

ERIC HOBSBAWM

A LA ZAGA

DECADENCIA Y FRACASO
DE LAS VANGUARDIAS DEL SIGLO XX

Traducción castellana de
GONZALO PONTÓN

CRÍTICA
BARCELONA

*Para Eva Neurath
en su noventa cumpleaños*

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Título original:

BEHIND THE TIMES

The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes

© 1998 Eric Hobsbawm

© 1999 de la presente edición para España y América:

EDITORIAL CRÍTICA, S. L., Còrsega, 270, 08008 Barcelona

Diseño de la cubierta: Joan Batallé

Ilustración de la cubierta: Marcel Duchamp, *Urinario*, 1917

ISBN: 84-8432-015-4

Depósito legal: B. 41.243 - 1999

Impreso en España

1999. — Industrias Gráficas Galileo, S. A., Mollet del Vallès (Barcelona)

No conocí a Walter Neurath sino por el retrato que le hizo Oskar Koschka y que todavía se halla en la casa de aquél y de Eva en Highgate. De todas formas, no hay en Gran Bretaña una sola persona cultivada e interesada en las artes que no haya contraído una enorme deuda con el hombre que vino de Viena en 1938, que fundó y dirigió la editorial Thames and Hudson en 1949 y que la orientó en el rumbo que aún hoy mantiene, treinta años después de su muerte. Lo que esos lectores deben a los libros de Thames and Hudson es incalculable. Esta conferencia en su memoria es sólo una pequeña muestra de gratitud personal por tantos beneficios recibidos.

Las Walter Neurath Memorial Lectures fueron inauguradas en 1969 por Nikolaus Pevsner, mi ilustre colega en el Birkbeck College, y desde entonces han sido pronunciadas por historiadores del arte tan eminentes como Ernst Gombrich y John Pope-Hennessy. No puedo arrogarme eminencia alguna en este campo: me limito a hablar como un historiador del siglo XX que ha intentado reflexionar sobre las relaciones entre las artes y la sociedad.



Av. Chile 1291
Tel.: (03564) 431420
Cel.: (03564) 15658663
2400 San Francisco (Cba.)
licmass@yahoo.com.ar
www.sergiomassera.com.ar

1. John Heartfield y
George Grosz,
Forma electromecánica Tatlin,
1920.

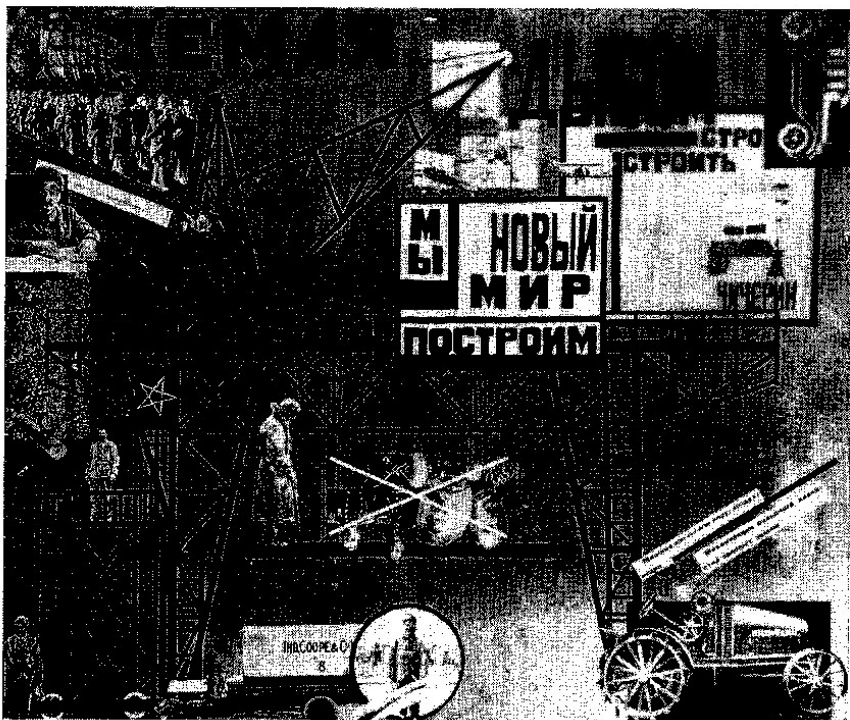


Las diversas corrientes de la vanguardia artística que se han distinguido durante el siglo que acaba partían de una suposición fundamental: que las relaciones entre el arte y la sociedad habían cambiado radicalmente, que las viejas maneras de mirar el mundo eran inadecuadas y que debían hallarse otras nuevas. Esa suposición era correcta. Y lo que es más: el modo de mirar el mundo y de aprehenderlo mentalmente ha *experimentado* una profunda revolución. Sin embargo —y esta es la tesis central de mi argumentación—, en el terreno de las artes visuales los proyectos de la vanguardia no alcanzaron ese objetivo, ni podrían haberlo alcanzado jamás.

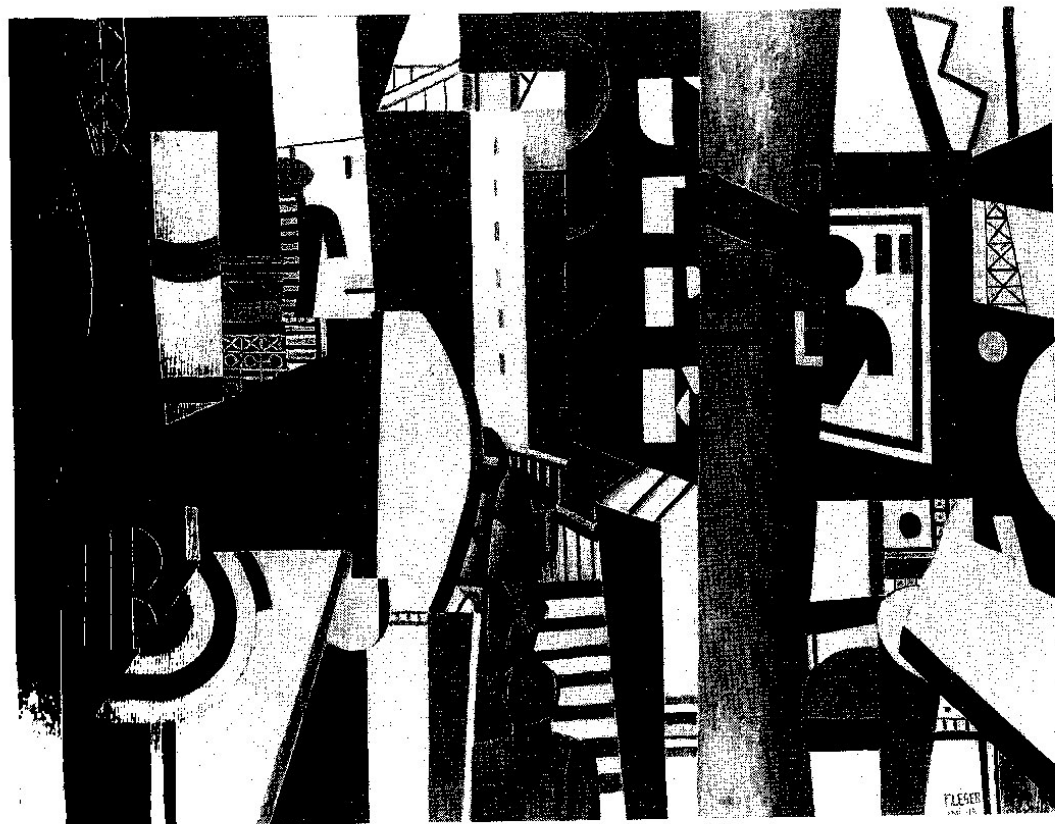
En seguida entraré a considerar por qué las artes visuales precisamente han corrido peor suerte que las demás, pero su fracaso es innegable. En efecto, tras medio siglo de experimentos que han tratado de repensar revolucionariamente el arte —digamos entre 1905 y mediados de la década de los 60— se abandonó el proyecto, dejando en la cuneta vanguardias que se iban a convertir en auxiliares de la mercadotecnia o que, si se me permite citar lo que escribí en mi libro *Historia del siglo XX*, «olían a muerte inminente». En ese libro llegué a plantearme si eso había significado tan sólo la muerte de las vanguardias o también la de las artes visuales todas, tal como las reconocemos convencionalmente y del modo en que se han venido practicando desde el Renacimiento. Pero no voy a ocuparme aquí de esa cuestión más amplia.

Para evitar malentendidos, permítaseme dejar clara una cosa desde buen principio. Este no es un ensayo sobre opiniones estéticas acerca de las vanguardias (o lo que esta palabra signifique) del siglo XX ni trata de adjudicar méritos o capacidades. Tampoco voy a hablar de mis propios gustos artísticos o preferencias personales. Sólo se ocupa del fracaso histórico que han experimentado en nuestro siglo esa clase de artes visuales que Moholy-Nagy, de la Bauhaus, describió una vez como «confinadas al marco y al pedestal».¹

Estamos hablando de un doble fracaso. Fue, primero, un fracaso de la «modernidad», un término que empezó a usarse hacia



2. Liubov Popova, Fotomontaje para el decorado de *La tierra trastornada*, de Tretiakov, 1923.

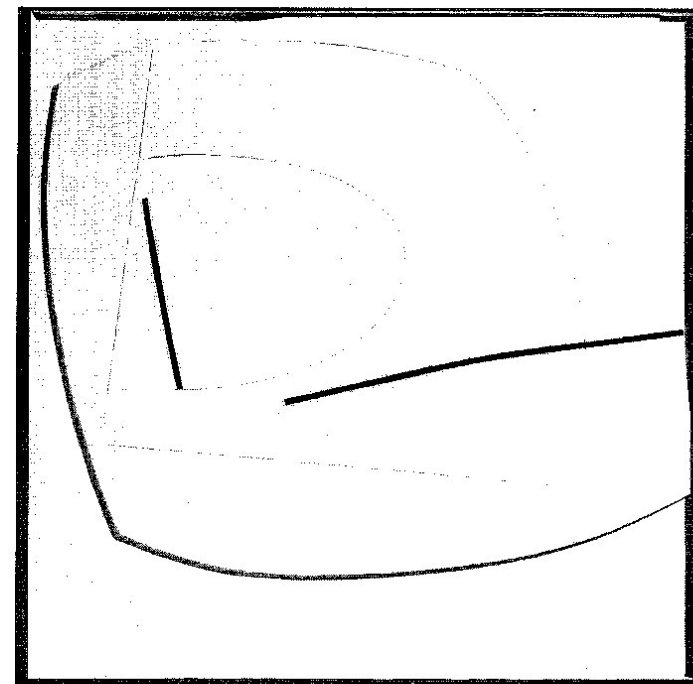


3. Fernand Léger, *La ciudad*, 1919.

mediados del siglo XIX y que sostenía en su programa que el arte contemporáneo debía ser, como Proudhon había dicho del de Courbet, «una expresión de los tiempos». O, por decirlo con las palabras empleadas por el movimiento vienés Sezession: «*Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*» («cada época necesita su arte, el Arte necesita su libertad»)² Y es que la libertad de los artistas para hacer lo que quisieran, y no necesariamente lo que querían los demás, era tan crucial para la vanguardia como su modernidad. La exigencia de modernidad afectó a todas las artes por igual: el arte de cada época tenía que ser diferente de



4, 5. Un artista que puede cambiar de estilo a voluntad: las dos caras de Victor Pasmore. A la izquierda, *El parque*, 1947; a la derecha, *Motivo lineal*, 1960-1961.



los predecesores, lo que dicho en unos tiempos que estaban experimentando progresos continuos equivalía a asumir la falsa analogía de la ciencia y la tecnología en el sentido de que cada nueva forma de expresar los tiempos debía ser *superior* a lo que había acontecido anteriormente, y eso, está claro, no siempre es así. Por supuesto que no había consenso alguno sobre lo que significaba «expresión de los tiempos», ni tampoco sobre cómo expresarlos. Incluso cuando los artistas estaban de acuerdo en que el siglo era esencialmente una 'era máquina' o cuando afirmaban, como hizo Picabia en Nueva York, en 1915, que «a través de la maquinaria el arte debe hallar una expresión más intensa»,³ o bien que «los nuevos movimientos artísticos pueden existir sólo en una sociedad que ha asimilado el *tempo* de la gran ciudad, la cualidad metálica de la industria» (Malevich),⁴ la mayoría

de las respuestas a estos planteamientos eran triviales o retóricas. ¿Significaba esa expresión algo más para los cubistas que preferir, con el disgusto de Ortega y Gasset, el esquema geométrico a las suaves líneas de los cuerpos vivos? ¿O para los que encolaban artefactos de la sociedad industrial en pinturas de caballete? ¿Significaba algo más para los dadaístas que la satírica composición de John Heartfield llamada *Forma electromecánica Tatlin*, hecha a partir de piezas industriales, que exhibían alborozados por las noticias de un nuevo «arte máquina» de los constructivistas rusos?⁵ ¿O significaba sólo pintar inspirándose en la maquinaria, como hizo Léger de forma espléndida? Los futuristas eran lo bastante avisados como para dejar a un lado las máquinas reales y concentrarse en crear la impresión de ritmo y de velocidad; es decir, lo contrario de lo que hacía Jean Cocteau, que hablaba del ritmo de la maquinaria en términos de metro y rima propios de la poesía.⁶ En resumen, las numerosas formas de expresar la modernidad-máquina en la pintura o en las construcciones no utilitarias no tenían absolutamente nada en común excepto la palabra 'máquina' y posiblemente, aunque no siempre, una preferencia por las líneas rectas sobre las curvas. Y es que no había ninguna lógica que condicionara las nuevas formas de expresión, y por ello pudieron coexistir diversas escuelas y estilos, casi todos efímeros, y los mismos artistas podían cambiar de estilo como de ropa. La 'modernidad' reside en los tiempos cambiantes y no en las artes que tratan de expresarlos.

El segundo fracaso fue mucho más grave en las artes visuales que en cualesquiera otras: la limitación técnica, cada vez más evidente, del principal medio de pintar desde el Renacimiento —el cuadro de caballete— para «expresar los tiempos» o, en cualquier caso, para competir con nuevas formas de realizar muchas de sus funciones tradicionales. La historia de las vanguardias visuales del siglo XX es la lucha contra la obsolescencia tecnológica.

También habría que añadir que tanto la pintura como la escultura perdieron terreno en otro aspecto. Eran los componentes menos importantes o menos destacados de los grandes espectáculos múltiples o colectivos, llenos de movimiento, cada vez más representativos de la experiencia cultural del siglo XX: desde la gran ópera, en un extremo, hasta la película, el vídeo o el concierto de rock en el otro. Nadie era más consciente de ello que las vanguardias mismas que ya desde el Art Nouveau, pero con firme convicción desde el futurismo, buscaban el modo de derribar las barreras entre color, sonido, forma y palabra; es decir, buscaban la unificación de las artes. Al igual que en la *Gesamtkunstwerke* de Wagner, la música, la palabra, el gesto, las luces regían la acción, mientras que las imágenes estáticas pasaban a segundo plano. El cine recurrió a los libros desde el principio y cooptó a escritores que se habían ganado una buena reputación —Faulkner, Hemingway— aunque pocas veces con fortuna. El impacto de la pintura del siglo XX en el cine (fuera de películas concretas de vanguardia) es limitado: algo de expresionismo en el cine de Weimar o la influencia de las pinturas de Edward Hopper en los diseñadores de los decorados de Hollywood. No es casual que en el índice alfabético de la reciente *Historia del cine mundial*, de Oxford, aparezca la entradilla 'música', pero ninguna referente a la pintura si exceptuamos la voz 'animación' (que, a su vez, no figura en *American Visions* de Robert Hughes, una obra considerada como «la épica historia del arte en los Estados Unidos»). A diferencia de los literatos y de los compositores de música clásica, no se sabe de ningún pintor conocido en toda la historia del arte que haya tomado parte en la carrera por un Oscar. La única forma de arte colectivo en que el pintor, y especialmente desde Diaghilev el pintor vanguardista, ha sido considerado realmente como un igual y no como un subordinado es el ballet.



6. Monumento a Gambetta que en otro tiempo estaba a las afueras del museo del Louvre, en París.

No obstante, aparte de esta posible desventaja, ¿cuáles eran las dificultades específicas de las artes visuales?

Cualquier estudio que se emprenda sobre las artes visuales no utilitarias del siglo xx —y entiendo como tales la pintura y la escultura— debe partir de la observación de que despiertan un interés minoritario. En 1994, el 21 por ciento de los británicos habían visitado un museo o una galería de arte una vez en el último trimestre, el 60 por ciento había leído un libro por lo menos una vez a la semana, el 58 por ciento había escuchado discos o cassettes también por lo menos una vez a la semana, y casi el 96 por ciento de los televidentes veía películas o sus equivalentes de modo regular.⁷ En cuanto a la práctica de esas artes, en 1974 sólo el 4,4 por ciento de los franceses decía que pintaba o esculpía como entretenimiento, frente al 15,4 por ciento que afirmaba tocar un instrumento musical.⁸ Los problemas de



7. Un Stalin desmembrado camino del olvido en Budapest.

la pintura y los de la escultura son, desde luego, algo distintos. La demanda de cuadros procede esencialmente del consumo privado, mientras que las pinturas públicas, como los murales, sólo han tenido en nuestro siglo una importancia ocasional, especialmente en México. Eso ha restringido el mercado para las obras de arte visual, con excepción de las que se han utilizado para llegar a un público más amplio, como, por ejemplo, a través de las fundas de los discos, las revistas o las sobrecubiertas de los libros. Y, sin embargo, dado que la población aumentaba y la gente era cada vez más rica no existía *a priori* ninguna razón para que ese mercado se contrajera. Y por si fuera poco, la demanda de artes plásticas procedía de la iniciativa pública. El problema es que se colapsó el mercado de su principal producto: el monumento público y el edificio o el espacio decorados, que la arquitectura modernista rechazaba. Hay que recordar la frase de Adolf Loos: «el adorno es un crimen». Desde los tiempos anteriores a 1914, cuando se erigía en París un promedio de 35 nuevos monumentos cada década, se produjo un verdadero holocausto de la estatuaria: 75 desaparecieron de París durante la guerra y, con ello, cambió el aspecto de la ciudad.⁹ La enorme demanda de monumentos conmemorativos de la guerra después de 1918 o el auge temporal de las esculturas prodigadas alegremente por las dictaduras no detuvieron el declive secular. De modo que la crisis de las artes plásticas es algo distinta de la crisis de la pintura y, aun sintiéndolo, no voy ahora a extenderme más sobre aquéllas. Tampoco lo haré, salvo de modo ocasional, sobre la arquitectura, que ha sido perfectamente inmune a los problemas que han asediado a las demás artes visuales.

Pero también debemos partir de otra observación. Mucho más que cualquier otra forma de arte creativo, las artes visuales han sufrido las consecuencias de su obsolescencia tecnológica. Esas artes, y especialmente la pintura, no han sido capaces de

adecuarse a lo que Walter Benjamin llamó «la época de la reproducibilidad técnica». Desde mediados del siglo XIX —es decir, desde la época en que podemos reconocer en la pintura movimientos de vanguardia conscientes, aunque el término mismo no hubiera entrado aún en el discurso de las artes— las artes visuales han sido conscientes tanto de la competencia de la tecnología, en forma de cámara fotográfica, como de su incapacidad para sobrevivir a esa competencia. Un crítico de fotografía conservador había dicho, ya en 1850, que la nueva técnica iba a poner en peligro «especialidades enteras del arte, como los grabados, las litografías, las pinturas de género y los retratos».¹⁰ Alrededor de sesenta años más tarde, el futurista italiano Boccioni sostenía que el arte contemporáneo debía expresarse en términos abstractos, o bien a través de la espiritualización del objeto, porque «la reproducción tradicional ha sido conquistada por los medios mecánicos» («in luogo della riproduzione tradizionale ormai conquistata dai mezzi meccanici».¹¹ El movimiento Dadá proclamó, o así lo hizo por lo menos Wieland Herzfelde, que no se proponía competir con la cámara, ni siquiera ser una cámara con alma, como era el caso de los impresionistas, que habían confiado en la menos fiable de las lentes, el ojo humano.¹² En 1950 Jackson Pollock dijo que el arte tenía que expresar sentimientos, porque reproducir las cosas ya lo hacían las cámaras fotográficas.¹³ Podría citar ejemplos similares de casi todas las décadas de este siglo. Como dijo el presidente del Centro Pompidou en 1998: «El siglo XX pertenece a la fotografía, no a la pintura».¹⁴

Comentarios de esta clase son familiares a cualquiera que haya echado un vistazo, por somero que sea, a la literatura sobre arte —por lo menos en lo que se refiere a la tradición occidental desde el Renacimiento— aunque no pueden aplicarse lisa y llanamente a artes que no se relacionan con la mimesis u otros

fmsbwtözäu
pgg iv-..?mü

8. Raoul Hausmann, *Cartel-poema fonético*, 1918.

modos de reproducción o que persiguen otros fines. Son afirmaciones de una obviedad aplastante. Sin embargo, hay, en mi opinión, otra razón tan poderosa como la ya dicha para explicar por qué las artes visuales tradicionales han perdido la batalla contra la tecnología en nuestro siglo. Y es el modo de producción que debe emplear el artista visual y del cual le es muy difícil o incluso imposible escapar: la producción, mediante el trabajo manual, de obras únicas, que no pueden ser copiadas literalmente si no es con el mismo método. En realidad la obra de arte ideal está condenada a ser totalmente incopiable, puesto que su calidad de única está avalada por la firma y por su origen. No hay duda de que había un gran potencial, incluso un gran potencial económico, en obras pensadas para la reproducción técnica, pero el producto irreplicable, debido a un autor, y sólo

OFFFEAHRBDC
BDQ, „qjyE!

a uno, siguió siendo el fundamento de la categoría del arte visual de clase alta, y del «artista» de alto nivel, bien diferenciado del trabajador artesano o del «pintamonas». Y precisamente los pintores de vanguardia no dejaron de hacer hincapié en su especial condición de artistas. Casi hasta el día de hoy, la estatura de los pintores viene a ser proporcional al tamaño de los marcos de sus cuadros. Este modo de producción es típico de una sociedad de patronazgo o de pequeños grupos que compiten en ver quién gasta más, y esa es todavía la base del comercio de arte realmente lucrativo, pero es profundamente inadecuado para una economía que depende no de la demanda de un individuo, de unas pocas docenas o de un centenar, sino de la demanda de miles o incluso de millones de individuos; es decir, de la economía de masas de este siglo.

Ninguna de las demás artes ha sufrido tan dolorosamente este problema. La arquitectura, como sabemos, continúa siendo un

arte que depende del patronazgo, que es por lo que continúa produciendo alegremente prodigios exclusivos tamaño jumbo con o sin tecnología moderna. Por razones obvias es también inmune a las falsificaciones, pesadilla de la pintura. Las artes escénicas, aunque sean técnicamente antediluvianas, se basan, por su naturaleza misma, en repetir representaciones ante un público amplio, es decir, en la reproducibilidad. Lo mismo puede decirse de la música aun antes de que la tecnología moderna de reproducción del sonido la hiciera accesible más allá del nivel de comunicación boca-oreja. La versión corriente de la obra musical se expresa en un código de símbolos cuya función esencial es hacer posible su repetición. Por supuesto que antes del siglo XX, cuando por fin se consiguió la reproducción mecánica deseada, la repetición *invariante* no era posible, ni siquiera muy apreciada en estas artes. Finalmente, la literatura había resuelto el problema del arte en la época de su reproducibilidad técnica desde hacía siglos. La imprenta emancipó la literatura de los calígrafos y de sus subalternos, los copistas. La brillante invención del volumen encuadernado a tamaño de bolsillo en el siglo XVI dotó para siempre al libro de su carácter portátil y multiplicable, que ha superado hasta ahora todos los retos de la tecnología moderna que se suponía iban a sustituirlo: el cine, la radio, la televisión, el vídeo, el audio, y, excepto para cuestiones muy específicas, el CD-Rom o la pantalla del ordenador.

La crisis de las artes visuales es, por tanto, de una especie distinta de las que han afectado a las demás artes en el siglo XX. La literatura nunca renunció al uso tradicional del lenguaje o, en poesía, a las constantes del metro. Los experimentos breves y aislados de romper con esta tradición, como es el caso de *Finnegans Wake*, fueron marginales o sus resultados no se consideran plenamente como literatura, tal es el caso del «cartel-poema fonético» del dadaísta Raoul Hausmann. En este caso, la revolución

modernista fue compatible con la continuidad técnica. Por su parte, la vanguardia musical rompió de un modo más drástico con el lenguaje del siglo XIX, pero el grueso del público melómano permaneció fiel a los clásicos, a los que se añadieron los innovadores postwagnerianos del siglo XIX. Estos autores conformaron, y aún conforman hoy la práctica totalidad del repertorio popular, repertorio que procede casi por completo del camposanto. Tan sólo en las artes visuales, y especialmente en la pintura, desapareció prácticamente de la vista la que entonces era forma convencional de mimesis, el arte de salón del siglo XIX, como atestigua la caída casi en picado de los precios en el mercado de arte de entreguerras, precios que, pese a todos los esfuerzos de los marchantes, aún hoy no se han recuperado. La cara de la pintura de vanguardia es que se convirtió en el único arte viviente que quedaba, pero la cruz es que al público no le gustaba. La pintura abstracta no empezó a cotizarse a precios elevados hasta la guerra fría cuando, por cierto, se benefició de la hostilidad que Hitler y Stalin habían mostrado hacia ella. Y así se convirtió en una suerte de arte oficial del «mundo libre» contra el «totalitarismo»: curioso destino para los enemigos de los convencionalismos burgueses.

Mientras que no se abandonó la esencia del arte visual tradicional, o sea la reproducción, el asunto no pasó a mayores. En efecto, hasta finales del siglo XIX las vanguardias tanto musicales como visuales —impresionistas, simbolistas, postimpresionistas, Art Nouveau y otras— enriquecieron el viejo lenguaje en vez de abandonarlo, al tiempo que ampliaban la gama de temas que los artistas podían abordar. Paradójicamente, aquí la competencia de la fotografía fue estimulante. Los pintores ostentaban todavía el derecho exclusivo al color, y no es casual que, desde los impresionistas hasta los fauvistas, el color se hiciera cada vez más vivo, cuando no chillón. También parecían conservar el mono-



9. Edvard Munch, *El grito*, 1893. Aquí se mantiene el naturalismo, pero manipulado y distorsionado con el fin de expresar emoción.

polio del 'expresionismo' en su sentido más general, y por lo tanto explotaron la capacidad de dotar de emoción a la realidad, y tanto más lo hicieron cuanto más se relajaron las ataduras del naturalismo, como atestiguan Van Gogh y Munch. Tiempos más tarde, la tecnología de las películas iba a demostrar que también eran capaces de competir en eso.

Pese a todo, los artistas aún podían tratar de acercarse más a la realidad percibida de lo que podía hacer la máquina, apelando a la ciencia contra la tecnología. O, cuando menos, es lo que proclamaban artistas como Cézanne, Seurat y Pissarro y recalaban propagandistas como Zola o Apollinaire.¹⁵ El inconveniente de este proceder era que desplazaba la pintura de lo que veía el ojo —es decir, la percepción física del cambiante juego de la luz sobre los objetos, o las relaciones de planos y formas, o la estructura geológica— a los códigos convencionales de lo que se

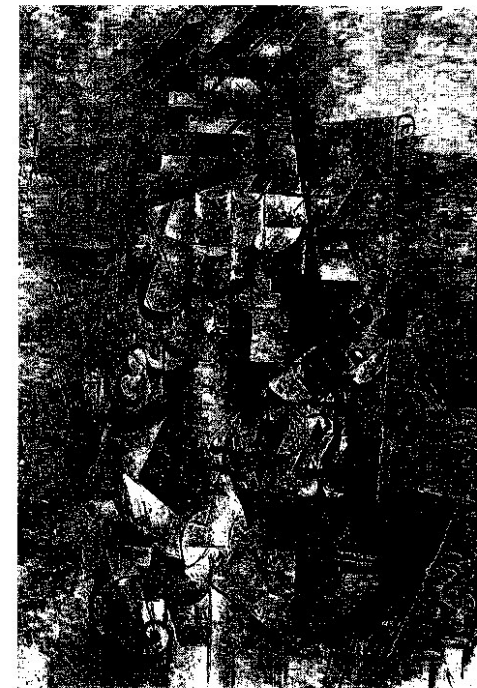


10. Una instantánea de la secuencia de las escaleras de Odessa de la película de Sergei Eisenstein *El acorazado Potemkin*, 1925, donde el cine alcanza la misma intensidad emotiva por medios naturalistas.

suponía parecían los cielos, los árboles o las personas. Hasta los cubistas la cosa no fue muy grave: las vanguardias de fines del siglo XIX, incluido el postimpresionismo, formaron parte del corpus artístico aceptado. De hecho, sus artistas gozaron de una auténtica popularidad de masas si es que este término puede aplicarse a la pintura. En la encuesta que Bourdieu llevó a cabo sobre los gustos franceses de los años 70, Renoir y Van Gogh destacan como los artistas más populares en todos los niveles socioprofesionales, exceptuando a académicos y *producteurs artistiques*; si se tiene en cuenta a éstos, Goya y Brueghel relegan a Renoir al cuarto puesto.¹⁶ La auténtica ruptura entre el público y el artista llegó con el nuevo siglo. En la muestra de Bourdieu, por ejemplo, Van Gogh seguía siendo casi cuatro veces más popular que Braque incluso entre el grupo más cultivado, pese al *cachet* social del arte abstracto, preferido por un 43 por ciento del grupo



11, 12. En los índices de popularidad, una obra como los *Girasoles* de Van Gogh (1888) sigue siendo más accesible a un público amplio que una pintura cubista como la de Braque *Hombre con guitarra* (1911-1912), que necesita ser explicada para que se pueda comprender.

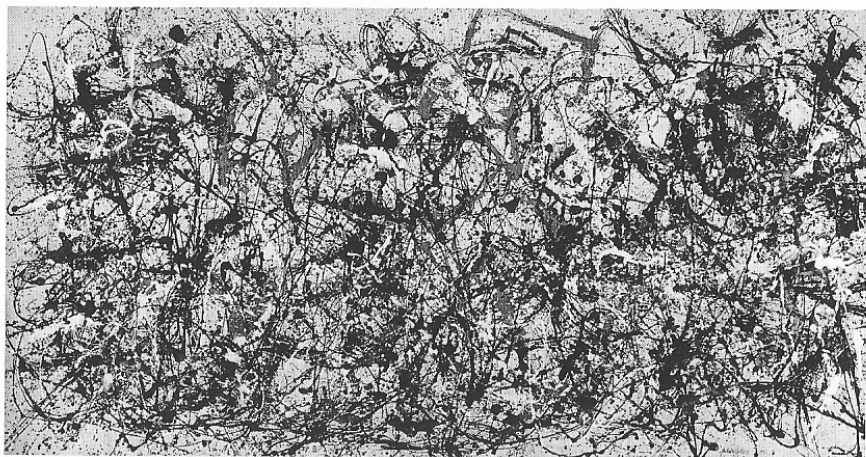


encuestado. Por cada persona de las llamadas «clases populares» que escogió al eminente cubista francés, diez escogieron al holandés; en las clases medias lo hicieron siete, e incluso en las clases altas Van Gogh derrotó limpiamente a Braque por 5 a 1.

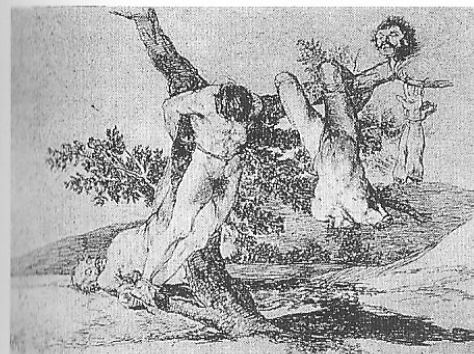
No sabría responder adecuadamente por qué entre 1905 y 1914 la vanguardia rompió deliberadamente esa continuidad con el pasado, pero lo que está claro es que, una vez lo hubo hecho, emprendió sin remedio su viaje a ninguna parte. ¿Qué podía hacer la pintura una vez que había abandonado el lenguaje tradicional de la reproducción o se había apartado de su lenguaje convencional lo suficiente como para hacerlo incomprensible? ¿Qué podía comunicar? ¿Hacia dónde iba el nuevo arte? Durante cincuenta años, los que separan el fauvismo del *pop art*, se buscó desesperadamente la forma de responder a esta pregunta a través

de una interminable sucesión de nuevos estilos con sus inevitables manifiestos, casi siempre impenetrables. Contra lo que se cree comúnmente, esos buceos no tenían nada en común excepto la convicción de que ser un artista era algo importante y, una vez que la reproducción se dejó en poder de las cámaras, de que cualquier cosa podía legitimarse como arte mientras que un artista la reivindicara como su creación personal. Si exceptuamos breves períodos, no es ni siquiera posible definir una tendencia general, como sería el paso de la reproducción a la abstracción o del contenido a la forma y el color. La *Neue Sachlichkeit* y el surrealismo no preceden al cubismo, sino que le siguen. Un crítico perspicaz ha dicho de Jackson Pollock, el expresionista abstracto por excelencia, que «tal vez si hubiera vivido hasta los setenta años ... se le vería ahora, sobre todo, como a un artista de imágenes que experimentó una fase abstracta en su primera madurez».¹⁷

Esta incertidumbre proporciona a la historia de las vanguardias el aire de una maldición especial, porque se debatían constantemente entre la convicción de que no podía haber futuro



13. Jackson Pollock, *Ritmo de otoño*, 1950.

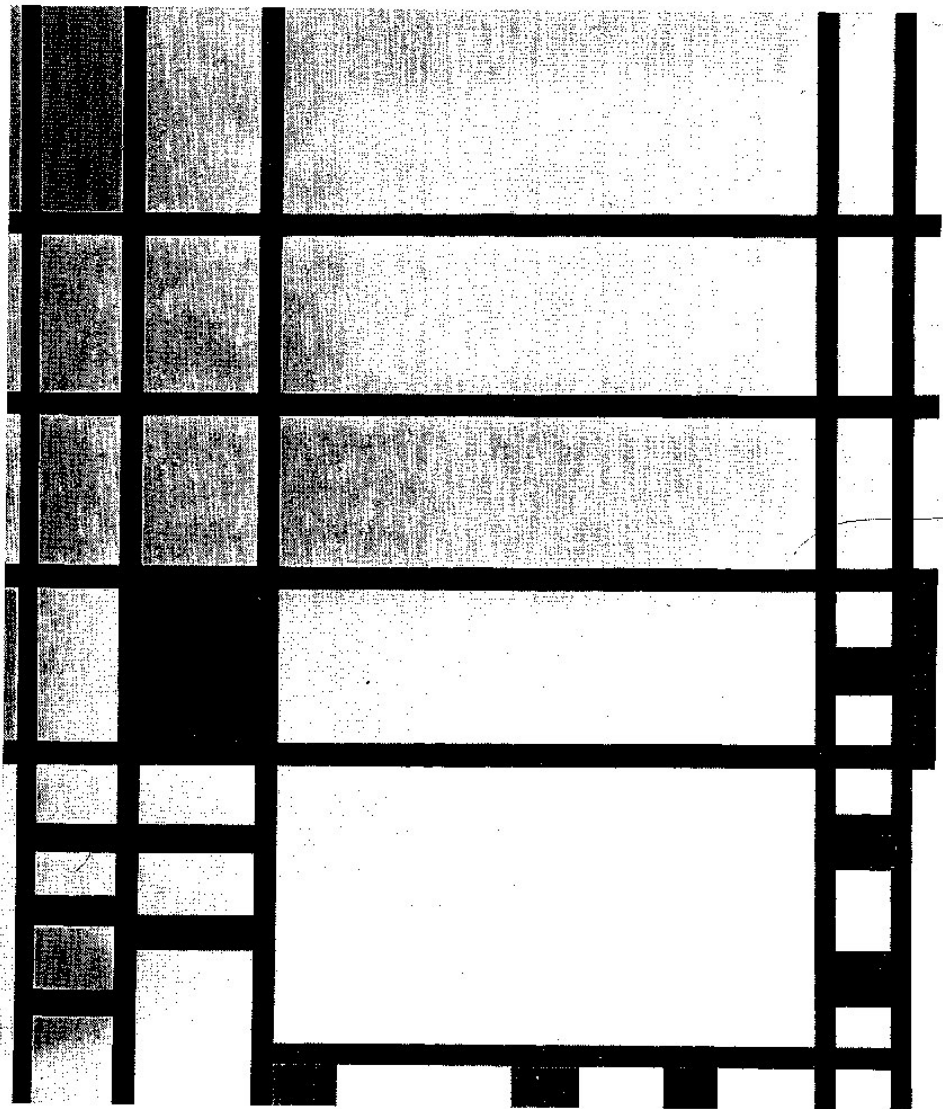


14, 15. El arte moderno se alimenta del arte del pasado: un grabado de la serie *Desastres de la guerra*, de Goya (¡Grande hazaña! ¡Con muertos!), c. 1810, explotado, o parodiado, por Jake y Dinos Chapman, *Grandes hazañas contra los muertos*, 1994.



para el arte del pasado —aunque fuera del pasado más inmediato o cualquier clase de arte según la vieja definición— y la certeza de que lo que estaban haciendo al desempeñar el viejo rol social de «artistas» y «genios» era importante y entroncaba con la gran tradición del pasado. Del modo más natural los cubistas (con gran disgusto de Marinetti) «adoran el tradicionalismo de Poussin, Ingres y Corot».¹⁸ Y de forma todavía más curiosa, Yves Klein, que en su última fase coloreaba todas sus telas y otros objetos de un azul uniforme a la manera de un pintor de brocha gorda, puede ser visto como una *reductio ad absurdum* de la actividad del artista, aunque él se justificara diciendo que la intención de la pintura de Giotto y Cimabue había sido «monocromática».¹⁹ El reciente catálogo de la muestra «Sensation» trataba de menoscabar el rango de Géricault, Manet, Goya y el Bosco en favor de los adláteres de Jake y Dinos Chapman.

Sin embargo, la nueva libertad amplió notablemente la gama de lo que podía hacerse en las artes visuales. Fue fuente de ins-



16. Piet Mondrian, *Trafalgar Square*, 1939-1943.

piración y de emancipación, sobre todo para quienes creían que un siglo sin precedentes necesitaba ser expresado de modos también sin precedentes. Es casi imposible no compartir el entusiasmo y el júbilo que producían los hitos de una época heroica en las artes como sucedió con la gran exposición «Berlín-Moscú» de 1996-1997. Sin embargo, esos sentimientos no pueden ocultar dos cosas. La primera es que los nuevos lenguajes empobrecidos de la pintura «comunicaban» mucho menos que los viejos, lo cual hacía muy difícil o incluso imposible «expresar los tiempos» de forma transferible. Más que ejercicios en «forma significativa» —la famosa frase de Bloomsbury— o que la expresión del sentimiento subjetivo, lo que los nuevos lenguajes necesitaban de verdad eran subtítulos y comentaristas; es decir, necesitaban palabras, que aún tenían significados convencionales. Como poeta, W. B. Yeats no tenía grandes dificultades en comunicar sus visiones extrañas, un punto esotéricas, pero sin palabras es imposible descubrir en Mondrian o en Kandinsky que estos artistas deseaban expresar opiniones sobre el mundo tan firmes y excéntricas como las de Yeats. En segundo lugar, el nuevo siglo podía hallar una expresión mucho más eficaz a través de sus nuevos medios. En síntesis, cualquier cosa que quisiera hacer la vanguardia pictórica o era imposible o se podía hacer mejor por algún otro medio. De ahí que la mayor parte de las reivindicaciones revolucionarias de la vanguardia no fuesen sino retórica o metáfora.

Consideremos, por ejemplo, el cubismo, la vanguardia que ha sido descrita más de una vez como «la más revolucionaria e influyente del siglo XX».²⁰ Esto puede ser cierto para determinados pintores, al menos en el período comprendido entre 1907 y la primera guerra mundial, aunque creo que, en lo que concierne a las artes como un todo, el surrealismo tuvo más influencia, tal vez porque su inspiración no era eminentemente visual. Pero



17. Alexander Rodchenko, *Retrato del artista Alexander Sventchenko*, 1924, en el que utiliza una doble exposición para obtener un efecto multidimensional.

18. Pablo Picasso, *Retrato cubista de Daniel-Henry Kahnweiler*, 1910.

¿fue el cubismo el movimiento que revolucionó la forma en que todos nosotros —y no sólo los pintores profesionales— vemos el mundo? Por ejemplo, el cubismo afirmaba que ofrecía diferentes aspectos de los objetos dando simultáneamente una visión multidimensional de lo que en realidad eran: una naturaleza muerta o el rostro humano, por ejemplo. (La verdad es que cuando contemplamos las pinturas de la fase analítica del cubismo aún tienen que explicarnos que eso es precisamente lo que trataban de hacer.) Pero casi al mismo tiempo que el cubismo, es decir, a partir de 1907, las películas empezaron a desarrollar esas técnicas de perspectiva múltiple, enfoques variables y trucos de montaje, que realmente familiarizaron al gran público, de hecho a todos nosotros, con formas de aprehender la realidad por medio de percepciones simultáneas o cuasi-simultáneas de sus diferentes aspectos; y eso sin necesidad de comentarios. Además, incluso cuando la inspiración era directamente cubista, como presumiblemente es el caso de la foto de Rodchenko, es la

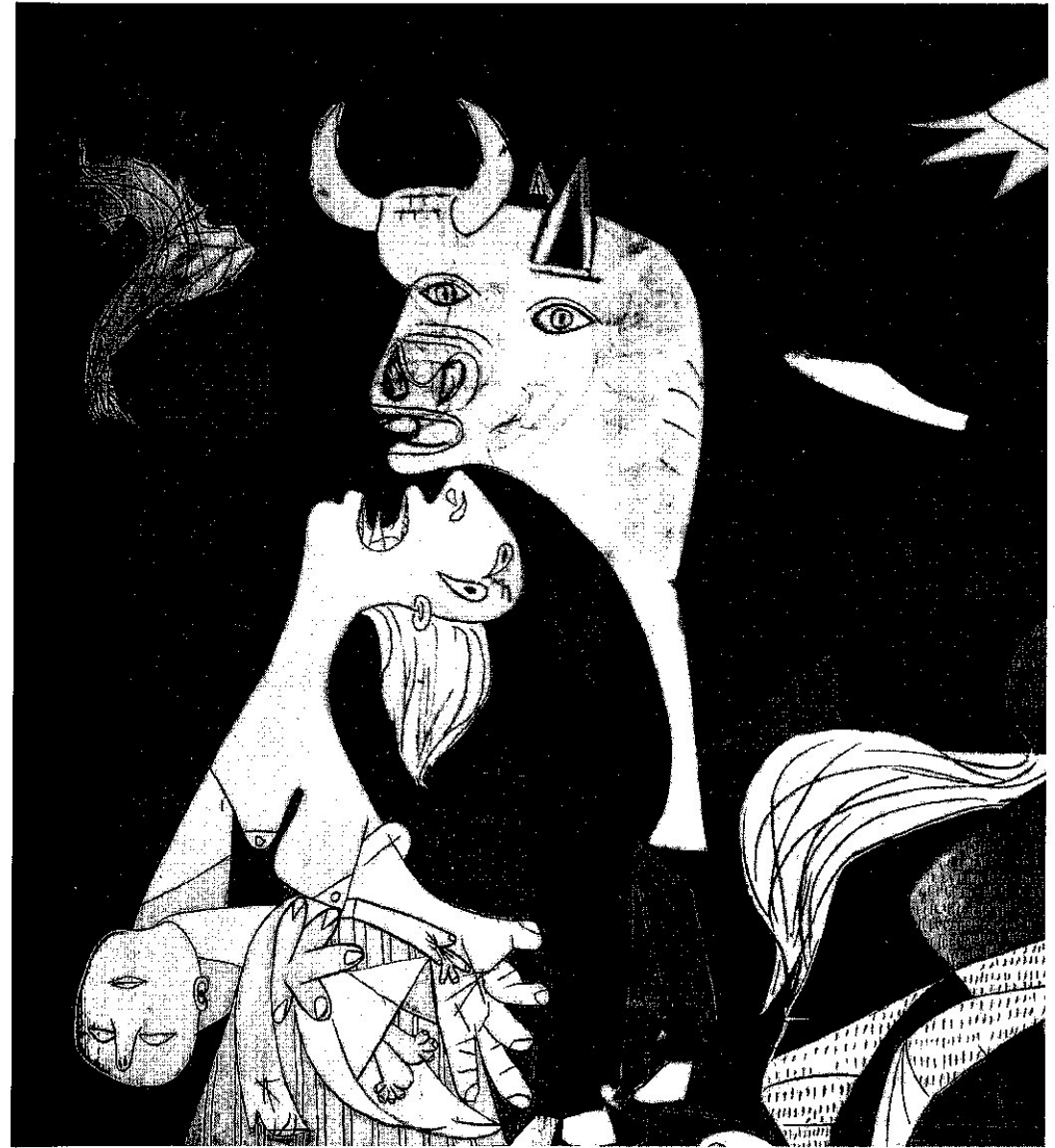




19. Cartel de la película *Lo que el viento se llevó*, 1939.

fotografía la que, lisa y llanamente, comunica el sentido de la innovación con más eficacia que una pintura comparable de Picasso. Por esta razón, el fotomontaje iba a revelarse como una poderosa herramienta de propaganda. Y por supuesto no estoy comparando el valor estético del *picasso* y del *rodchenko*.

En resumen, es imposible negar que la verdadera revolución en el arte del siglo XX no la llevaron a cabo las vanguardias del modernismo, sino que se dio fuera del ámbito de lo que se reconoce formalmente como 'arte'. Esa revolución fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético. Y en primer lugar, sin duda, fue obra del cine, hijo de la fotografía y arte capital del siglo XX. El *Guernica* de Picasso es, como obra de arte, incomparablemente más impresionante que *Lo que el viento se llevó*, de Selznick, pero desde un punto de vista téc-



20. Pablo Picasso, detalle del *Guernica*, 1937.

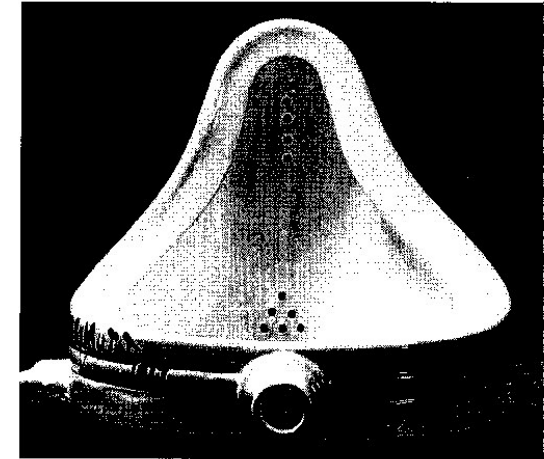


21. Giacomo Balla, *Velocidad abstracta*, 1913.

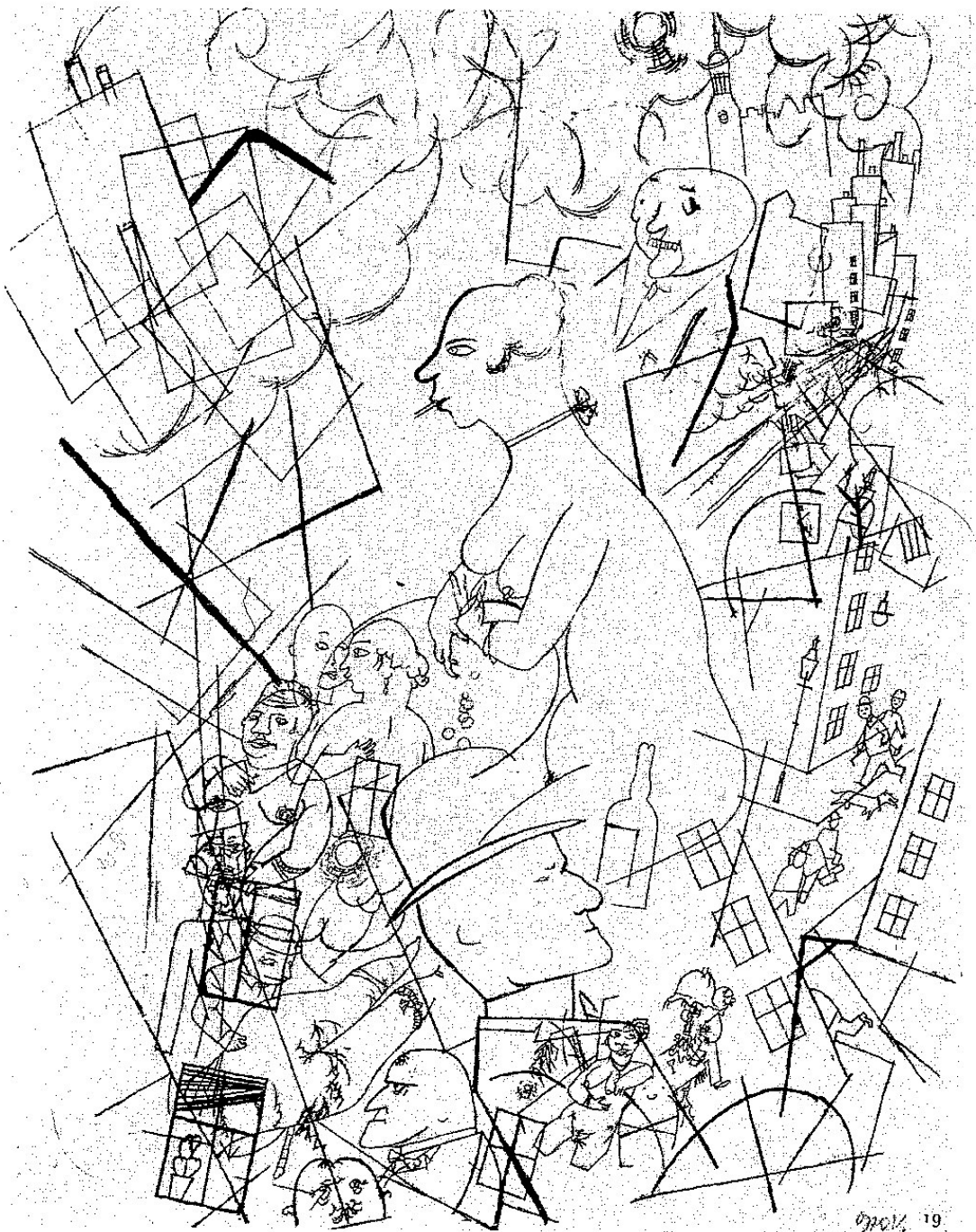
nico ésta es una obra más revolucionaria. Por eso los dibujos animados de Disney, bien que inferiores a la austera belleza de Mondrian, fueron más revolucionarios que la pintura al óleo y más eficaces para transmitir el mensaje que querían. Los anuncios y las películas que generaron creativos, montadores y técnicos no sólo empararon la vida diaria de experiencia estética, sino que acostumbraron a las masas a atrevidas innovaciones en la percepción visual, que dejó a los revolucionarios del caballete rezagados, aislados e inanes. Una cámara sobre raíles puede comunicar la sensación de velocidad mejor que un lienzo futurista de Balla. Lo que hay que tener en cuenta de las artes verdaderamente revolucionarias es que fueron aceptadas por las masas porque *tenían* algo que comunicarles. Sólo en el arte de vanguardia el medio fue el mensaje. En la vida real, el medio experimentó una revolución en favor del mensaje.

Las vanguardias no quisieron reconocer esta situación hasta el triunfo de la sociedad de consumo moderna, en la década de los cincuenta, y, al admitirlo, se quedaron sin ninguna justificación.

A las escuelas vanguardistas que aparecieron en la década de los sesenta, o sea, a partir del *pop art*, no les preocupaba revolucionar el arte, lo que querían era declararlo en bancarota. De aquí el curioso retorno al arte conceptual y al dadaísmo. Nunca se supuso que esos movimientos, en las versiones originales de 1914 y posteriores, tratasen de revolucionar el arte, sino de abolirlo, o por lo menos de declarar su nimiedad, por ejemplo pintando un bigote a la Mona Lisa o tratando a una rueda de bicicleta como «obra de arte», como hizo Marcel Duchamp. Cuando el público no lo entendió, Duchamp exhibió su urinario con una firma de artista inventada. Duchamp tuvo la suerte



22, 23. Dadá subvierte el arte. Izquierda: cartel para la feria Dadá. Arriba: *Urinario*, de Marcel Duchamp, 1917.



24, 25. George Grosz antes y después de trasladarse a los Estados Unidos de América. Izquierda: *Eva*, 1918, de *Ecce Homo*. Arriba: *Estudio en textura*, 1939.

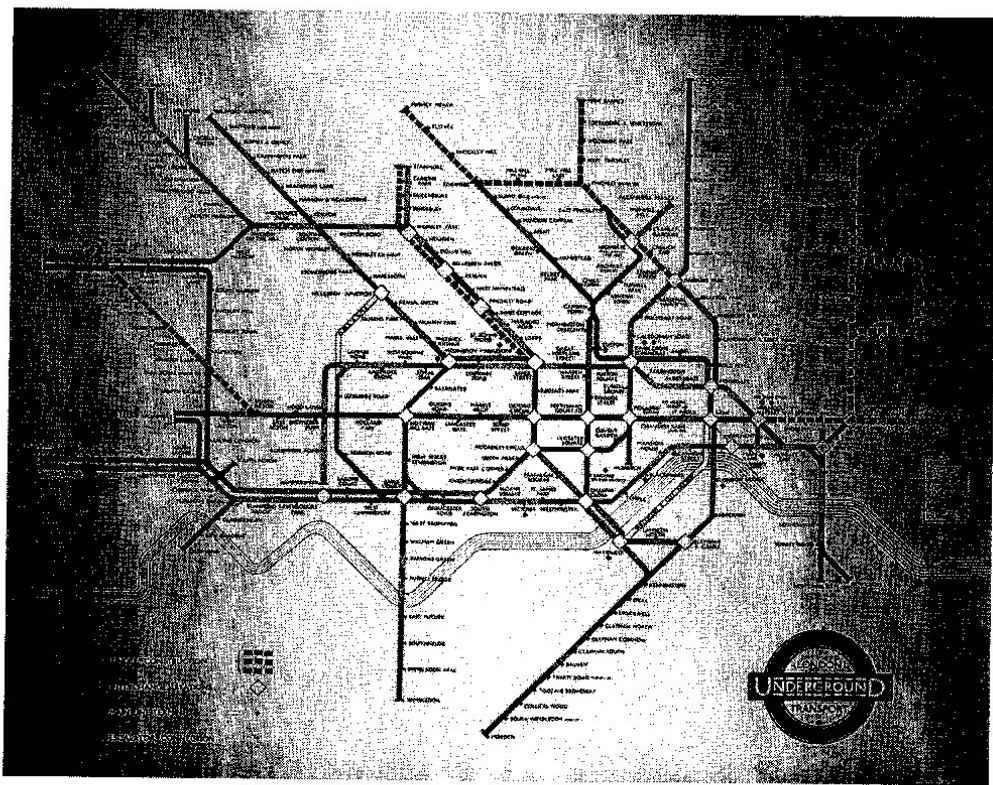
de hacer esto en Nueva York, donde consiguió una gran fama, y no en París, donde sólo era uno más de los intelectuales graciosos del momento y no tenía ninguna reputación como artista. (Como dice Cartier-Bresson: «no era para nada un buen artista».) Dadá fue serio incluso en sus bromas más desaforadas: no había frialdad, ironía o escepticismo en él. Quería destruir el arte junto con la burguesía como parte del mundo que había dado a luz a la gran guerra. Dadá no aceptaba al mundo. Cuando George Grosz marchó a los Estados Unidos y encontró allí un mundo del que no abominaba, perdió su fuerza como artista.

Warhol y los artistas *pop* no querían revolucionar ni destruir nada, y mucho menos el mundo. Todo lo contrario: aceptaban ese mundo, e incluso les gustaba. Lo que sucede es que se dieron cuenta de que en la sociedad de consumo ya no había lugar para el arte visual tradicional, excepto, por supuesto, como forma de ganar dinero. Un mundo real por el que fluía a cada hora un caos de sonidos, imágenes y símbolos, supuestos integrantes de una experiencia común, había desbancado al arte, como actividad especial. La importancia de Warhol —incluso la grandeza de esa figura extraña y antipática— radica en la coherencia de su rechazo a ser otra cosa que el vehículo pasivo de un mundo experimentado a través de la saturación de los medios de comunicación. En su obra nada tiene forma, no hay guiños ni gestos cómplices, no hay ironías ni sentimentalismos, ni tampoco un comentario claro, salvo el que está implícito en la elección de unos iconos que se repiten mecánicamente —Mao, Marilyn, las latas de sopa Campbell— y acaso en su profunda preocupación por la muerte. Paradójicamente, en el conjunto de esa obra turbadora —pero no en cada obra concreta— hallamos algo muy parecido a una «expresión de los tiempos» propios de los estadounidenses de su época. Pero tal expresión no se alcanzó mediante la creación de obras de arte en el sentido tradicional.



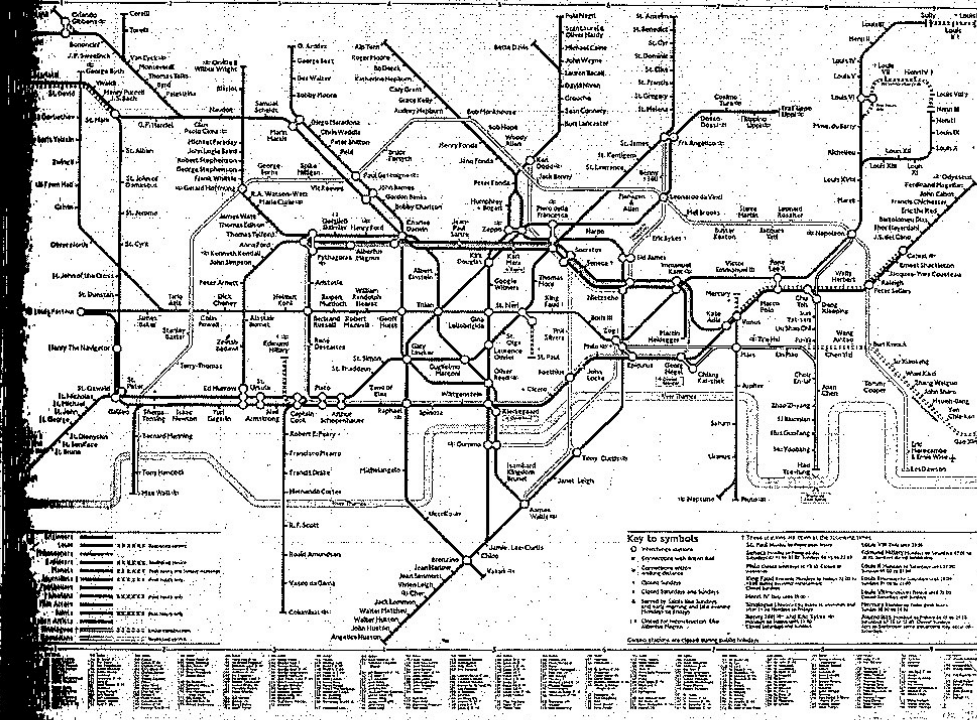
26. Andy Warhol, *Marilyn*, 1967. A diferencia de Dadá, el *pop art* acepta el mundo y, desde luego, «expresa el tiempo» con más fidelidad que las vanguardias.

Desde entonces, a la pintura de vanguardia no le ha quedado nada que hacer. Ha regresado el dadaísmo, pero esta vez no como una protesta desesperada frente a un mundo insoportable, sino para uso de los reclamos publicitarios, para lo que estaba muy bien dotado desde siempre. La pintura de caballete se bate en retirada. El conceptualismo está de moda porque es fácil y porque es algo que hasta las personas sin habilidades pueden hacer, mientras que las cámaras no; es decir, tener ideas, sobre todo cuando no es necesario que sean ni buenas ni brillantes. Quiero



27. H. C. Beck, Plano de la red del metro de Londres, 1939: la tecnología y el arte al servicio de la comunicación racional.

The Great Bear



28. Simon Patterson, *El gran oso*, 1992.

señalar, de paso, que la pintura de caballete ha desaparecido completamente del premio Turner de este año.

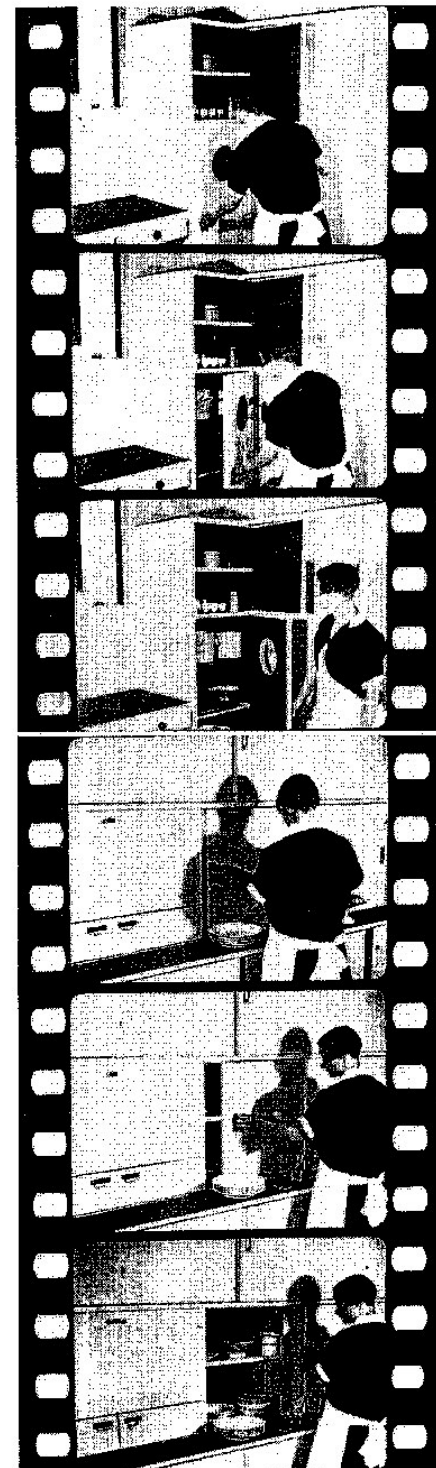
Así, pues, ¿la historia de las vanguardias del siglo XX ha sido totalmente esotérica? ¿Sus efectos han quedado confinados por completo en un mundo autárquico? ¿Han fracasado sin paliativos en sus proyectos de expresar y transformar el siglo XX? No del todo.

Existía un modo de romper con la achacosa tradición del arte definido como la producción de artefactos irreproducibles que hacían artistas desde sus propios gustos, y era aceptar la

lógica de la vida y de la producción en la sociedad industrial, ya que es obvio que la sociedad industrial podía reconocer la necesidad de innovación estética al igual que la necesidad de innovación técnica, si más no porque la producción y la propaganda para el mercado necesitaban de ambas. Los criterios 'modernistas' tenían un valor práctico para el diseño industrial y la producción de masas mecanizada. Las técnicas de vanguardia eran eficaces en el terreno de la publicidad. En la medida en que estas ideas proceden de las vanguardias de principios de siglo vivimos en un entorno visual configurado por ellas. Con frecuencia ha sido así, aunque no siempre ni necesariamente. La obra del arte de vanguardia más original de la Gran Bretaña de entreguerras no fue concebida como una obra de arte, sino como una eficaz solución técnica para resolver un problema de información: se trata del plano de la red del metro de Londres. Diré de paso que la bancarrota de la vanguardia se demuestra claramente en la inútil adaptación que de ese plano ha hecho Simon Patterson en la exposición «Sensation» de este año.

Una tradición de vanguardia enlazó los mundos del siglo XIX y el XX. Me refiero a la tradición que —como ha reconocido acertadamente Nikolaus Pevsner—²¹ lleva de William Morris, Arts-and-Crafts y el Art Nouveau hasta la Bauhaus, por lo menos una vez que se liberó de su hostilidad original hacia la producción industrial, el maquinismo y la distribución, cosa que hizo a principios de la década de 1920, como ha demostrado John Willett. La fuerza de esta tradición —reforzada, como sucedió en la Bauhaus, por el constructivismo ruso— residía en que no se alimentaba de las cavilaciones de los artistas como genios creadores individuales llenos de problemas técnicos esotéricos, sino de sus preocupaciones como constructores de una sociedad mejor. Al decir de Moholy-Nagy, exiliado de Hungría tras la derrota de la efímera República soviética húngara, «el construc-

29. La eficiente línea de producción en el hogar: instantáneas de *Mujer en la cocina*.



tivismo es el socialismo de la visión». Esta clase de vanguardia posterior a 1917 dio un salto atrás sobre las vanguardias apolíticas o incluso antipolíticas de 1905 a 1914 hasta conectar con los movimientos socialmente comprometidos de la década de 1880 y de los primeros años de la de 1890. El arte nuevo era una vez más inseparable de la construcción de una sociedad nueva, o, por lo menos, mejor. Su impulso era tanto social cuanto estético. De aquí la importancia de la construcción —la palabra alemana que dio su nombre a la Bauhaus— para este proyecto.

En este caso, la estética de la «era máquina» sí era algo más que retórica. En la década de 1920 los proyectos para cambiar la vida de las gentes, atractivos para los artistas que podían contribuir directamente a ellos, vinieron a ser una combinación de planificación pública y utopía tecnológica. Fue un matrimonio entre Henry Ford, que quería poner automóviles donde antes no los había, y las aspiraciones de los ayuntamientos socialistas, que querían poner cuartos de baño donde antes no los había. Ambos, a su modo, se proclamaban expertos que sabían mejor que nadie lo que había que hacer; ambos deseaban una mejora universal; ninguno de ellos daba prioridad a los gustos personales («puede usted comprar mis coches en cualquier color, con tal de que sea negro»). Las casas, e incluso las ciudades, al igual que los automóviles, que Le Corbusier consideró como el modelo para construir viviendas,²² se concibieron como productos de la lógica universal de la producción industrial. El principio básico de la «era máquina» podía aplicarse a las habitaciones y espacios humanos («una máquina para vivir en ella») si se hallaba la solución al problema combinado de optimizar el uso de un espacio limitado, la ergonomía y la rentabilidad. Era un buen ideal, que hizo mejores las vidas de muchas personas, aunque las aspiraciones utópicas de su Cité Radieuse pertenecen a una época que, incluso en los países más ricos del mundo, era de necesidades

modestas y de medios limitados, bien lejos de la sobreabundancia —y de aquí la posibilidad que tiene el consumidor de elegir— de nuestro tiempo.

Sin embargo, como incluso la Bauhaus descubrió, cambiar la sociedad es algo más de lo que pueden conseguir las escuelas de arte y de diseño por sí solas. Y eso no se ha conseguido. Permítanme concluir citando las últimas, tristes, frases de la conferencia de Paul Klee «Sobre el arte moderno» que pronunció no lejos de la escuela de la Bauhaus, en su momento de mayor creatividad (1924):

«No tenemos el apoyo de la gente. Pero lo estamos buscando. Así es como empezamos, ahí en la Bauhaus. Lo hicimos con una comunidad a la que dimos todo lo que teníamos. No se podía hacer más».²³ Sin embargo, eso no fue suficiente.

NOTAS Y RELACIÓN
DE ILUSTRACIONES

NOTAS

1. Citado en John Willett, *The New Sobriety: Art and Politics in the Weimar Period 1917-1933*, Londres, 1978, p. 76.
2. Citado en Linda Nochlin, ed., *Realism and Tradition in Art*, Englewood Cliffs, 1996, p. 53.
3. «French Artists Spur on American Art», en *New York Tribune*, 24 de octubre de 1915.
4. Citado en L. Brion-Guerry, ed., *L'année 1913: Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, París, 1971, p. 89, n. 34.
5. Catálogo de la exposición «Berlín-Moscú 1900-1950», pp. 118 (fig. 1), 120 y 121.
6. L. Brion-Guerry, *op. cit.*, p. 86, n. 27.
7. «Economist», *Pocket Britain in Figures*, Londres, 1997, pp. 194 y 195.
8. Theodor Zeldin, *France 1848-1945*, París, 19, vol. II, p. 446.
9. Pierre Nora, ed., *Les lieux de mémoire II: La Nation*, París, 19, vol. III, p. 256.
10. Gisèle Freund, *Photographie und bürgerliche Gesellschaft*, Munich, 1968, p. 92.
11. Citado en L. Brion-Guerry, ed., *op. cit.*, p. 92.
12. Catálogo «París-Berlín 1900-1933», Centro Pompidou, París, 1978, pp. 170-171.
13. Citado en C. Harrison y P. Wood, eds., *Art in Theory 1900-1990*, Oxford, 1992, p. 576.
14. Citado en Suzy Menkes, «Man Ray, Designer behind the Camera», *International Herald Tribune*, p. 12, 5 de mayo de 1998.
15. Theodor Zeldin, *op. cit.*, pp. 480, 481.
16. Pierre Bourdieu, *La Distinction: critique sociale du jugement*, París, 1979, p. 615. Se pidió a los encuestados que escogieran entre los artistas siguientes: Rafael, Buffet, Utrillo,

Vlaminck, Watteau, Renoir, Van Gogh, Dalí, Braque, Goya, Brueghel y Kandinsky.

17. Robert Hugues, *American Visions*, pp. 487-488.

18. L. Brion-Guerry, *op. cit.*, p. 297, n. 29.

19. C. Harrison y P. Wood, eds., *op. cit.* p. 804.

20. Alan Bullock y Oliver Stally-

bras, eds., *The Fontana Dictionary of Modern Thought*, voz 'cubismo', Londres, 1977.

21. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, Londres, 1991.

22. L. Brion-Guerry, *op. cit.*, p. 86, n. 27.

23. Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, Berna, 1945, p. 53.

RELACIÓN DE ILUSTRACIONES

1. John Heartfield y George Grosz, *Forma electromecánica Tattlin*, 1920-1988; reconstrucción de Michael Sellmann H 130 (51 1/8). Landesmuseum Berlinisches Galerie, Berlín. © DACS 1999.

2. Liubov Popova, fotomontaje para los decorados de *La tierra trástor-nada*, 1923.

3. Fernand Léger, *La ciudad*, 1919. Óleo sobre tela, 231 × 298,5 cm. Philadelphia Museum of Art. A. E. Gallatin Collection. © ADAGP, París y DACS, Londres, 1999.

4. Victor Pasmore, *El parque*, 1947. Óleo sobre tela 110 × 78,5 cm. Sheffield City Art Galleries.

5. Victor Pasmore, *Motivo lineal en blanco y negro* 1960-1961. Técnica mixta 121,9 × 121,9 cm. Tate Gallery, Londres.

6. Monumento a Gambetta. Foto Roger-Viollet, París.

7. Monumento a Stalin. © Ferdinando Sciana/Magnum Photos.

8. Raoul Hausmann, *Cartel-poema fonético*, 1918. Tinta, papel y cartulina 33 × 48 cm. Musée National d'Art Moderne, París. © ADAGP, París y DACS, Londres, 1999.

9. Edvard Munch, *El grito*, 1893. Óleo sobre tabla 91 × 73,5 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo. © Museo Munch/GrupoMunch-Ellingsen/BONO, Oslo/DACS, Londres, 1999.

10. Instantánea de *El acorazado Potemkin*, 1925. Foto BFI Stills, Posters and Designs, Londres.

11. Vincent van Gogh, *Girasoles*, 1888. Óleo sobre tela 93 × 73 cm. National Gallery, Londres.

12. Georges Braque, *Hombre con guitarra*, 1911-1912. Óleo sobre tela 116,2 × 80, 9. The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquirido a través del legado Lillie P. Bliss, 1945. Fotografía © 1998 The Museum of Modern Art, Nueva York. © ADAGP, París y DACS, Londres, 1999.

13. Jackson Pollock, *Ritmo de otoño*, 1950. Óleo sobre tela 262 × 550. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. © ARS, NY y DACS, Londres, 1999.

14. Goya, *¡Grande hazaña! ¡Con muertos!*, de la serie *Desastres de la guerra*, c. 1810. Aguafuerte, aguada y punta seca 15,6 × 20,8. Colección de la Fundación Juan March, Madrid.

15. Jake y Dinos Chapman, *Grandes hazañas contra los muertos*, 1994. Mezclas con plinto 277 × 244 × 152 cm. Saatchi Collection, Londres.

16. Piet Mondrian, *Trafalgar Square*, 1939-1943. Óleo sobre tela 145,2 × 120 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Mr. y Mrs. William A. M. Burden. Fotografía © 1998 The Museum of Modern Art, Nueva York. © 1999 Mondrian/Holtzman Trust, c/o Beeldrecht, Amsterdam/DACS, Londres.

17. Alexander Rodchenko, fotografía del artista Alexander Svenchenko, 1924. © DACS 1999.

18. Pablo Picasso, *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*, 1910. Óleo sobre tela 100,6 × 72,8 cm. The Art Institute of Chicago. Donación de Mrs. Gilbert W. Chapman en memoria de Charles B. Goodspeed. © Herederos de Picasso / DACS 1999.

19. Cartel de la película *Lo que el viento se llevó*, 1939. Foto Archivo Ronald Grant, Londres.

20. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937 (detalle). Óleo sobre tela 350,5 × 782,3 cm. Museo del Prado, Madrid. © Herederos de Picasso/DACS, 1999.

21. Giacomo Balla, *Velocidad abstracta*, 1913. Óleo sobre tela 76, 5 × 108 cm. Colección privada. © DACS, 1999.

22. Fotografía de la feria Dadá.

23. Marcel Duchamp, *Urinario*, 1917. Original destruido. © ADAGP, París y DACS. Londres, 1999.

24. George Grosz, *Eva*, 1918. Pluma y tinta, lámina 51 de *Ecce Homo*. © DACS, 1999.

25. George Grosz, *Estudio en textura*, 1939. Tiza y sanguina 63,5 × 48,3 cm. Colección privada. © DACS, 1999.

26. Andy Warhol, *Marilyn*, 1967. Serigrafía 91,4 × 91,4 cm. Frederick R. Weismann Art Foundation, Los Angeles. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ DACS, Londres, 1999.

27. H. C. Beck, plano de la red del metro de Londres, 1939. © London Transport Museum.

28. Simon Patterson, *El gran oso*, 1992. Litografía 109 × 134,8 cm. Cortesía de la Lisson Gallery, Londres. Foto John Riddy.

29. Instantáneas cinematográficas de *Mujer en la cocina*, Cinémathèque Française, París.