

Versiones de las vanguardias

Guillermo Solana

JUAN MANUEL BONET

Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)

Proyecto editorial de G. de Osma

Alianza, Madrid, 1996 654

IRVING SANDLER

El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto

Trad. J. Sánchez García-Gutiérrez

Alianza, Madrid, 1996 351

ROSALIND E. KRAUSS

La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos

Trad. de A. Gómez Cedillo

Alianza, Madrid, 1996 320

El ciclo de las vanguardias artísticas del siglo XX terminó hará un par de décadas, pero su historia no parece en absoluto concluida; se hace y se deshace ante nuestros ojos. Siguen en circulación los relatos heroicos sobre la *conquista de lo moderno*; pero su vigencia, antaño indiscutible, se ve erosionada en dos frentes al mismo tiempo. Por una parte, la excavación de nuevo material empírico desdibuja la engañosa claridad de los esquemas. El revisionismo teórico, por otro lado, ataca los supuestos en que se basaban las viejas historias.

Los tres libros recién editados por Alianza representan esa variedad de géneros y estrategias. El primero de ellos, el *Diccionario* de Juan Manuel Bonet, recoge las exploraciones del autor por el vasto dominio de las vanguardias en España en el primer tercio del siglo. Ésta no era una región desconocida: Jaime Brihuela y Valeriano Bozal, sobre todo, le habían dedicado obras considerables. Pero quedaban muchas zonas oscuras, que Bonet viene a iluminar con este inmenso *mapa* (como él lo llama).

El autor nos recuerda en el prólogo las dificultades más evidentes de la empresa. Ante todo, la extensión del período (1907-1936): una época especialmente compleja y turbulenta. Por otra parte, el concepto mismo de «vanguardia» es muy escurridizo, y la adscripción a él de muchos artistas pudo ser fugaz o dudosa. *Last but not least*; el problema de abarcar todas las artes, poesía y prosa, pintura, escultura y arquitectura, música y cine. Juan Manuel Bonet, con largos años de aprendizaje y de viaje, de pesquisas y conversaciones con protagonistas y testigos, ha salido con gran brillantez del empeño, aunque sin duda (como él mismo advierte) se trata de un trabajo interminable, que será continuado y afinado.

Este *Diccionario* abunda en noticias reveladoras o simplemente curiosas. Que la palabra «futurismo» fue inventada y publicada por el mallorquín Gabriel Alomar ya en 1904 y tal vez plagiada después por Marinetti. Que el gran biólogo Faustino Cerdón, pintor en su juventud, inició a Wifredo Lam en los arcanos del marxismo. Que Henri

Michaux amaba sobre todas las cosas un cuadro del malogrado surrealista González Bernal. Especialmente completa e innovadora es la información sobre las figuras extranjeras en relación con España, sobre las revistas o sobre los núcleos locales de las vanguardias. O la caracterización de un movimiento importante, el ultraísmo, eclipsado durante mucho tiempo por la generación del 27, que Bonet conoce muy bien. La figuras, los momentos, las tendencias, se tejen en una trama que se extiende en todas direcciones; se orienta al lector con abundantes referencias cruzadas pero dejándole seguir el camino que prefiera. El *Diccionario* tiene un lado *moral* implícito: sugiere reflexiones melancólicas sobre el carácter de los artistas en tiempos de miseria: heroico o volátil, ingenuo o corrompido. La Guerra Civil, desde sus mismos preparativos, significó el final de casi todo aquello. Para los asesinados (García Lorca, Hinojosa, Ponce de León...), para los supervivientes en el limbo del exilio -exterior o interior- o, en fin, para quienes mudaron de piel, como el célebre Juan Aparicio, que había empezado escribiendo sobre Maiakowski y Lorca y terminó convertido en un poderoso jerarca del régimen franquista.

Los otros dos libros son traducciones de obras celebradas y discutidas --fuera de España- en las últimas décadas. El de Irving Sandler (publicado en inglés en 1970) está considerado como la historia más autorizada del expresionismo abstracto norteamericano. Tras los ensayos tempranos de Clement Greenberg y Harold Rosenberg, de William Seitz y Dore Ashton, Sandler acomete el relato definitivo (aunque ninguno puede serlo, claro está). Comienza por revivir el ambiente social y artístico de los años treinta -aquellos *hard times* entre la Depresión y la Guerra-; valora la caída de París y la emigración de los surrealistas a los Estados Unidos. De la estela del surrealismo emergen Arshile Gorky (tan elogiado por André Breton), William Bazotes, o el «período mítico» de Pollock, Rothko y Gottlieb. Pero éstos son todavía figuras y momentos precursores: el expresionismo abstracto sólo madura después de la Guerra Mundial, hacia 1945-1947. Sandler expone la diversidad y el desarrollo del movimiento en capítulos dedicados a cada uno de los artistas, agrupados en dos grandes corrientes. Por una parte, los pintores gestuales o *action painters* -según la fórmula de Rosenberg-, como Pollock, De Kooning y Hans Hofmann, y en una segunda etapa, Brooks, Tomlin, Kline y Guston. Por otro lado, los *color-field painters*, que trabajan con extensas superficies de color y sugieren a veces una inspiración mística: Still, Rothko, Newman, o incluso Gottlieb. Entre esas dos tendencias principales, como una suerte de puente o síntesis, la obra de Robert Motherwell. En los márgenes queda la figura excéntrica de Ad Reinhard, cuyo purismo radical sólo llegaría a ser apreciado -y sin duda sobrevalorado- con el minimalismo y el arte conceptual de los años sesenta. En la trayectoria de cada artista se entrelaza el análisis estilístico con sus declaraciones más importantes; el relato se completa con la descripción del *milieu* bohemio en el cual creció y declinó el movimiento y los debates apasionados del famoso *Club* de artistas de la calle ocho.

El flanco más débil del texto de Sandler se delata en su título. «El triunfo de la pintura norteamericana» suena como «El nacimiento de una nación», anuncia un relato de aliento patriótico y dimensiones épicas. Este aspecto del libro ha sido atacado ferozmente por la izquierda radical, desde el difunto Peter Fuller (belicoso crítico marxista antes de convertirse en un chovinista británico no menos agresivo) hasta Serge Guilbaut. Guilbaut acusa a Sandler de «propagandista» y le reprocha que caracterice las obras de arte en términos formales, desentendiéndose del «contenido

ideológico de los signos». En su libro *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (1983), el mismo Guilbaut pretende que la ambigüedad política del expresionismo abstracto permitió su utilización como propaganda capitalista en la guerra fría: para demostrarlo nos abruma con supuestas intrigas y maniobras en la sombra, pero apenas habla del arte mismo. Comparado con la manía confabulatoria de Guilbaut, el entusiasmo patrioterico de Sandler es inofensivo, porque se limita al tono de ciertas frases y no afecta a la sustancia de la historia.

Nuestro tercer autor, Rosalind Krauss –cofundadora de la revista *October*, flor y nata del radicalismo académico norteamericano–, encarna intereses y posiciones teóricas diametralmente opuestas a las de Sandler. En los artículos reunidos en este volumen –publicados entre 1976 y 1983–, la pintura ya no ocupa un lugar central; el cambio de marcha de las vanguardias desde los años sesenta la ha desplazado en favor de la fotografía y la escultura. En estos dos medios, el carácter único y original de la obra de arte (lo que Benjamin llamaba el «aura») ya no es indiscutible y casi sagrado como en la pintura. Krauss, que comenzó su trayectoria con una tesis doctoral sobre el escultor David Smith, nos ofrece algunas piezas memorables sobre Rodin, el dibujo en el espacio de González o la etapa surrealista de Giacometti. En cuanto a la fotografía, la presenta como el medio surrealista por excelencia, destinado a revelar la realidad misma como signo. La imagen fotográfica se vincula también a la estética vanguardista del signo *indéxico* –del signo que es *huella* antes que semejanza o símbolo convencional–.

En el prólogo de su libro enuncia Krauss su argumento esencial: «Lo verdaderamente interesante de la crítica es el método». Lo importante para ella no es ya, como en la vieja crítica evaluativa, la sensibilidad y el gusto, sino las herramientas teóricas que se aplican. Esta posición indica un *parti pris* estructuralista; y en efecto, la autora acude a menudo a Lévi-Strauss, Roland Barthes o al mismísimo Saussure. (A veces Krauss se acerca a la deriva *deconstructiva* de Derrida o el último Barthes, pero la constante invocación del método remite más bien al estructuralismo clásico, puro y duro.) El filo polémico se dirige contra dos ídolos «humanistas» de la historia del arte –que alentaban, por ejemplo, en Sandler–: el historicismo y la creatividad del sujeto individual. No es el artista genial ni el movimiento histórico quien engendra los sentidos de la obra de arte, sino un *sistema* subyacente de oposiciones. En lugar del clásico relato evolutivo, la autora propone la explicación «etiológica» de los momentos de ruptura y emergencia: una vez cristalizado un sistema, nada queda sino reiterarlo. El paradigma de esta detención temporal es la *retícula*, base de muchas obras de arte de nuestro siglo, cuyo origen sitúa Krauss en el cubismo (ignorando que la cuadrícula pertenecía mucho antes a las artes decorativas). Hay que añadir, sin embargo, que desde este furor antihistoricista, Krauss ha regresado en sus últimos libros –véase *The Optical Unconscious*– a un modelo acentuadamente narrativo, si bien no ya épico y continuo, sino descentrado y fragmentario al modo posmoderno.

Y junto a la *muerte de la historia*, la no menos inevitable *muerte del autor*. A propósito de Picasso, Krauss somete a crítica las interpretaciones biográficas (hay una alusión despectiva a la obra de Richardson, cuya primera entrega ha aparecido también en Alianza) y tritura la fe candorosa en los nombres propios como clave última de las obras de arte. Aunque Krauss no lo mencione, esta polémica es tan vieja como la propia historiografía del arte. Ya Winckelmann comenzaba su *Historia del arte en la*

Antigüedad prometiéndole rigor arqueológico en vez de vidas de artistas, y el viejo Wölfflin proponía (tomando la expresión de Auguste Comte) una *histoire sans noms*. Las lecturas críticas de Krauss, a contrapelo de los tópicos habituales, avanzan con argumentos complejos y sutiles (muy bien vertidos en la ajustada traducción de Gómez Cedillo); pero el lector ve compensado al final el esfuerzo. No por el recurso del método, sino por la perspicacia y la originalidad de la autora. Como decía T. S. Eliot: no hay método que valga, sino ser muy inteligente.