

EL MOVIMIENTO MODERNO EN LA ÉPOCA DE LA SÍNTESIS

Tomás Llorens

La crítica contemporánea nos da una imagen del modernismo en la que, iluminados por una atención a veces obsesiva, se privilegian ciertos puntos culminantes. Situado entre la cumbre del primer Surrealismo y la del Expresionismo Abstracto (en América) o el Informalismo (en Europa), el período de los años 30 y de la guerra se extiende como el más largo y oscuro de los valles historiográficos del arte moderno. Si repasamos los estantes de las librerías especializadas veremos que la bibliografía sobre este período es cada vez más escasa; si seguimos las transformaciones de las salas de las colecciones permanentes de los museos comprobaremos cómo el número de obras expuestas que llevan estas fechas es cada vez menor. Sabemos poco de la década de los 30 y, en historia reciente, la ignorancia es signo inequívoco de olvido, de menosprecio crítico.

En el menosprecio crítico de los años 30 puede reconocerse una componente generacional, pero hay también una componente ideológica. La componente generacional se puede resumir diciendo que nuestra visión historiográfica del arte moderno ha sido forjada sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo por una generación que, como ocurre tantas veces en la historia, tendía a rechazar el gusto de la generación

La balsa de la Medusa, 43, 1997.

anterior. La componente ideológica es compleja. En ella se mezclan factores que van desde la geografía de la producción y del mercado artístico hasta consideraciones estrictamente epistemológicas, pasando por la cuestión quizá más persistentemente problemática de todas las que atañen al arte moderno, la de las relaciones entre arte y política.

Desde el punto de vista de la geografía o geopolítica del arte, el rechazo de los años 30 es en parte una secuela de esa operación que Guibault ha descrito con el titular periodístico (pero no desenfocado) de «robo de la idea de arte moderno». Si en el entorno de la gran Exposición Universal de 1900, París se afirma como capital universal de la modernidad, las primeras vanguardias del siglo XX dan testimonio de una notable diseminación geográfica. Munich y Berlín, Moscú y San Petersburgo e incluso Nueva York, antes de la Primera Guerra, innumerables otras ciudades durante los años 20, se convierten en focos de agitación vanguardista. Sin embargo a partir del final de la década las crisis políticas de la Europa oriental y central hacen que muchos de los principales protagonistas del arte moderno inicien una peregrinación cuyo último destino suele ser París. Además de focalizar la parte principal del mercado que, pese a la crisis económica, queda en Europa para el arte moderno, París vuelve a ser durante los años 30 el escenario central, eventualmente el único, de la vida artística. Es indudable que el rechazo del arte de esa década, una actitud que impregna por ejemplo la intensa actividad periodística que desarrolla Clement Greenberg durante la postguerra y que alcanza su culminación en los primeros años 60, está en relación estrecha con la campaña coetánea por la que se pretende transferir a Nueva York la capitalidad artística de la modernidad.

Pero el desprecio crítico del arte de los 30 es también fruto de una cierta manera de escribir la historia que se ha convertido, a partir de 1960, durante los años de consolidación e irradiación universal de la modernidad artística, en la concepción historiográfica dominante. Me refiero a esa concepción que podría resumirse con la fórmula acuñada por Harold Rosenberg de «tradición de lo nuevo», donde el término «tradición» debe entenderse, en el sentido que indica su etimología, como «concatenación» o «encadenamiento» en el tiempo de una serie

Tomás Llorens es conservador jefe de la colección del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

de epifanías ontológicas sucesivas. Conformada totalmente por una matriz positivista derivada de la evolución de la tecnología, esta visión nos presenta una imagen de la historia del modernismo como un encañamiento de innovaciones técnicas en el que cada eslabón afirma su pertinencia temporal en la medida en que anula la del eslabón anterior. Para esta concepción histórica, el constructivismo por ejemplo dejaría obsoleto al cubismo del mismo modo en que un nuevo modelo de coche Ford deja obsoleto al anterior.

Mientras que la historia de las vanguardias del primer cuarto del siglo permite, aunque a costa de muchas simplificaciones y omisiones, ser narrada de este modo con alguna semblanza de verosimilitud, la de los años 30 no se presta a ello en absoluto. La razón es que con la maduración de los últimos grupos vanguardistas de la segunda postguerra se abre, precisamente a finales de los años 20, una edad que se caracteriza por su conciencia postvanguardista y sintética.

Postvanguardista en primer lugar. La voluntad de contraponer radicalmente la creación del presente y la del pasado, de empezar desde cero, se asocia al arte moderno sólo en ciertas circunstancias históricas cuya cronología no se extiende más allá de aproximadamente 1925. Ya antes de esa fecha, desde el final de la guerra, como es sabido, la cuestión comienza a dividir a los artistas que habían participado en los distintos grupos vanguardistas de los años inmediatamente anteriores al estallido del conflicto bélico: Derain y De Chirico, por supuesto, Carrà y Severini, pero también Picasso y, a su modo, Braque, Matisse y Léger aparecen en diversas circunstancias alineados con lo que equívocamente se designa como «retorno al orden». Una denominación que se esgrime a veces acusatoriamente, tomándola al pie de la letra, como confesión de conservadurismo, olvidando que para ser observada había que tomar entonces, también al pie de la letra como proclama de progresismo y entusiasmo por el nuevo siglo, la denominación de «novecentismo». De hecho, dejando de lado consideraciones de calidad y fertilidad histórica, no hay razones para pensar que fuentes artísticas como la de *Novecento* o *Neue Sachlichkeit* pongan de manifiesto una conciencia más «pasadista» —por usar una terminología decimonónica— que el Surrealismo, que surge al mismo tiempo que ellas.

Pero a finales de los años 20 puede constatarse que esta especie de nueva disputa de los «antiguos» y los «modernos» pierde su vigencia. El *Novecentismo* y la *Neue Sachlichkeit*, quizá porque querían abarcar demasiado, se dispersan, mientras el Surrealismo se va configurando cada vez más como un movimiento cuyas formas de expresión son tan

plurales e inconexas como su actuación práctica se esfuerza por ser unitaria y compacta, a costa, eso sí, de un secesionismo interno endémico. A finales de los 20 de «retorno al orden» no habla ya nadie, y las cuestiones del «clasicismo» se plantean en unos términos distintos. El uso mismo del término decae ostensiblemente. No ocurre lo mismo, sin embargo, con la búsqueda de atemporalidad o continuidad respecto del pasado, sobre todo el pasado más lejano, en cuya lejanía precisamente se quiere ver una garantía, una razón de fiabilidad. No pienso sólo en el entusiasmo de los surrealistas por las manifestaciones de la cultura popular o de las culturas primitivas, o en una obra tan abierta y compleja como la de Picasso. La mitología de lo atemporal contagia incluso la obra de artistas tan esforzadamente entregados a la contemporaneidad como Léger, Laurens o Arp, al tiempo que alimenta la de los jóvenes que se incorporan al escenario del arte moderno en el filo del cambio de década, como Moore, Giacometti o Torres-García; este último, por cierto, no tan joven y contando en su pasado con una importante experiencia clasicista que será determinante para su pintura abstracta de los años 30.

Es pues en los años 30 cuando se disipan los equívocos que durante tanto tiempo, desde Maurice Denis a Jean Cocteau, habían enturbiado la posición del modernismo respecto del clasicismo. Una de las formulaciones más interesantes del problema la encontramos en Herbert Read, especialmente en sus intervenciones en la polémica que, en tanto que marxista modernista, le enfrenta a los marxistas británicos que, a comienzos de los años 30 y siguiendo las nuevas consignas soviéticas, atacan el modernismo. Frente a los partidarios del realismo socialista Read defiende tanto el surrealismo como el arte abstracto. El primero porque, dirigiéndose a su propio tiempo y centrándose en los contenidos, corroe los valores de la cultura burguesa, el segundo porque construye las bases del arte del futuro revolucionario, y ello precisamente en la medida en que, al centrarse en los parámetros formales de la experiencia visual, se nutre, como el clasicismo, de unos valores antropológicos que son atemporales porque pertenecen al orden de lo material y no al de lo histórico.

Es cierto que, aunque próxima al denominado materialismo surrealista, esta posición teórica de Read expresa su punto de vista personal y no puede tomarse como una concepción de la modernidad generalmente compartida en los años 30. Pero sí puede tomarse como síntoma de una actitud general de abandono del antihistoricismo de las vanguardias, de esa fascinación lingüística y logicista que les impulsaba a

querer inventar el arte desde cero, como se inventa un nuevo lenguaje formal a partir de un conjunto de postulados axiomáticos. A partir del final de la década de los 20, y aun cuando rara vez se formula explícitamente, el concepto clave de la modernidad es el de estilo, un concepto que no deriva de la crítica del lenguaje sino de la historia del arte. Conviene tener en cuenta que ésta es todavía una disciplina joven, que no entra en la Universidad (y, aún, en pocos sitios) hasta finales del siglo XIX, y en la enseñanza secundaria hasta después de la Primera Guerra. Es esta popularización de la historia del arte la que contribuye a difundir, también entre los defensores de la modernidad, la convicción de que el clasicismo no es realmente el enemigo a abatir, porque al fin y al cabo no es más que un estilo entre otros en la historia: expresión del *Zeitgeist* de una época, válido mientras, desde la óptica de esa época, responde a los parámetros básicos de la naturaleza humana, inválido sólo a partir del momento en que deja de estar alimentado por esa síntesis feliz entre historia y naturaleza que es el *Zeitgeist*.

Así, cuando los jóvenes Philip Johnson y Alfred Russell Hitchcock reciben de Alfred Barr, al comenzar la década de los 30, el encargo de montar en el nuevo Museo de Arte Moderno de Nueva York una revisión panorámica de la arquitectura moderna, el término de «*estilo*» será el primero que se les ocurrirá: «*Estilo Internacional*». Pero mientras el término «Internacional» se repetirá frecuentemente a lo largo de la década para calificar asociaciones de artistas, publicaciones periódicas o grandes exposiciones, el término «estilo» suscita el rechazo de los sectores más radicales. Este rechazo es, en parte, fruto de la pervivencia de viejas actitudes vanguardistas, pero en parte refleja un fracaso: el fracaso de las aspiraciones de la modernidad a expresarse con un lenguaje artístico coherente, como lo había hecho el siglo XVI con el Renacimiento, o la Baja Edad Media con el Gótico.

Aunque la esperanza de encontrar, o sintetizar, un «estilo moderno», y su fracaso, pertenezcan propiamente a la década de los 30, la aspiración en sí misma no era nueva. Paulhan, por ejemplo, afirmará, hablando de Braque, que pintura cubista y pintura moderna son dos nombres para la misma cosa. Paulhan reproduce en esto la opinión de Kahnweiler, quien había creído lo mismo, aunque pensando, no sólo en Braque, sino también en Picasso, Léger y Juan Gris. En una reveladora nota a pie de página de la monografía que dedicó a este último pintor, Kahnweiler hace explícito su desprecio por los movimientos artísticos que, como el Futurismo, nacen con un acta de bautismo redactada sobre el papel por sus fundadores. Para él los grandes cambios en la his-

toria del arte deben nacer anónimos, inadvertidos, y reciben casi siempre su nombre de sus enemigos, como se demuestran en el caso de los términos «barroco», «impresionismo» y «cubismo». Aun si dejamos de lado lo que tiene de curiosa observación terminológica, puede verse que Kahnweiler pone aquí de manifiesto uno de los problemas centrales de la conciencia modernista. Por difícil de creer que nos pueda resultar hoy, cuando nos hemos acostumbrado a que las grandes revoluciones artísticas nazcan para vivir dos o tres años, los principales creadores de las primeras vanguardias creían que instauraban una era cultural que iba a durar indefinidamente, o en cualquier caso varias generaciones. Finalmente fue la convicción de que una durabilidad de ese tipo era incompatible con la exorcización de la historia, la radicalidad facciosa, y el continuo huir de la práctica para refugiarse en las definiciones axiomáticas lo que trajo consigo el abandono de la condición vanguardista por parte de los principales creadores del arte moderno.

Salvo alguna excepción, como De Chirico, este abandono no es total. Lo que queda, como herencia de la vanguardia desaparecida durante la década de los 30 es precisamente la esperanza de configurar, mediante un estilo común, el *Zeitgeist* de la moderna sociedad industrial. Todas las demás características que definen la condición de vanguardia, especialmente aquellas a las que la teoría historiográfica contemporánea ha prestado mayor importancia, desaparecen antes de que empiece la década. Un síntoma elocuente del contraste entre la época de las vanguardias y los años 30 es el fracaso de la agrupación *Cercle et Carré*, inspirada todavía en modelos de comportamiento vanguardistas, en su enfrentamiento con *Abstraction Création*, una agrupación mucho más amplia y ecléctica, que responde a la voluntad de síntesis de los nuevos tiempos y que empieza a decaer precisamente cuando, en la segunda mitad de la década, esta voluntad de síntesis se debilita.

«*Síntesis*» es un concepto clave para la nueva etapa postvanguardista de la modernidad. El término aparece incluso en el vocabulario con que muchos artistas, desde Kandinsky a Julio González, hablan de su propia obra. Pero «*síntesis*» es, sobre todo, el concepto clave de los nuevos modelos de asociacionismo artístico, y de la incipiente conciencia historiográfica que se pone de manifiesto en la actividad expositiva, en los museos y en las publicaciones periódicas de mayor duración e influencia.

Los años 30 son, en efecto, los que ven la aparición de esa institución tan característica del siglo XX —y que hoy, cuando se ha agotado la validez de su modelo inicial, se revelan tan problemáticos—: los museos

de arte moderno. Incluso cuando los proyectos están animados por un artista como Duchamp, como en el caso de la *Société Anonyme*, o por coleccionistas entusiastas de una determinada tendencia artística, como Gallatin o los Guggenheim, las colecciones de arte moderno que se constituyen durante los años 30 dan muestra de una notable amplitud de criterio. Por razones obvias, esta amplitud es mucho mayor y más sistemática en el caso del Museum of Modern Art de Nueva York, inspirado y dirigido por un historiador del arte formado en la práctica de las grandes síntesis historiográficas características del comienzo de siglo, desde Riegl y Dvorak a Focillon. Es imposible separar la amplitud de visión y la capacidad de síntesis de Barr del éxito de esta institución, que se convierte en un paradigma para la museística del siglo XX y que va a contribuir decisivamente a la institucionalización del movimiento moderno y su historiografía.

Junto a los museos, las grandes exposiciones panorámicas. Tanto *Abstraction-Création* como el movimiento surrealista subrayarán, mediante la organización de grandes exposiciones colectivas, su vocación de dar cuerpo a lo que debía ser, desde sus puntos de vista respectivos y contrapuestos, el gran estilo moderno del siglo XX. Sin embargo, los proyectos de exposición más ambiciosos e influyentes serán los que se organicen al margen de las agrupaciones artísticas, desde el ámbito de los museos, marcando así la independencia de la crítica y de la historiografía respecto del activismo artístico coetáneo —una independencia que, por desgracia, se ve demasiadas veces comprometida hoy en día. Más arriba me he referido ya a la exposición que en 1932 dedica el MOMA a la arquitectura moderna. Cuando, unos años más tarde, Alfred Barr aborda la tarea de trazar un panorama igualmente global de la creación moderna en los campos de la pintura y de la escultura, tiene que renunciar a la búsqueda de un estilo único, para reconocer la pluralidad del arte moderno. Sin embargo, las dos exposiciones sucesivas en las que cristaliza finalmente el proyecto, *Cubism and Abstract Art* (1936) y *Dada, Surrealism and Phantastic Art* (1937), dan muestra de una enorme voluntad y capacidad de síntesis. En la segunda exposición Barr llega hasta el extremo de incluir también ejemplos de arte medieval, renacentista y barroco, dando muestras de una amplitud de visión histórica que raramente se había visto antes o volvería a verse después en la historiografía del siglo XX. La segunda de las exposiciones mencionadas coincide con la gran Exposición Universal de París de 1937. Entre los múltiples e importantes retos que este gran acontecimiento cultural plantea al arte moderno, el más fértil en consecuencias será sin duda el

proyecto de los hermanos Zervos de trazar una visión panorámica del desarrollo histórico del arte moderno. Tras una historia accidentada, el proyecto toma forma definitiva en la exposición *Origines et développement de l'art international indépendant*, más modesta, pero menos esquemática y por ello en muchos aspectos más interesante que las exposiciones coetáneas del MOMA.

Es indudable que el año 1937 marca el apogeo de los esfuerzos de los protagonistas del arte moderno por encontrar plataformas comunes de actuación. Si el arte moderno encarna la aspiración de expresar el *Zeitgeist* de su época, sus defensores habrán de reconocer e incluso sufrir en sus propias personas bien pronto las convulsiones de la década quizá más oscura de la historia del siglo XX. Werner Spies ha trazado un contraste elocuente entre dos figuras pictóricas y retóricas de la electricidad (símbolo, tantas veces exaltado, del mundo moderno) que pudieron ver los visitantes de la Exposición Universal de 1937: la exaltación optimista, e institucionalizada, de *La Fée Electricité* de Dufy, y la tremenda bombilla desnuda que, en el centro de *Guernica*, visualiza la potencia destructiva de los bombardeos. Pocos artistas o defensores del arte moderno podían dudar, a partir de 1937, cuál de estas dos figuras nacidas con vocación premonitrice tenía más probabilidades de sobrevivir los rigores de la verificación histórica.