pero por esas paradojas fantásticas de la Historia, Marinetti, (el poeta impulsor del Futurismo y creador de todos sus Manifiestos), fue recibido triunfalmente en San Petesburgo, en 1910, mientras Larionov, preparaba una campaña subversiva contra él... y, casi al mismo tiempo Larionov conseguía que Paul Guillaume le organizase en París una Exposición Rayonista cuya presentación del Catálogo fue escrita, nada menos que por Guillaume Appollinaire...

Para comprender bien la vanguardia rusa hay que situarse en la mentalidad de un pueblo, que en una sola generación, pasó del feudalismo, a la revolución industrial, al capitalismo y al socialismo, con el triunfo de la revolución proletaria.

Esquematisando el estudio de estos movimientos, empezaremos por el RAYONISMO antes mencionado, cuyos representantes básicos fueron Larionov y Natalia Concharova. Estos, necesitaron explicar los pasos previos de su estilo tan particular, y para ello, hicieron proliferar Manifiestos, textos teóricos y pancartas descriptivas de un arte tan sorprendente como inesperado.

De hecho, el Primer Manifiesto del Rayonismo se produjo en 1913, firmado por sus dos grandes creadores. En él, se condenaban todos los estilos y formas de arte del pasado, en los siguientes términos: «Aquí empieza la creación de formas nuevas cuyo significado y expresión dependen únicamente del grado de fuerza, de la tonalidad y de la posición relativa que ocupan en relación con las tonalidades anteriores»...

Evidentemente el Rayonismo estaba lleno de una fuerte carga futurista, puesto que más adelante afirmaba: «Nosotros consideramos que los descubrimientos geniales de nuestra época deben ser: los zapatos, los tranvías, los autobuses, aeroplanos y los barcos maravillosos»... y más tarde: «El Rayonismo es una síntesis del Cubismo, Futurismo y Orfismo, en el que la ausencia total de objetos e imágenes, es sustituida

por «formas espaciales logradas mediante la intersección de rayos, en una verdadera liberación del arte, valorando la pintura como entidad autónoma, que tiene su forma, su color y su timbre».

En una línea posterior, surgirá Malevich, creador del SUPREMATISMO, quien dentro de sus experiencias abstractas, intentó despoetizar la imagen, expresando lo que él llamó «la sensibilidad de la ausencia del objeto». Casimir Malevich (1878-1935), se inspirará en la realidad, concretamente en las líneas geométricas de los campos cultivados, vistos desde aviones, para llevar a cabo sus abstracciones lineales, a base de rectángulos, cuadrados, cruces o triángulos negros, rojos y amarillos sobre un fondo uniforme blanco. Su punto de partida fue: «cuadro negro sobre fondo blanco» llevado a cabo en 1913, para decorar la obra teatral «¡Victoria sobre el sol!» de su amigo Kruchenik. Pero la obtención total de la inobjetividad la consiguió Malevich, en la obra titulada «Blanco sobre fondo blanco», entendido como una «creación absoluta» de lo «no representado». De esta forma el arte abstracto ya no podía llegar más lejos...

El Manifiesto Suprematista, lo dio a conocer en San Petesburgo en 1915, y en él, se afirmaba de forma categórica la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas.

Antes de seguir adelante, quiero hacer una pequeña aclaración sobre la diferencia del arte abstracto de Kandinsky o del Informalismo Español de los años 50 (que se encuentra en el Museo de Cuenca), o del Expresionismo Abstracto Americano (MOMA, Museo Whitney de Nueva York), con estas vanguardias rusas, no figurativas, erróneamente llamadas abstractas que representan básicamente figuras geométricas. La distinción entre unas y otras es la siguiente: En Kandinsky, en los Informalistas del 50 o en la Escuela de Nueva York, juega el azar y la casualidad en la realización del cuadro por encima de la voluntad intrínseca del autor. Por ello, ninguna de sus obras es totalmente repetible. Cualquier intento de hacerlo sería vano, se llegaría a algo parecido, pero nunca a la exactitud, ya que la manera como se ha extendido la mancha y la combinación cromática que han tomado dos colores al fundirse por sí solos, no se repetirá jamás... Pensemos en Pollock, con su «dripping», quien realizaba sus cuadros vertiendo a cubos la pintura sobre el lienzo colocado en el suelo... ¿Acaso tenía la más remota posibilidad, dentro del mundo de las probabilidades, de que las formas se extendieran de igual manera dentro de la superficie del cuadro?... ¡NO!

Sin embargo en la obra de Malevich, la voluntad prima sobre el azar y la casualidad. El autor, antes de realizar la obra tiene pensado

lo que va a hacer y por lo tanto, puede repetirlo tantas veces cuantas quiera, porque lo que allí está representado es producto de su acción cognoscitiva, de su pensamiento y de su voluntad. De ahí que todos estos movimientos rusos son abstracciones dirigidas por un concepto geométrico con un deseo primordial de ordenar «el caos» en la composición, hasta el punto de que es bien conocido que Malevich, nunca realizó una sola obra sin la ayuda de compases o de reglas...

El individualismo de Malevich, su sensibilidad y su sentido de la independencia del arte, le enfrentó pronto con un movimiento, lleno de sentido revolucionario, dispuesto a organizar los sentimientos del proletariado, que quería crear un hombre nuevo, inserto en asociaciones políticas y culturales. El nombre de este movimiento es CONSTRUCTIVISMO y sus autores iniciales los hermanos Gabo y Pevsner, quienes firmaron el «Manifiesto Realista», que fue repartido por las calles de Moscú en 1920, como un panfleto de propaganda. En él, se propugnaban (al igual que en el Futurismo), esculturas con formas abiertas para valorar el vacío, (al igual que Boccioni), y la utilización de materiales nuevos como el vidrio, el acero, el nylon o los plásticos, (como el arquitecto futurista San't Elia). Sin embargo, sus ideas fueron tiradas por tierra por Rodchenko y su mujer Barbara Stepanova, quienes escribieron otro Manifiesto posterior en el que se decía; «Abajo el arte, viva la técnica. Abajo el mantenimiento de las tradiciones... ¡El arte colectivo del presente es la vida constructiva!»...

Todas estas tensiones condujeron a Kandinsky y a los hermanos Gabo y Pevsner a exiliarse y Malevich se vio aislado, siendo su cuadro «Blanco sobre blanco», (que había constituido el emblema del Suprematismo), contestado por Rodchenko, con otro, titulado «Negro sobre negro» en el que primaba la socialización del arte, colocándolo al servicio de la revolución y del sistema.

Dentro de esta tendencia encontramos a Tatlin, el representante más radical del arte de «productos industriales». Su propuesta suponía la muerte de la creatividad o la fantasía y el deseo de dar un significado estético al mundo de la técnica. Su obra «Monumento a la Tercera Internacional» (1918-1920), quiso emular el Empire State Building. La idea era realizar tres grandes bloques de cristal, girando en espiral para construir el edificio más alto del mundo, desde el que se suministrase toda la información y propaganda del partido. Afortunadamente el proyecto no se llevó a término, quedando reducido a una simple maqueta.

Dentro del movimiento Constructivista encontramos a El Lissitsky, (cuya obra ha traído a España la Caixa, hace unos años). En un

principio este artista, se sintió atraído por la obra de Malevich, para evolucionar luego a unas formas más audaces dentro del diseño gráfico, que influyeron en la Bauhaus y en Stijl. Sus trabajos más conocidos son los PROUN, o maquetas tridimensionales, destinadas a ser objetivos utilitarios, que según su propia definición eran «una estación para cambiar de trenes de la arquitectura a la pintura»...

Esta vanguardia al servicio de la revolución tuvo una enorme importancia en el mundo de la arquitectura.

Pero poco duró esta situación favorable al mundo de la vanguardia, no solo desde el punto de vista arquitectónico, sino en relación con el arte en sí mismo. En 1931, se celebró un concurso para la edificación del Palacio de los Soviets. La participación fue concurrendísima, ya que tomaron parte en ella ciento sesenta proyectos, (entre otros, uno de Gropius y otro de le Corbusier), pero, finalmente la adjudicación, se hizo a los Academicistas Lofan y Fomin, (1931), quienes impusieron una propuesta clasicista, ajena a cualquier idea de vanguardia, que terminó tristemente con dos acontecimientos degradantes: 1. El Decreto Gubernativo de 1932, en el que se obliga a «todos los artistas, arquitectos, músicos, actores, escritores, etc.... a disolver sus células sectarias, para enmarcar las diferentes profesiones en entidades centralizadas». Y el 2. La creación de la Academia de las Artes de la URSS, que imponía un sistema figurativo, cerrando el paso incluso a los constructivistas y poniendo fin al desarrollo de la llamada vanguardia rusa, en sus diferentes facetas.

Han tenido que pasar muchos años para que la libertad haya triunfado sobre la opresión y las obras de Natalia Concharova, Malevich, Pevsner o El Lissitsky se hayan extraído de los sótanos y hayan podido ser vistas en todos los grandes museos del mundo. Hoy, por fortuna forman parte de las Colecciones permanentes de muchos de ellos, significando la comprensión del universo como una concepción hierática, que simboliza, ante la vista del espectador, el alma misma de la forma.

El Pop Americano y el Pop Inglés

El término Pop Art, es la abreviatura de la expresión sugerida por el crítico inglés Lawrence Alloway, en los años 50, para referirse al Popular Art, nuevo concepto de la pintura, basado en la publicidad de masas, en la sociedad de consumo, en la propaganda y en la tecnología.

Sus focos de origen los encontramos en Inglaterra y en los EE.UU., y a pesar de la identidad de titulación, su enfoque y desarrollo son radicalmente distintos en ambos países. Por ello, vamos a estudiarlos como grupos separados, para comprender sus diferencias y conexiones.

El Pop Inglés

En el 1956, Richard Hamilton, en la exposición titulada «Esto es mañana», exhibía lo que sería su primera obra auténticamente Pop. La tituló: «Just, what is that makes today's homes so different, so appealing?». La inauguración fue llevada a cabo en la Whitechapel Art Gallery de Londres y supuso un impacto en el momento, por su repertorio temático, que expresaba el fenómeno de la propaganda industrial.

En el 1961, tuvo lugar la Exposición de Jóvenes Artistas Contemporáneos de Londres, en la que se dio a conocer, la auténtica generación que desarrolló esta tendencia. Entre ellos encontramos a David Hockney (cuya obra ha podido verse hace unos años en Madrid, en una fantástica exposición, organizada por la Fundación March), a Allen Jones (Galería Lévy y ARCO 1993), a Kitaj (Galería Malborough, este mismo invierno) y a otros que no han llegado a nuestro país, como Blake, Smith y Cohen...

Francis Bacon, es considerado como el antecedente del Pop inglés. Sus figuras retorcidas, amorfas y dehumanizadas son producto de su propia experiencia personal de terror ante la 2.^a Guerra Mundial, y del desencanto que trajo como consecuencia, esa contienda catastrófica.

Es evidente, como dicen muchos críticos, que el Pop imitó al Dadá: en el desprecio por la estética, la provocación, la ironía, la atribución de calidad artística a objetos absolutamente vulgares... Sin embargo, hay una diferencia crucial: el Dadá negó el concepto mismo del arte, fue un movimiento anti-creación, mientras que el Pop, trató de dar una reivindicación artística a los objetos ready-mades, intentando conferirles, cierta atribución estética y otorgando primacía al acto creador.

Ahora bien, el Pop Inglés, fue siempre fiel a los sistemas de representación de la pintura tradicional, a la tridimensionalidad del cuadro, al volumen, la profundidad y la forma, siguiendo los cánones del arte objetivo. En esto, se diferencia del Pop Americano, y de ahí, surge a veces el error. La figuración fue seguida con mayor o menor libertad de interpretación en Inglaterra y su interés estribó en la originalidad y extravagancia, a la hora de representar dichas formas.

El Pop Americano

El empleo del «collage», procedente en primer lugar del Cubismo y luego del Dadaísmo, se transformó en los artistas Pop, en el arte del «assemblage», que consistió en la inserción de los más diversos objetos y materiales en una pintura de tipo expresionista abstracta.

Los autores representativos de esta tendencia fueron Raushenberg, Oldenburg, Rosenquist y Kienholz. La publicidad a gran escala y los objetos de deshecho de enormes dimensiones, fueron explorados y exhibidos con un sentido plástico, combinando la pintura con la escultura, al tiempo que descontextualizaron los objetos, de su sentido inicial y verdadero.

Pero hay otra tendencia, dentro del Pop Americano, en cierta medida más formalista, que se ajustó a la superficie plana del lienzo, caracterizándose por la reiteración de los objetos representados. Ejemplo claro de esto que acabo de describir, son las famosas botellas de Coca-Cola, o las caras de Marilyn Monroe, que Andy Wharhol repitió hasta la saciedad, o la reiterada representación de la bandera americana de Jasper Jhones, una de ellas, por cierto, la titulada: «The Flag Start», fue obra estrella hace unos años en una Subasta de Christie's, de Nueva York, consiguiendo el precio más elevado al que había llegado un cuadro de un pintor vivo.

Roy Lichtenstein, es otra de las figuras destacadas del Pop americano. Su característica es la realización de una pintura tipo «comics», esparciendo a lo largo del lienzo, puntos negros o cuadrados, lo que le hace fácilmente reconocible para el público, dando a sus obras un carácter impersonal, como extraído de un tebeo de dibujos, de acabado industrial.

Muy relacionado con el Pop está el «Nouveau Réalisme». Su característica es el «montaje» de objetos cotidianos destrozados, que producen una sensación indescriptible, entre irónica y asombrosa. Los mencionaremos aquí, por estar expuestos en el MOMA de Nueva York junto con las obras de los artistas del Pop americano. Entre ellos, se encuentra Christo y Arman, pero, el más sorprendente es Cesar, que exhibe una carrocería de automóvil comprimida, como si hubiese sido aplastada por una apisonadora... su valor artístico, estético o conceptual, sinceramente, me permito el lujo de poner en duda...

El Dadaísmo

El Dadaísmo, surgió en 1914, como un fenómeno contra la noción misma del arte. No es pues, una tendencia histórica, sino una actitud

iconoclasta, anárquica e inconformista, que, al igual que el Expresionismo, afectó a la pintura, la literatura, la poesía, la filosofía, la música y al concepto mismo de la vida, concibiéndola como una acto constante, de provocación subversiva e irracional.

Fue el filósofo Hugué Ball, quien fundó en el Cabaret Voltaire, de Zurich, la sede del grupo dadaísta, si bien, el autor del título de la vanguardia, es Tristán Tzara, que, abriendo al azar el diccionario, encontró la palabra Dadá (que significa caballito de cartón), y con ella, bautizó este movimiento irónico y estrafalario, que fue producto del caos bélico, por el que estaba pasando Europa en aquel momento.

A él se unieron Hans Arp, Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst, Picabia, Switters, etc....

El poeta rumano TRISTAN TZARA, era el alma de los «happenings» y de los acontecimientos que se celebraban en el Cabaret Voltaire. Recitaba poemas en francés y alemán, que no tenían sentido alguno y cuyas palabras estaban agrupadas por similitudes fonéticas o por el capricho del autor, quien interrumpía estas declamaciones con gritos, sollozos, silbidos, etc.... excitando al público y convirtiendo las sesiones dadaístas, en verdaderos espectáculos incomparables.

La razón por la que Dadá naciese en Zurich, fue, que Suiza se mantuvo como país neutral, y por tanto, era un buen campo de cultivo, lejos de las tensiones de la guerra. Sin embargo el desorden, la algarabía, la locura colectiva, que se producía constantemente en el Cabaret Voltaire, chocó con el carácter ordenado y cívico de sus habitantes y por ello, fue cerrado poco tiempo después.

Pero el fenómeno Dadá, ya había hecho eclosión en diferentes países de Europa, a través de Manifiestos y Revistas y continuó desempeñando un papel definitivo en el desarrollo del arte.

HANS ARP, fue uno de los máximos exponentes de este idearium. Su creencia en el azar, le llevó a contar, la increíble anécdota, de que un día, había estado trabajando en un dibujo, sin conseguir obtener el resultado que esperaba. Irritado, rompió todos los papeles y los tiró al suelo, quedando asombrado, al comprobar, que los trozos que había unido el azar o la casualidad, eran la estructura que él había buscado durante mucho tiempo y que no había podido encontrar, por la vía de la racionalidad...

Esta idea del azar, surgida en el arte, llegó hasta sus últimas consecuencias en la literatura, a través de Tzara, quien, para explicar cómo se llevaba a cabo un poema dadaísta, recomendaba: «Corte Vd., con unas tijeras, cada palabra de un artículo, métalas en una bolsa. Luego, agítelas y sáquelas una a una, escribiéndolas en un papel,

según el orden en que hayan salido de la bolsa. El poema, se parecerá a Vd....».

El desarrollo de Dadá, se llevo a cabo por cuatro caminos:

1. A través del Primer Manifiesto, publicado en 1918 por Tristan Tzara, en el que se decía: «Dadá no significa nada y nace como una necesidad de independencia y de desconfianza hacia la comunidad«...

2. A través de la Revista «Der Dadá», publicada en Berlín por primera vez en 1919, con un carácter político, lejos del espíritu nihilista francés, lo que provocó la evolución posterior hacia el Surrealismo.

3. En el «Dadá Almanach de Berlín» (1920), en el que las frases inconexas, intentaban provocar al lector. En este sentido hay un texto de Tzara en el que dirigiéndose a los lectores, les dice: «Vds. son idiotas», para concluir un poco más adelante...«y yo soy como todos Vds.»...

4. En el «New York Dadá» (1921), revista, de la que solo se publicó un número, con lo que se cerró la propagación del «lenguaje de lo absurdo» de esta vanguardia.

STIEGLITZ, fue el fotógrafo que más activamente participó en esta provocación Dadá. Cuando MARCEL DUCHAMP, presentó la famosa Fountaine (un urinario), al Comité de Selección de los «Independientes» de Nueva York, bajo el seudónimo de R. Mutt, el jurado, decidió arrinconar la pieza por provocadora e intolerable. Sin embargo, fotografiada por Stieglitz y descubierta la autoría de Marcel Duchamp, la trivialidad del objeto pasó a adquirir un cierto tono estético, siendo reconocido posteriormente con el nombre de «Madonna de los cuartos de baño»...

En el 42, fijó su residencia en Nueva York, consiguiendo la nacionalidad estadounidense en 1955. La primera descontextualización del objeto dentro del campo de los ready-mades, la realizó Duchamp en 1913, con su famosa «Rueda de Bicicleta», pero el colmo de la provocación, fue la manipulación que hizo de la Gioconda», a la que agregó barba y perilla, así como las letras L.H.O.O.Q., que son una ironía obscena, que no viene al caso descifrar.

PICABIA, fue gran amigo de Duchamp y de Guillaume Apollinaire. En 1913, participó con su amigo en la «Armory Show», y, el mismo año, Alfred Stieglitz le dedicó una exposición individual en su Galería 291, de la Quinta Avenida. Publicó un libro de poesía y estuvo involucrado con los Dadaístas de Zurich y de París, produciendo escándalos en el Salón de l' Automne hasta 1921, en que atacó duramente al Dadaísmo, por considerarlo como una vanguardia que ya había pasado de moda...

Poco tiempo antes había surgido la moda de los «antimecanismos», es decir, máquinas inútiles, que no tenían otro interés que sus extraños materiales. Podemos citar las más famosas de Picabia: «La Parade Amoureuse», «La novia» o «El paroxismo del dolor», todas ellas con la única intención de hacer una llamada agónica e irónica a la vez: enseñar al público el auténtico avance del progreso: «la nada».

MAN RAY, pintor, escultor y cineasta, fue el creador, junto con Picabia y Duchamp del grupo Dadaísta de Nueva York, así como el autor de la única revista americana, relativa a esta vanguardia, a la que antes me he referido, la llamada New York Dadá.

1920, es el año del gran triunfo Dadá. Se publicó la revista «Cannibale», y el magazine «Littérature», hizo expresa adhesión al Dadaísmo, convirtiéndose en el mayor propagador de sus actividades. El 26 de Mayo de ese año, tuvo lugar en París, la celebración del Festival Dadá. En él, se presentaron «Veintitrés Manifiestos»...

El fin de Dadá tuvo una fecha concreta, el 6 de Julio de 1923. Se representaba en el teatro Michel de París, una obra de Tristán Tzara, titulada «El corazón de gas». Uno de los actores comenzó a atacar el arte moderno, tachando de «muertos» a Picabia, Picasso y Duchamp...

André Bréton, saltó al escenario y comenzó una guerra campal con los actores, en la que también intervino el público... Todo concluyó con la llegada de la policía... El «happening», tan netamente Dadaísta, supuso el final de sí mismo...

Dadá significó ironía, polémica, exabrupto contra el arte, un absurdo deseo de escandalizar y desconcertar al mundo... Quizá para algunos, no fue más que eso. Yo creo que hubo algo mucho más poderoso detrás... Su desafío, fue una súplica agónica, una terrible desilusión por la Guerra Mundial, un grito de sonora soledad, contra todo lo que obligó a morir a muchos jóvenes, llenos de vida, en una desolada amargura...

Minimal «el punto cero del arte»

El s. XX está a punto de expirar y con él, la verdadera expresión del arte. Nunca, a lo largo de la historia se han sucedido tal cantidad de vanguardias y estilos, con origen tan diverso y con duración tan efímera.

Sin embargo no faltaron algunos «ismos», basados en el cinismo de sus creadores, y en el papanatismo de sus espectadores, quienes, incapaces de absorber intelectualmente, tanto cambio, aceptaron e incluso valoraron positivamente posturas tan pintorescas como el Dadá,

(que negaba el arte en sí mismo), o personajes como Picabia y Duchamp, que gracias a sus excentricidades, obtuvieron una serie de admiradores que se asombraron de sus supuestas originalidades y extravagancias.

Finalmente a partir de los años 60, primero en los EE.UU. y más tarde en Europa, aparece el último «ismo», el Minimal Art, cuyo idearium consiste en la reducción del todo a un simple color, como visión metafísica del vacío. Es decir, que la sencillez, la mínima creatividad, el mínimo esfuerzo estético o pictórico es la regla de oro, de una pintura, cuya justificación (según sus autores), en términos de arte es «su absoluta pureza».

Ad Reinhard, lo expresaba en estos términos: «Cuanto más cosas encierre, cuanto más ocupada esté la obra de arte, peor será. «Más es menos»... Cuanto menos piense el artista en términos artísticos y cuanto menos explote sus habilidades, más artista será. «Menos es más»...

Según esto, una tela de cualquier tamaño, pintada con una base de cualquier color era arte, por su inclinación hacia lo sublime, y por estar llena de contenidos misteriosos y morales.

La globalización del momento histórico ayudará a la comprensión de este fenómeno inaceptable para muchos, y sin embargo, diría yo, que necesario dentro del contexto mundial de la cultura y de la historia, que trataba de asumir el horror de la Segunda Guerra Mundial, rompiendo con todos los moldes anteriores que habían llevado a la Humanidad a semejante dramatismo. Por ello, dentro de la Música, aparece Shonberg, que niega la armonía, creando el Método Dodecafónico. En la Ciencia se produce la desintegración del átomo. En el teatro, triunfan Becket con «Esperando a Godot» y Ionesco con la «Cantante Calva», obras del absurdo, sin principio ni fin, ni tema ni ilación, y sin embargo llenas de una carga ideológica tan amarga como profunda. Curzio Malaparte escribía en Roma «La Pelle», y «Anche le donne hanno perso la guerra», y en el plano filosófico se estaban iniciando las teorías de Cioran, con la apología sobre el suicidio... momento interesante del siglo, en el que el rompimiento y la rebeldía frente a toda postura de aceptación, sentó las bases de una cultura nueva y esperanzada, confiada en un impulso hacia un futuro mejor.

Creo que ha llegado la hora de que los críticos, tengamos la valentía de opinar sobre lo que es arte y lo que no, por más que haya cosas que se han puesto de moda o se expongan en los Museos Neoyorquinos como el MOMA o el Guggenheim.

Acabo de visitar en estos mismo días el llamado «Museo del s.XX de Viena», donde se está exponiendo una itinerante de Minimal Art. En ella, estaban representados los consagrados, Elsworth Kelly, Donald

Judd, Kenneth Noland, Brice Marden, Ad Reinhard, Sol Lewit, Joseph Marioni y Agnes Martin, (cuya obra estuvo en el Whitney hace dos años en una individual, y el invierno pasado ha podido verse en el Reina Sofía).....También estaban incorporados pintores austríacos en esta gala minimalista. Entre ellos Thomas Deyle, Peter Laly, Charlton y Gerward Rockenshaull. Este último, con una simple lámina de plástico de un metro de ancho por metro noventa de alto y cinco milímetros de espesor, sin una sola mancha de color, cuyo único valor artístico consistió, en el momento de su realización, en cortar el plexiglass y colgarlo.

El Minimal Art (o arte del mínimo esfuerzo), tiene también sus representantes en la escultura. Así encontramos a Robert Morris, Richard Serra, Eva Hesse, Donald Judd, Richard Tuttle y Dan Flavin, (utilización de tubos fluorescentes colocados de forma paralela sobre la pared). Sus obras son de fabricación industrial y están realizadas en serie por compañías de vidrios, metal, madera, etc....

Nada de esto es arte, por más que muchos así lo afirmen.

El XX ha sido el siglo de las vanguardias. Hoy, escritores como Octavio Paz, e intelectuales y artistas como Tomás Llorens, Antonio Saura, Lucio Muñoz, Alvaro Delgado, Barjola, etc.... ponen en duda su vigencia y su entusiasmo agresivo y emocional.

Algunos dicen, que «se han convertido en una postura «snob» y no significan ya, una actividad real de rebeldía»... Otros opinan que la vanguardia provocadora, insolente, idealista y cruel es en la actualidad una moda, llegando a ser un distintivo de prestigio social, que ha entrado en un periodo de decadencia»...

¿Morirán las vanguardias con el siglo en que fueron alumbradas?... o pasarán en el próximo milenio a convertirse en «arte del pasado», estudiándose como «una sucesión de etiquetas»?...

Cualquiera que sea la conclusión, las vanguardias que llenaron de libertad y creatividad estos últimos cien años, habrán muerto y será inútil tratar de resucitarlas, pero nacerán otras, con otros nombres y otro entusiasmo, arraigarán y darán impulso a futuros movimientos de rebeldía, porque EL ARTE persiste, representando el sentimiento de las cosas humanas, y su papel es captar el sentido de la época y mostrar al hombre, en cada momento, el gran espectáculo de la Vida que le rodea.

Bibliografía

«Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism» (World of Art). Nikos Stangos Editor. Published 1994.

- «Dawn of Art. Matisse and Fauvism». Diana Vowles. Published 1995.
- «Arte del S. XX. en España». Valeriano Bozal. Editorial Espasa Calpe. 1991-1995.
- «Mondrian. The Art of Destruction». Carel Blotkamp. Published 1995.
- «The New Art - The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian». Piet Mondrian Editor. Published 1993.
- «Severini Futurista: 1912-1917». Anne Coffin Hanson. Published 1997.
- «Futurism.Movements in Modern Art». (Cambridge, England). Richard Humphreys. Tate Gallery. Published 1998.
- «The Memoirs of Giorgio de Chirico». Giorgio de Chirico and Margaret Crosland. Published 1994.
- «Reflections on the Aesthetic of Futurism, Dadaism, and Surrealism: A Prosody Beyond Words». Eric Sellin. Published 1993.
- «The great American Pop Art Store: Multiples of the Sixties». Constance W. Glenn. Published 1997.
- «Hand -Painted Pop: American Art in transition, 1955-62». Donna M. de Salvo. Published 1992.
- «Malevich. (Great Modern Master Series)». Kazimir Severinovich Malevich, Jose María Faerna Editor. Published 1996.
- «Dada: The Coordinates of Cultural Politics» (Crisis and the Arts: The History of Dada, Vol. 1). Stephen C. Foster (Editor). Published 1996.
- «New York Dada 1915-23». Francis Naumann. Published 1994.
- «Berlin Dada: 1917- 1923» (Crisis and the Arts. Vol. 5). Stephen C.Foster (Editor). Published 1998.
- «Dada Cologne Hanover». (Crisis and the Arts. Vol. 3).Charlotte Stokes. Stephen C. Foster (Editor). Published 1997.
- «Dada Zurich: A Clown's Game from Nothing». (Crisis and the Arts. Vol. 2). Brigitte Pichon . Published 1996.
- «Making Mischief; Dada invades New York». Francis Naumann. Published 1996.
- «Minimal Art: A Critical Anthology». Gregory Battcock (Editor). Published 1995.
- «Minimalism: Art of Circumstance» (Abbeville Modern Art Movements). Kenneth Baker. Published 1997.