

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES "ALONSO CANO"
DEPARTAMENTO DE PINTURA.

**INFLUENCIAS DEL ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX
EN EUROPA Y ESTADOS UNIDOS.**

Tesis Doctoral de: M CARMEN CASAS ÚBEDA.
Director: Don ANTONIO PEREZ PINEDA.

M. Carmen Casas Úbeda, 2003.
Tesis Doctoral: INFLUENCIAS DEL ARTE LATINOAMERICANO
DEL SIGLO XX EN EUROPA Y ESTADOS UNIDOS.
I.S.B.N. 84-688-2912-9
Depósito Legal: GR-1331/03.

A mi Familia:
Por transmitir ilusión y alegría en los momentos de desánimo.
Su apoyo incondicional ha sido el hilo conductor que ha producido este trabajo.

ÍNDICE TEMÁTICO:

Agradecimientos.	7
Presentación	9
Introducción.	13
Metodología: <i>Concepto de influencia.</i>	17
Objetivos.	23
Capítulo I: <i>Ambiente histórico, político social. Finales del siglo XIX y primer cuarto del siglo XX. Efectos en el mundo artístico.</i>	25
1.1 Mestizaje racial y cultural en Latinoamérica.	25
1.2 Conciencia de pueblo Latinoamericano.	27
1.3 Europa y Estados Unidos. Ambiente histórico-político-social. Últimos años del siglo XIX.	29
1.4 Transformación en el arte.	30
1.5 Siglo XX.	31
1.6 Fundamentos de los cambios que se experimentan.	32
1.7 Vanguardias artísticas del siglo XX.	34
1.8 La historia continúa.	42
1.9 Movimientos artísticos en el periodo entre guerras.	43
Capítulo II: <i>Muralistas mexicanos. Relación con el arte norteamericano de los años 30. Proyecto New Deal.</i>	47
2.1 Muralistas mexicanos.	49
2.2 Años 30 en Estados Unidos. Proyecto New Deal.	56
□ Muralistas norteamericanos.	58
□ El arte de la marginación.	64
□ Tendencia individualista.	68

Capítulo III: <i>Percepción del Surrealismo. Interpretaciones y derivados.</i>	75
3.1 Surrealismo.	75
3.2 Relación del Surrealismo con Latinoamérica y Estados Unidos.	79
3.3 Figuras emblemáticas: Wifredo Lam y Roberto Matta.	85
□ Wifredo Lam	85
□ Roberto Matta.	89
3.4 Expresionismo Abstracto.	93
3.5 El exilio surrealista en Latinoamérica.	100
□ Algunos europeos.	101
□ Españoles en el exilio.	103
Capítulo IV: <i>Evolución del Constructivismo.</i>	109
4.1 Breve introducción histórica.	109
4.2 Joaquín Torres García.	111
4.3 Movimiento MADI.	121
□ Francia.	126
□ España.	127
□ Italia.	136
□ Hungría.	137
□ Estados Unidos.	138
Capítulo V: <i>Simbiosis y Transformaciones.</i>	143
5.1 Crisis.	143
5.2 Informalismos paralelos.	145
5.3 Influencia latinoamericana en el Postmodernismo.	153
Conclusiones.	159
6.1 Comentarios sobre el Arte Contemporáneo. Crítica y autocrítica.	159
Bibliografía.	167
Catálogo de imágenes.	171

AGRADECIMIENTOS:

Gratitud le debo al sol, a la lluvia, las mañanas frescas, fuerza renovadora de ilusiones y energía para continuar. No puedo olvidar el mar, los viajes, la casualidad que me han hecho percibir todo este intrincado universo mágico de relaciones e interrelaciones en el mundo en general y en el arte particularmente.

Reconozco y agradezco profundamente la labor de Don Antonio Pérez Pineda, el Director de este trabajo. Con sus acertados consejos y orientaciones, basados en un paciente estudio de los bocetos previos que yo le entregaba, he conseguido concluir un trabajo que entrañaba muchas dificultades, por la gran dispersión de fuentes. Me ha dado, así mismo, seguridad en el valor de mis investigaciones y las conclusiones a las que he llegado. Sin esta confianza depositada sobre la labor que estaba realizando, seguro que no habría podido concluir.

Las orientaciones generosas y desinteresadas sobre la estructuración de la bibliografía general y de capítulo, se las debo a José Luis Sánchez Lafuente a quién conocí a través de mi Director de Tesis. Sin olvidar a Carmen, secretaria del Departamento de Pintura, por su atención y diligencia en las gestiones.

Como ya se ha visto en la dedicatoria, es en mi Familia, donde he encontrado el soporte necesario para poder trabajar. El apoyo moral recibido, ha sido un motor que me ha ayudado en todo momento a ver la luz.

Concha, no quiere aparecer en esta dedicatoria, es muy tímida y modesta, pero tengo que mencionarla porque siempre ha confiado, más que yo, en que conseguiría terminar este trabajo y me ha dado muy buenos consejos.

También a Don Eduardo Quesada, Secretario del Tribunal que ha juzgado la defensa de esta Tesis, por su admirable amor y entrega al trabajo que desempeña en todas sus facetas. Es un ejemplo a seguir. Como lo es el resto de personas que han formado parte del Tribunal: Dr. D. Joan Peiró López, Dr. D Manuel Sánchez Arcenegui, Dra. Dña. Rosa Brun Jaén, Dr. D. Domingo Oliver Rubio. Con sus acertadas observaciones y consejos, creo que en el futuro podré enriquecer considerablemente este trabajo.

Por último, quiero recordar a M^a José Clemente y Francisco Torres, sin cuyo estímulo en un momento muy determinado, no habría podido llegar hasta aquí.

Gracias a todos.
23 de Septiembre de 2003.

PRESENTACIÓN:

“Verbo América corresponde a la idea de que América no es solamente un continente, un espacio, sino que es el tiempo. Si el espacio es la materia, el sustantivo, el verbo viene a ser la energía, el tiempo. El Mediterráneo es, en definitiva, un campo magnético, y se da la circunstancia de que en el Mediterráneo y en América, yo hallo las mismas cosas. Los hombres mediterráneos más emprendedores, más preocupados, fueron los que alcanzaron América en una especie de diáspora; sucedió lo mismo en sentido contrario, como si existieran vasos comunicantes. Una diáspora que va y viene, que viene y va. Con antepasados que han nacido aquí y otros que han nacido allá”. (...)

MATTA, abril 1983¹.

La idea de este tema fue surgiendo poco a poco a lo largo de los cinco años que antes duraba la carrera de Bellas Artes. Según iba adquiriendo algunos conocimientos, nunca suficientes, sobre arte contemporáneo nacían interrogantes como: ¿qué causas motivaron la ruptura con las normas academicistas?, ¿cual fue el apoyo para sustentar estos cambios?, ¿por qué solo se mira y se investiga la influencia de culturas orientales o africanas en el arte contemporáneo?; si tradicionalmente Europa ha sido lugar de formación de latinoamericanos ¿no es posible que ellos dejaran aquí su particular punto de vista?. El caos que encontraron, las dudas que atenazaban a los artistas europeos, favorecieron enormemente la toma de conciencia del valor de sus orígenes y a ellos se volvieron con gran energía para crear un nuevo lenguaje.

En un primer momento, pensé trabajar únicamente con la riqueza cultural mexicana, empezando por las culturas precolombinas, para ver qué retomaron de ellas los muralistas como refuerzo de su mensaje patriótico y, a continuación, estudiar sus influencias, si es que las hubo. Luego pensé centrarme solo en los movimientos mexicanos de ruptura, con el fin de observar en que medida se han visto reflejados sus esfuerzos en Europa y Estados Unidos. Pero intuía que el tema tenía un alcance mayor, mucho más interesante. La clave me la dio el conocimiento casual de la obra de Torres García y Roberto Matta. Decidí que el trabajo debía tomar un camino más

amplio, aún a riesgo de no poder abarcarlo todo. Poco a poco fui acumulando información que creía relacionada con él. Muchas veces he pensado que no caminaba hacia parte alguna. Llegó un momento en que me pareció que todo se reducía a simples antojos o locuras y abandoné esta labor por un periodo de dos años o más. Pero en un viaje que realicé a Amboise (Francia), me encontré con una sorpresa a mis ojos, en principio, increíble. En un parque, entre árboles, había una fuente construida por encargo del ayuntamiento, cuyo autor era Max Ernst (lám 1). Los elementos escultóricos antropomorfos creo que no pueden negar su inspiración en obras de la arqueología precolombina interpretadas por Tamayo o Roberto Matta. Esta visión me empujó de alguna manera a seguir con este trabajo, con el cual no pretendo cambiar la historia solo abrir caminos o crear nuevos puntos de vista si ello es posible.

Son numerosas las obras de arte del siglo XX que presentan indiscutibles influencias latinoamericanas: el problema nos lo encontramos cuando observamos que la documentación que refute la tesis es escasa, no existe o niega en redondo tal idea, como es el caso de encontrar una fuente de cerámica en la fábrica de O Castro (La Coruña), con evidentes reminiscencias prehispánicas –por otra parte nada raras en un gallego-, pero cuyo autor Francisco Xosé Pérez Porto niega reconocer esa influencia, pues, supuestamente, la ascendencia es celta (lám 2). ¿Qué está pasando?; ¿por qué nos cuesta tanto reconocer el enriquecedor intercambio cultural?. En general, en el común de los españoles se da este fenómeno. Es evidente que en España las vanguardias y posteriores movimientos artísticos, han evolucionado de una determinada manera, distinta a la evolución producida en el resto de Europa, gracias a nuestro particular bagaje cultural e histórico, fruto del mestizaje continuado y persistente, en el que está incluida la relación con el Nuevo Mundo.

Verdaderamente esta ausencia de un material de apoyo claro, me ha producido mucha inseguridad. Expresar con palabras el conjunto de influencias, reinfluencias y confluencias, es una tarea ardua y difícil si a la vez se pretende conseguir un trabajo claro y de fácil lectura. Me he regido por el tradicional sistema historicista a la hora de desarrollar la tesis, a sabiendas de que no es exactamente la orientación que me hubiera gustado dar a este trabajo, pues considero que es una estructuración artificiosa y poco fiable. Si bien me ha servido para trabajar sin perder el hilo, también ha coartado en muchos momentos mi libertad de opinión considerando que estas podían ser demasiado atrevidas, arriesgadas, carentes de fundamento. La luz la vi en el momento en que mi Director de tesis me dijo que perdiese el miedo y expresara libremente mis pensamientos, si tenían un fundamento lógico y posible dentro de los parámetros en que se mueven este tipo de transmisiones de conocimientos. Somos hijos de nuestro tiempo, nadie puede negar que constantemente estamos recibiendo influencias voluntarias o involuntarias de cuanto ocurre a nuestro alrededor.

Siempre me resultó muy llamativo, que entre las personalidades del arte latinoamericano, del siglo XX, figuren tantos nombres femeninos, todos ellos

relacionados, no de forma colateral, sino directa, con los profundos cambios que se han llevado a cabo en el arte del Continente. Es una diferencia muy importante respecto a la historia que se ha narrado de las vanguardias europeas y movimientos artísticos derivados. No voy a insistir en este punto a lo largo del trabajo, pues toda diferenciación o positivización de algo me parece una discriminación. Lo cierto, es que existen muchos nombres de mujeres europeas que encontraron allí su medio de expresión perfecto; siendo respetado y alentado.

Para enriquecer el trabajo, completo cada capítulo con un bloque de fotografías relativas al tema tratado. Tendrán correspondencia numérica (ejemplo: lám 1 a, lám 3 d) diferente a las aclaraciones y bibliografía (1, 2, 3,...) a pié de página, que también van a ser postergadas a final de capítulo por problemas de estructuración informática. En cuanto a los autores plásticos citados, solo he señalado unos cuantos de cada grupo en los que considero que es más evidente la influencia que pretendo demostrar. Como pueden suponer, la bibliografía en la que he sustentado el trabajo es muy limitada, casi todo se corresponde con catálogos de exposiciones, libros de historia, literatura e historia del arte y algunos artículos de revistas –la bibliografía general, aparece al final del trabajo-. Con ellas, las preguntas que me formulaba obtuvieron luz, pero inevitablemente surgen otras a las que el tiempo dará respuesta adecuada. Espero, en fin, que el trabajo les resulte tan interesante a ustedes en su lectura como a mi su elaboración.

Granada, febrero de 2003.

NOTAS

MATTA, Roberto. *Verbo América*. (Catálogo de la exposición). Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente; Caja San Fernando; Institut Française de Seville 1991 p.74.

INTRODUCCIÓN

“Si el desligamiento fue claramente político, de los países latinoamericanos con respecto a Europa, no podemos decir lo mismo del ámbito cultural. El intercambio de corrientes artísticas (...) fue constante a través de los gruesos flujos de emigración que tuvieron lugar en el S.XX, haciendo especial mención a todo ese grupo de gentes que buscaron en América su exilio, huyendo de una Europa conflictiva y falta de tolerancia y a los muchos artistas e intelectuales latinoamericanos que llegaron con el fin de involucrarse en las nuevas tendencias artísticas aportando un interesante intercambio cultural”¹.

ANGEL FERNÁNDEZ NORIEGA.
Pres. C.A.A.

Si tomamos como punto de partida este fragmento perteneciente a la introducción del catálogo de la exposición: *CONFLUENCIAS, Artistas Iberoamericanos en Europa*, ya podemos hablar de la influencia, en el arte del S. XX europeo y norteamericano, de las formas, simbología, estructuras temáticas y físicas, utilizadas de manera natural por los artistas latinoamericanos.

A lo largo del S. XX y los años recorridos del nuevo milenio, se está produciendo en el arte europeo y norteamericano, un fenómeno proporcional al que sufrieron hace quinientos años los nativos del Nuevo Mundo cuando los conquistadores impusieron sus métodos y modelos gráficos. Pero existe una diferencia fundamental y explícita: en aquel caso debieron aceptar obligatoriamente un nuevo lenguaje, que, con el tiempo, se fue mezclando con sus formas tradicionales creando un nuevo tipo de arte. En este momento, creo que es el llamado Mundo Occidental, quien investiga y se nutre de su tradición y abundantes manifestaciones artísticas. Estas han evolucionado al ritmo del resto del mundo, pero siempre bajo un peculiar y novedoso punto de vista, bastante enriquecedor para la cultura en general. Sin profundizar demasiado, a simple vista podemos observar, en el terreno musical por ejemplo, las numerosas fusiones entre ritmos de ambos continentes, en especial los folk. Pero no solo se produce en este terreno, también en el colorido de muchas

pinturas, formas de estructurar sobre grandes superficies, y gran parte de la simbología del arte más representativo del siglo que acaba de finalizar.

El problema radica en que, quizá, no se le ha dado el suficiente valor e importancia a lo que esto representa. La razón, podemos encontrarla en el ámbito social o incluso político. De los países del Sur de América interesa resaltar su tipismo (más artificioso que real), la pobreza y crisis general que coexiste junto a unos pocos inmensamente ricos –esto le ha otorgado el calificativo de Tercer Mundo–, los conflictos bélicos o de terrorismo–atentados, los acuciantes problemas de corrupción, junto con los creados por desastres naturales. Pero poco, o muy poco se habla de la inmensa cultura que paralelamente se está desarrollando, de sus planteamientos y rupturas a partir de aquello que aprenden. Ello da como resultado esa forma tan particular de percibir el mundo. Cuando se ven forzados a la emigración por motivos diversos, deslumbran a todo aquel que con ellos se relaciona, produciendo así profundos cambios.

Todo esto se ve favorecido por los numerosos acontecimientos sociales, políticos y culturales que ponen en constante relación los países Latinoamericanos con Europa y Estados Unidos:

EMIGRACIONES E INMIGRACIONES a lo largo del tiempo producto de la necesidad de un trabajo que proporcione estabilidad económica y social.

EXILIOS. Como consecuencia de los numerosos problemas políticos que, durante el S.XX, han sacudido de forma violenta a todos los países del mundo. Esto ha provocado que gran cantidad de intelectuales, principalmente, se muevan en uno u otro sentido.

VIAJES Y TRATO DIRECTO ENTRE INTELECTUALES DE AMBOS CONTINENTES.

No solo la necesidad o la ausencia de libertades hace que la gente desee salir de sus países de origen. También influye notablemente, el hecho de querer conocer mundo, nuevas formas de pensar, costumbres, expresiones culturales y artísticas, que enriquezcan los conocimientos aprendidos y cuestionados constantemente a lo largo de las manifestaciones artísticas del último siglo. Que un intelectual o artista salga de su país para conocer nuevas tendencias creativas, puede atender a dos razones, o bien querer viajar a aquellos países que se consideran cuna del arte (caso de los latinoamericanos que vienen a Europa), o entrar en contacto con el arte de otros países para cambiar, refrescar, enriquecer, innovar o romper con la forma académica de trabajar, tan cuestionada a lo largo del siglo que acabamos de finalizar.

ÉXITO DEL ARTE LATINOAMERICANO EN LAS SUBASTAS. Estamos en un tiempo en que la compraventa de obras de arte está alcanzando cotas insospechadas. Sin entrar en investigaciones sobre las causas de este auge, destacamos el éxito y el interés que despiertan las manifestaciones plásticas de los artistas del Sur del Continente Americano, desde obras de arte precolombino, a las producidas en los años siguientes a la conquista, obras pertenecientes al periodo barroco y posteriores, para llegar, como no, a los deslumbrantes artistas del último siglo.

EXPOSICIONES TEMÁTICAS POR TODO EL MUNDO DEDICADAS AL ARTE PRECOLOMBINO Y DEL PRODUCIDO DESDE LA CONQUISTA HASTA EL DIA DE HOY. Por ejemplo "México hoy", "Voces de ultramar", "Perú hoy", "Confluencias", "Arte de Iberoamerica y España", retrospectivas monográficas dedicadas a Diego Rivera, Roberto Matta, Joaquín Torres García entre otros. Por supuesto, no hay que olvidar, que también han contribuido a tener una visión más amplia del arte que se produce allá, eventos tan importantes como la Exposición Universal de Sevilla en 1992, o la edición de ARCO en el año 97 dedica a la zona Sur del Continente Americano, por citar solo unas que considero importantes. Lo cierto, es que cada vez este tipo de eventos dedicados a Latinoamérica son más numerosos y con más elevados horizontes. Esto ha influido notablemente en las manifestaciones artísticas de las nuevas generaciones.

CENTROS CULTURALES del tipo Casa de América de Madrid, Centro Iberoamericano de Santa Fe y el Museo de Arte Iberoamericano de Extremadura, nos permiten tener un contacto algo más cercano con la realidad de los países del Sur de América, especialmente en lo que a arte se refiere. No dejan por ello de estar presentes en estas instalaciones, trabajos de españoles que de una u otra forma han tenido o mantienen algún tipo de relación con estos lugares. Concretamente nos estamos refiriendo al Museo de Arte Iberoamericano de Extremadura, en él no solo están representados los más prestigiosos artistas de América Latina, sino también arte realizado por extremeños que han vivido en ultramar, bebiendo de sus abundantes y sorprendentes manantiales creativos.

Durante el S.XIX, a consecuencia de las numerosas revueltas en demanda de una independencia gubernamental respecto del país colonizador, España, se llega a un proceso de ruptura política que influye directamente en otros ámbitos, como la sociedad o la cultura. Continente y país colonizador se dan la espalda. Pero el S.XX representa una fuerte renovación del diálogo entre Península, Europa y América. Por diferentes motivos, se produce a principios de siglo, un continuo ir y venir de forma temporal o definitiva. En medio de este trasiego, numerosos artistas y escritores con expresiones, pensamientos, tendencias peculiares que vienen a aprender a Europa (la Meca del arte a principios de siglo) sin olvidar sus orígenes, y otros que viajan a América a recoger nuevos y originales conceptos alejados de las academias. Otro ejemplo, el efecto de la guerra civil española, numerosos intelectuales se vieron obligados a huir. Se instalaron principalmente en países de lengua hispana, donde su trabajo se expresa y va experimentando un cambio sustancial en su concepción primero y posteriormente en su manifestación externa. Como le ocurrió a Remedios Varo o Enrique Climent, quienes dejaron una importante obra, en el país que los acogió. Durante los años 70, el exilio se produjo a la inversa a consecuencia de la convulsa situación política en diversos países latinoamericanos. Todo este trasiego, produce fenómenos muy curiosos reflejados en el arte del último tercio de siglo.

Las influencias, llegan con los transterrados y por las rutas del estilo internacional. El surrealismo de Matta se refleja en algunos notables artistas

Europeos y norteamericanos: Tapies reconoce en el curso de su primera exposición en París, su deuda con el uruguayo Joaquín Torres García en la forma de estructurar el espacio, utilizar diversas texturas en la superficie, trozos de madera introducidos en el cuadro y signos realizados con trazo gestual (de aquí, la impresión que produjo entre los latinoamericanos) ², en otros artistas se advierte la relación que tuvieron con el argentino Xul Solar, o la reunión e intercambio de ideas en torno a la *Galería Denis René* o con el *Groupe de Recherches de Arts Visuels de París*.

En definitiva, el trabajo va a girar en torno a la siguiente **hipótesis**: *hay que aprender a valorar el arte hispanoamericano; tan rico que, en cada uno de los países que forman el continente, se nos ofrece con una lógica independiente basada en unas referencias propias de cada lugar. El arte actual le debe gran parte de sus novedosos puntos de vista, aplicación del color, valentía al afrontar nuevos temas y formas, fusión original de distintos materiales y lenguajes, utilización de grandes superficies pictóricas, cualidades, todas ellas, muy apreciadas por artistas norteamericanos y europeos. A su vez las ideas sintetizadas por estos, vuelven a influir directamente en aquellos con rapidez vertiginosa, proporcional a la velocidad de los medios de comunicación y de intercambio humano que se produce hoy en día.*

NOTAS

- CONFLUENCIAS: Artistas Iberoamericanos en Europa, (catálogo de la exposición). Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1992 p. 5.
- ROJAS MIX, Miguel. Arte Iberoamericano en Extremadura. En: El Urogallo – Extremadura. Revista Literaria y Cultural. Madrid: Editores Prensa de la Ciudad, Mayo – Junio de 1995.

METODOLOGÍA: *Concepto de influencia.*

Como en todos los trabajos de investigación, el método es básicamente el mismo; las variaciones, dependen de la personalidad del individuo que realice el trabajo. Primero, surge la idea –bien por casualidad, por afinidades espirituales con el tema a tratar, o por sugerencias externas-. Cuando esta se tiene bien asumida y asimilada en el pensamiento, comienza la acumulación de material que se considera relacionado con aquello que interesa investigar y teóricamente va a responder a las tradicionales preguntas: quien, cuando, como, donde, por qué... Esta fase es constante hasta el final del trabajo, y se compagina con la ordenación y búsqueda de conclusiones. Ocurre en muchos casos, que los datos que se van analizando, abren unas perspectivas muy superiores a las que uno se había propuesto en un principio ¹. Surge el dilema, continuo por estos nuevos caminos, o me quedo con los parámetros establecidos previamente para no arriesgarme y consecuentemente no aportar nada o casi nada nuevo.

Me arriesgo. En función de datos, constatables y contrastables, desarrollo deductivamente una Tesis que no trata de negar nada, y sí de destacar algunos apartados de nuestra reciente evolución artística bastante oscurecidos u obviados por carecer, en apariencia, de la suficiente relevancia.

En el primer capítulo, voy a hacer un análisis, muy breve, sobre la simbiosis religioso-cultural-social que se produjo en Latinoamérica desde el mismo momento en que los nuevos territorios fueron conquistados por los españoles, y el reflejo o efecto en los planteamientos europeos de toda índole desde entonces. Con este preámbulo pretendo destacar el intercambio constante con el Nuevo Continente. A partir del tercer apartado, me centro en los convulsos últimos años del siglo XIX. El ambiente histórico-político-social mundial, produce una profunda crisis de pensamiento que va a determinar la evolución de las Vanguardias del siglo XX. La característica fundamental de estas corrientes, es el común desprecio por las normas establecidas y aceptadas como correctas por un amplio sector de la sociedad. En las Artes Plásticas se traduce en la renuncia y oposición a las reglas establecidas por la Academia, que satisfacen únicamente a aquellos que buscan la representación

de la apariencia de las cosas. **Los artistas desean encontrar un nuevo lenguaje que sirva para representar el mundo interior, la auténtica realidad individual.** En los trabajos infantiles o “primitivos” y en las expresiones de otras culturas, hallan la respuesta a muchas de sus dudas y controversias. Los latinoamericanos que acuden en esos años a Europa para estudiar a los clásicos, se dejan envolver por las nuevas corrientes de pensamiento, y toman conciencia del valor de su propia cultura popular, mezcla de lo importado por los europeos y de las tradiciones prehispánicas. Esta toma de conciencia fue muy valorada y apoyada por insignes creadores de la época, dejándose seducir por ella.

El segundo capítulo, va a resultar un interesante análisis de cuatro importantes artistas mexicanos dentro de un ambiente socio-político concreto:

- Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros por un lado,
- por otro – ya que pertenece a una generación posterior, con una forma de pensar en franca evolución - Rufino Tamayo.

La obra que produjeron, tuvo una profunda repercusión en el incipiente arte norteamericano de los años veinte y treinta, apoyado a partir de esa fecha por el progresista gobierno de Roosevelt a través del proyecto New Deal. El impacto causado por las propuestas de ambas generaciones mexicanas, junto con las novedades importadas de Europa, especialmente por los surrealistas, provocan el surgimiento del Expresionismo Abstracto. De este efecto y sus protagonistas – en especial del automatismo psíquico de Roberto Matta -, se hablará extensamente en el tercer capítulo.

Personalmente pienso que el análisis del cuarto capítulo sobre la evolución del Constructivismo a partir de la segunda guerra mundial, va a ser muy útil para ampliar la perspectiva del origen de los movimientos científico-artísticos que tanto se han desarrollado desde los años cincuenta-sesenta. Para ello, me voy a remitir a los orígenes de esta corriente artística que busca, en el aspecto formal, la simplificación absoluta, eliminando todo elemento que nos remita a la realidad aparente. Adscrito a esta forma de concebir la obra de arte, nos encontramos con la figura del uruguayo Joaquín Torres García. Él supo o tuvo la valentía de desarrollar un sistema creativo-pedagógico que causó sensación en su época. Como poco a poco se va a desglosar, repercutió enormemente en la obra de artistas vanguardistas españoles. El inicio de la guerra civil en España y la segunda guerra mundial en Europa, suponen el fin de estos arriesgados proyectos en el Viejo Continente, pero, por fortuna, tienen continuidad, con una proyección distinta, en Uruguay (*Taller Torres García*) y Argentina (*Grupo MADI*), durante los años cuarenta; después por Venezuela, Brasil... La década de los cincuenta, supone la expansión de estos artistas por Europa y Estados Unidos, provocando el resurgir de actividades plásticas casi extinguidas. Es la vuelta de la ola.

El poso dejado por el Surrealismo, mezclado con reinterpretaciones del Constructivismo, nuevas formas de pensar y afrontar la realidad circundante, mejoras a nivel social y económico que conducen a un consumismo desenfrenado, provocan al nacimiento de unos movimientos en los que se evidencia una ausencia total de espiritualidad: uso descontextualizado de elementos pertenecientes a otras culturas o corrientes artísticas. Este va a ser, en síntesis, el hilo conductor que regirá el último capítulo.

Concepto de influencia.

En el ensayo de Francis V. O'Connor: *La Influencia de Rivera en el Arte de los Estados Unidos durante los años 30 y posteriores* ² se nos ofrece una breve introducción al concepto de INFLUENCIA, factores y formas en que se produce (siempre se refiere a una época y unos años concretos, pero personalmente creo que por la universalidad de los preceptos, son aplicables a cualquier tiempo).

Apunta tres definiciones de diversas épocas a la palabra ³:

- S.XIII.- *"influjo o emanación procedente de las estrellas o el cielo de un fluido etéreo que actúa sobre el carácter y el destino de los hombres"*.
- Época posterior.- *"emanación de cualquier clase de poder o principio divino, espiritual, moral, inmaterial o secreto"*.
- Oxford Dictionary.- *"ejercicio de una acción por una persona o cosa en que la forma de ejercer la acción resulta invisible e imperceptible (o solo lo es a través de sus efectos)"*.

Siempre según este mismo autor, los factores que desencadenan una influencia pueden ser de tipo ESTADÍSTICO ⁴, debido a la escasez de aquellos artistas que rompen con la tradición. En Europa llegó un momento, y quizá aún se sufren las consecuencias, en que la producción artística se basaba únicamente en rizar el rizo del clasicismo con resultados bastante monótonos, temas similares y virtuosismo magistral carente de espiritualidad. De pronto, empiezan a surgir artistas, no muchos pero de gran importancia, que observan la cambiante naturaleza, la necesidad impetuosa de contar lo que llevaban dentro, y para expresar ese movimiento, esas inquietudes, la academia carecía de alma. Ese mágico espíritu lo buscan y por fin lo encuentran en otras culturas.

Esto enlaza con otro de los factores que pueden desencadenar la fusión, el PSICOLÓGICO ⁵ o predisposición inconsciente a las influencias que se adaptan a nuestra personalidad. Es decir, el artista será más permeable a aquellas corrientes estéticas que se ajusten a su personalidad, sus gustos y necesidades de autoexpresión.

Y por último el mismo autor destaca el factor SOCIOLÓGICO ⁶, cuando el artista crea un arte en concordancia con las exigencias del mercado y de la masa. Es a este punto al que esta llegando nuevamente el arte. Si a finales del

XIX, los artistas buscaban una nueva forma de comunicar que rompiese con los cánones establecidos por las academias, actualmente se han "academizado" las vanguardias de tal forma que si un artista quiere tener un cierto éxito debe adaptarse a las normas establecidas por las nuevas tendencias. Yo me pregunto ¿y el espíritu, donde se quedó?

Por último pasemos a valorar las formas de influencia artística consideradas por O'Connor 7:

- *Cuando un artista copia a otro artista.*

Imitación del precursor como persona social, pero desde la tradición propia del imitador.

La que produce un espíritu poderoso al interpretar a un precursor en términos personales.

Estos dos últimos apartados bien podrían responder al trabajo realizado por los más grandes plásticos del siglo XX. Lo cual no es un comentario deshonesto si pensamos que el Ser Humano no es una caja ilimitada de ideas y creatividad, es difícil obtener algo sin nada en que sustentarse, sino que constantemente necesita de sus congéneres para evolucionar y refrescar su lenguaje. Lo que hace falta ahora, que es evidente esta necesidad, son grandes dosis de humildad que hagan más fluido y menos temeroso el intercambio. No se puede construir sin el apoyo de una buena cimentación. Estos cimientos son las **influencias**.

El Ser Humano es universal, igual en todas partes del mundo. Los pensamientos de unos, sirven para completar las deficiencias en ese aspecto de otros; allí donde se quedan cortas las ideas o son inexistentes. Todos nos necesitamos, nos influimos, como el color, como los sonidos. La vida, el entorno, las relaciones nos forman. Las razas o grupos humanos que han permanecido largo tiempo aislados, sin relación alguna con otros de su misma especie, son los considerados primitivos, con un desarrollo cultural limitado. Igual que los colores, no existen por si mismos, sino en función de la luz y del contacto con otros. Un color es brillante si está en un ámbito oscuro, pero puede resultar pálido en un ambiente refulgente. La originalidad existe desde esa conciencia de influencia. Las influencias no son absolutas ni en un solo sentido cada vez que se producen. Bien al contrario, son simultáneas y se efectúan de forma tan sutil que no se sabe exactamente cuales son los límites. Desde el convencimiento personal de su necesidad inalienable para el avance de la humanidad, desarrollo este trabajo. Así pues, negar absolutamente una influencia es como negar la evolución del hombre, la cultura, la sociedad.

La definición de la palabra **mestizaje** que se suele encontrar en los diccionarios, centrándose en el marco de Latinoamérica, se refiere a la unión biológica entre personas de raza blanca e india, aunque también se pueden

incluir las uniones con individuos de raza negra producidas en épocas posteriores.

Por **sincretismo** se entiende la resistencia de la cultura propia (étnica y popular, con sus mitos, religiones, la lengua y la magia) mezclada con las novedades que vienen de fuera.

La palabra y el hecho del mestizaje podemos considerarlo equivalente o sinónimo de creatividad. El Ser creativo no es solo una cualidad, hay que propiciar su desarrollo con el conocimiento y el intercambio. Para ello hay que ser permeable a la novedad, que es percibir y valorar lo más elemental que nos rodea en la vida cotidiana, en la naturaleza. Igual que ha existido con Latinoamérica intercambio alimenticio, de vestuarios o musicales, y producto de ello es la riqueza gastronómica, y musical europea; se han llevado a cabo sincretismos plásticos a lo largo de la historia que están marcando claramente el arte actual, fundamentalmente a raíz de la crisis ideológica y de valores culturales y estéticos, que, como ya se ha comentado, surgió y se ha ido agudizando paulatinamente a lo largo de todo el siglo XX.

NOTAS

1. En la presentación ya comenté como, en un primer momento, quise centrarme exclusivamente en el arte mexicano, pero amplié el tema a la vista del interés que suscitaban otros autores - no mexicanos -. Ellos confirmaban o reforzaban mis teorías sobre las influencias, confluencias y reinfluencias que, cada vez con mayor fuerza, se están produciendo en la cultura mundial.
2. O'CONNOR, Francis V. Influencia de Rivera en el Arte de Estados Unidos durante los años 30 y posteriores. En : RIVERA, Diego. Retrospectiva (catálogo de la exposición). Madrid: Fundación de apoyo a la Cultura. Ediciones El Viso, 1992 pp. 167 a 195.
3. Ibid p. 167.
4. Ibid p. 167.
5. Ibid p. 168.
6. Ibid p. 168.
7. Ibid p. 168.

OBJETIVOS:

- Pretendo resaltar el valor del arte latinoamericano dentro de las corrientes artísticas del siglo XX.
- El arte latinoamericano es resultado de la fusión de las formas importadas por Europa, la revalorización de sus tradiciones y el conocimiento de su pasado histórico; es decir, de la toma de conciencia de sí mismos. Esta novedad, revierte con fuerza sobre la producción artística del Viejo Continente y Estados Unidos.
- Intento demostrar que el arte, como elemento cultural, es fruto de intercambios constantes que tienen el milagroso efecto de cambiar puntos de vista y permiten la evolución.
- Creo que es interesante señalar que la constante crisis de pensamiento en que vivimos, favorece el trasvase cultural, presentándose como una corriente de ida y vuelta, una ola, que cada vez con mayor frecuencia y velocidad, viene y va.

Capítulo I

Ambiente Histórico, Político, Social: Descubrimiento de América y sus consecuencias. Finales del siglo XIX y primer cuarto del siglo XX = Efectos en el Mundo Artístico.

¿Para qué sirven los pintores clásicos?. Quiero decir, aparte de para hacernos sentirnos mal acerca del arte contemporáneo, lo que ya es una función útil en sí. El arte de antaño, podía ser excelente por rutina porque cumplía tantas funciones mundanas: la religiosa, la política, la documentaria y decorativa –además de satisfacer apetitos que aún no colmaban la novela y el cine-. El arte de nuestro siglo (siglo XX), en cambio, ha luchado por encontrar su propia manera de hacer lo que solo el(ella) pueda hacer” 1.

1.1 Mestizaje racial y cultural en Latinoamérica.

Europa ha sido crisol de culturas importantes (griega, romana, árabe, hebrea) que, en sí mismas, ya eran resultado de simbiosis culturales anteriores. Esta riqueza aumentó al conocer una tierra completamente nueva, América. Es un Continente con una población diferente, portadora de unas costumbres y conocimientos distintos. Ello provoca en los europeos grandes transformaciones de pensamiento, con un reflejo directo en el ámbito de la ciencia, filosofía, arte, literatura, religión, etc...

Los cambios se observan en cosas tan simples como en las costumbres alimenticias o en la vestimenta. Aparecen nuevas palabras, y con ellas, distintas formas de expresión que se reflejan en la escritura. También se van a ver afectadas las manifestaciones musicales y por supuesto la pintura, la escultura y la arquitectura.

¿Cuáles fueron los elementos que favorecieron la fusión?. Por una parte, hay que destacar la ausencia de prejuicios raciales en los colonizadores. Esta

realidad, se vio reforzada por otra aún más contundente, la falta de mujeres ². Factores muy primarios que produjeron, en todos los ámbitos, un proceso de hibridación entre formas de expresión de carácter indígena y europeo, que trae como consecuencia un arte de gran fuerza, con resultados muy distintos según la zona del continente en que nos encontremos. Bien es verdad, que este apasionante fenómeno sufrió épocas de crisis y quizá quedó relegado a las clases sociales más bajas.

La estructuración social, fue creándose a medida que iban adquiriendo fuerza y entidad propia cada una de las comunidades: blancos, mestizos, criollos. Pero fueron los mestizos quienes actuaron como niveladores entre los distintos grupos raciales, puesto que en términos culturales asimilan lo indio y lo español ³. Los extranjeros interesados en el arte, la sociología y estudios de carácter etnográfico, sienten un creciente interés por la historia y costumbres de América Latina. Especialmente observan los sincretismos entre la religión católica y antiguas religiones indígenas o africanas –candombé, vudú, altares de muertos en México, etc...-. Esta identificación de manifestaciones religiosas, tiene su reflejo en el arte desde el mismo momento en que los evangelizadores católicos llegaron al Nuevo Continente, adoptando elementos de la cultura nativa para poder acercarse a los habitantes de aquellas tierras. Así pues, los misioneros fueron sustituyendo poco a poco la pictografía azteca, maya o inca, por iconografía cristiana. Para los indios fue muy fácil la asimilación, ya que su mente estaba habituada a transmitir y asimilar mensajes mediante signos. El primero que se les enseñó fue el de la cruz, sobre la cual (hecha en piedra y estructurada en frisos) se narraba, mediante ideogramas muy parecidos a los códices precortesianos, la historia de Jesús. Estas cruces invadieron todo el territorio conquistado. A su adoración se someten los nativos, identificando, en muchos casos, estos símbolos con las deidades o ídolos propios de su tradición. Contribuyó a este rápido sometimiento la forma conmovedora de predicar.

Un glorioso ejemplo de la simbiosis que se produce en el arte religioso, es la imagen extremeña del *Cristo de la Encina* ⁴. En ella, un indio contempla el milagro: Crucificado y Naturaleza, representada por el árbol, se funden en una sola cosa. Otra muestra es la Virgen de Guadalupe ⁵, que se aparece a un humilde indio. Representa el símbolo de la aceptación del catolicismo por parte de los indígenas. En esta imagen de la Virgen aparecen fundidos atributos de las diosas prehispánicas con los cristianos. Este arte nació de la confluencia de dos sensibilidades, de dos movimientos espirituales: el de los misioneros y el de los indígenas. Es por tanto algo nuevo y diferente, vigoroso, original con rasgos inconfundibles que perduran aún hoy. Otros modelos que confirman estas asimilaciones, fuera de las manifestaciones religiosas, son las producciones cerámicas de similares características que se realizan en México y en la zona de Guadix (Granada). También en arquitectura podemos ver ejemplos muy interesantes de fusión entre la propia de los nativos de América y la de origen español (mudejar, renacimiento italiano). Este trasiego de interpretaciones y reinterpretaciones, redundan, en principio, en una mayor libertad expresiva para el artista.

A partir de la revolución mexicana el mestizo es el símbolo de una sociedad igualitaria, equivalente a la clase media. Son, como digo, los representantes de la gran mezcla cultural latinoamericana. Esto es equiparable a lo que ocurre, aunque en momentos históricos y con protagonistas diferentes, en Brasil y las Antillas. Allí el mestizaje que se produce es ibero-africano, resultado del ingente número de esclavos que son importados al Nuevo Continente ⁶. Las expresiones religiosas comentadas con anterioridad, se vieron afectadas a su vez por las ceremonias de origen africano. Es, por ejemplo, muy sorprendente ver hoy día, en una sala–altar donde se celebran candombés (en medio de una enormidad de fetiches y amuletos) las representaciones de los orixa o espíritus que se corresponden con Jesús, la Virgen María o el Diablo. Este tipo de actos están dirigidos por el ritmo hipnótico de los tambores. A ellos se les otorga un carácter sagrado. El efecto que producen en los danzantes y espectadores se puede traducir como un trance mediante el cual se entra en contacto con Dios. En la actualidad, ritmos similares se utilizan para crear “ambiente” en los centros de ocio. El efecto es el mismo, su interpretación diferente.

¿Qué sucede?. Podemos decir que en la forma de estructurar los sistemas políticos, religiosos, así como la educación y la economía se fundamentan en la tradición europea mientras que la forma de ser y actuar de las gentes, así como sus tradiciones y folklore, tienen un sello indiscutiblemente afro-indio-europeo que lo hace tan particular. Frente a esta ola de enorme creatividad, aún en proceso de formación y expansión, nos encontramos un mundo occidental en crisis culturalmente hablando.

1.2 Conciencia de Pueblo Latinoamericano

A comienzos del siglo XIX, la situación política y social en el Nuevo Continente se hace insostenible. Constantemente había revueltas de las que era responsable la población más oprimida. Esta, aunque tuviera en realidad una cierta posición económica y social, no podía optar a participar en puestos de responsabilidad, ya que estaban destinados a los españoles. Ello, unido a las corrientes intelectuales venidas precisamente de Europa, incita a luchar por la independencia en los distintos países.

Si nos centramos en las consideraciones que se hacen sobre el arte de América Latina, podemos decir que se tiende a hacer una simplificación excesiva. Considerar el muralismo como eje conductor alrededor del cual se desarrolla todo el fenómeno creativo del siglo XX en el Nuevo Continente, es un error, como señala Edward Lucie Smith. Tenemos que tener en cuenta que existen zonas donde la población india o mestiza es superior a la blanca, o al contrario; también los regímenes políticos son decisivos a la hora de promocionar un tipo u otro de arte; incluso afecta la cantidad de inmigrantes extranjeros que reciba un país ⁷. Estos factores mezclados en muy distintas

proporciones, dan como resultado artes con importantes diferencias entre las diversas zonas del Continente ⁸.

Dentro de los artistas plásticos se pueden observar dos tendencias. Ambas surgen de la evolución del Neoclasicismo imperante, hacia formas de tipo "naif" más propias del arte popular. Por una parte tenemos artistas muy preocupados por las penurias económicas y la desigualdad política que sufría el pueblo indígena ⁹. Por otra, nos encontramos con artistas preocupados únicamente en acaparar el comercio turístico -temas folclóricos y pintorescos-, corriente que pervive hoy día con gran fuerza y entusiasmo ¹⁰.

Pero es interesante observar una tercera vía más moderna. Muchos artistas latinoamericanos han vivido y se han formado, trabajan, en Europa o Estados Unidos (en este último, especialmente después de la segunda mitad del siglo XX). Se adaptan y adoptan las formas de estos países, pero no olvidan sus orígenes. Muchos de ellos incluso forman parte de importantes movimientos artísticos. Son los artistas que trabajan en el exilio. Con ellos se produce una forma de expresión, la más original y brillante, enfocada a defender la producción artística fruto del mestizaje de culturas y de las novedades importadas ¹¹. Ello dió un carácter especial a su trabajo, que quizá forzaron un poco los creadores para aprovechar el filón que les ofrecía este modo de ser "reconocidos". Es muy difícil discernir donde termina lo europeo y comienza lo latinoamericano. Como había declarado Oswald de Andrade, el crítico y filósofo brasileño, en su importante *Manifiesto Antropófago* de 1928: *"la meta deseada de los pintores latinoamericanos fue ingerir y transformar (o "canibalizar") lo que se consideraba de interés en las culturas extranjeras a fin de valerse de estos puntos de estímulo para la creación de formas nuevas (aunque autóctonas) de expresión que fueran factibles para las naciones latinas del hemisferio occidental"*. Sin embargo el arte de Latinoamérica se ha considerado, con evidente menosprecio (y en algunos círculos se sigue pensando), como un "híbrido" entre culturas, simple imitador de las formas o las vanguardistas europeas. Craso error por parte de los historiadores y críticos tanto europeos como norteamericanos.

Como en Europa, el siglo XIX latinoamericano, es un periodo de búsqueda en el terreno artístico. Aún no es un arte social y políticamente comprometido. Es en el siglo XX cuando se puede observar este perfil con nitidez, asumiendo una gran variedad de formas. Para ello se valen de los recursos, formas y color del lenguaje tradicional, junto con las novedades importadas del Viejo Continente. Resultado: un indigenismo íntimamente relacionado con sentimientos nacionalistas, potenciados puntualmente por movimientos vanguardistas europeos, quienes a su vez se retroalimentan de esta forma de expresión. Es decir, que encontraron respuestas para sí mismos. Podemos pensar, por tanto, que la relación entre artistas latinoamericanos y el arte contemporáneo europeo, es mucho más intensa de lo que pueda pensarse en un primer momento.

Estas fusiones aparecen siempre que los individuos están divididos en dos civilizaciones. El hombre actual, y el occidental particularmente, también se encuentra dividido. El mundo ha evolucionado con vertiginosa rapidez en poco tiempo, nos encontramos a caballo entre la tradición –que aún pervive en nuestra sociedad- y su contraposición, el ritmo que nos impone el consumismo, los medios de comunicación, el nivel de eficacia en el trabajo, etc. Por ello necesita refugiarse –aunque sea de forma incoherente y superficial- en esas culturas que, aparentemente, han sabido superar una dicotomía de similares características.

1.3 Europa y Estados Unidos. Ambiente histórico, político y social. Últimos años del siglo XIX.

El nuevo arte, llamado por los historiadores **de Vanguardia**, nace como consecuencia de la ruptura con los valores decimonónicos. Ruptura que no se produce sólo en el terreno estético, también histórico e ideológico.

A finales del siglo XIX, la burguesía ocupa un lugar preeminente en la sociedad gracias al crecimiento económico de la época, que trae consigo una segunda revolución industrial y el asentamiento del capitalismo. Se vive una época de esplendor indescriptible. Es una sociedad progresista, vinculada a la ciencia y a la industria. Las ciudades se transforman rápidamente, creciendo y adaptándose a las necesidades propias de un mundo industrializado. Por el contrario, frente a una actitud positivista en el ámbito tecnológico, se mantiene una mentalidad antigua, se podría decir incluso ancestral, y un rígido autoritarismo.

Como consecuencia de esta expansión económica, las masas obreras cada vez son más numerosas, puesto que la población emigra del campo a la ciudad. Se organizan en sindicatos y exigen una mejora de sus precarias condiciones de vida. Piden un cambio profundo en la estructuración de la sociedad. A esta reivindicación se adhieren muchos intelectuales formados en ambientes burgueses. Ellos perciben mejor que nadie la hipocresía que flota en el ambiente. Se produce una gran escisión dentro de este grupo social. Por un lado están, aquellos que continúan con actitudes espirituales tradicionales de acuerdo con su posición económica; y por otro, los que optan por una oposición, en algunos casos violenta, contra todo lo establecido: moral, costumbres y modo de vida. Surge la imagen del intelectual, del artista incomprendido, que en medio de un mundo cómodo siente un profundo desasosiego y una gran insatisfacción espiritual.

Este ambiente de cambio no tiene equivalente en Estados Unidos. Una vez superados los efectos de la guerra de secesión, se observa un desarrollo económico y tecnológico inusitado. El arte se decanta por plasmar esta placidez sin mayores preocupaciones ni deseos de cambio. La función del artista es ilustrar la gloria del país; no se valoran para nada sus intereses espirituales,

sensibilidad o deseos de expresión creativa, son cualidades consideradas poco prácticas. En general, tanto las clases altas como los intelectuales, desconfían de los trabajadores manuales; por ello la relación entre el artista plástico y el resto de la sociedad norteamericana es nula. La situación del creador norteamericano es de absoluto aislamiento. Hubo algún intento de romper esta norma, pero fue un movimiento tan débil que apenas surtió efecto en un país tan grande. Las cosas no cambiarán, efectivamente, hasta después de la segunda guerra mundial.

Ya se ha visto en el apartado anterior (1.2), que Latinoamérica igual que Europa, sufre un periodo de crisis social y de pensamiento. Allí, es la pequeña burguesía la que pierde influencia a favor de unos gobiernos que utilizan su poder para positivizar el naciente imperialismo norteamericano. Factor que, paradójicamente, va a potenciar, el desarrollo de un arte propio de la zona Sur del Continente, lo que va a suponer la práctica erradicación de todo vestigio del antiguo imperialismo español y el comienzo otro tipo de dominación. Casi todos los escritores y artistas provienen de ese estrato social gravemente desfavorecido por el nuevo giro que experimenta la política. Presienten que tras la máscara benefactora, otorgadora de libertades, se esconde un yugo aún mayor, que supone, la transformación de sus formas de vida tradicionales, a favor de una modernidad vertiginosa que no respeta en absoluto su lenta evolución. Como consecuencia, los abismos entre los distintos estratos de la sociedad se van a incrementar. Hoy, somos testigos de ello.

1.4 Transformación en el arte.

En el siglo XIX, se empiezan a producir las primeras rupturas con la tradición. También son novedosos los temas de evasión de la realidad, que implican: hacerse salvajes, o bien, la creación de nuevos mundos que representen un alejamiento radical de la realidad circundante, contaminada por la hipocresía de la civilización. De esta forma, los artistas pretendían huir del empobrecimiento de los valores humanos. Así las cosas, querían a toda costa salvaguardar su identidad, encontrarse consigo mismos, alejados de cualquier tipo de convencionalismo social. El Romanticismo, Realismo, Naturalismo y Simbolismo, son algunos de los movimientos artísticos que nos ilustran sobre estos problemas de conciencia y que son los precedentes directos de lo que va a ocurrir en el siglo XX.

A pesar de los cambios que ya hemos visto, de las convulsiones y las transformaciones espirituales en los artistas, la esencia –el lenguaje- del arte permanecía prácticamente inamovible. En el Renacimiento se alcanzó la perfección en el aspecto representativo, composiciones geométricas equilibradas, nada se dejaba al azar en la obra de arte. A ello se había llegado tras largas investigaciones de las que eran partícipes casi todos los campos de la ciencia. Cuando el artista investigador, consiguió representar la realidad de forma objetiva, sus aspiraciones creativas giraron alrededor de esto casi

exclusivamente. Así pues, durante los últimos cuatrocientos años (incluso en la actualidad nadie puede negar la fortaleza de estas enseñanzas para un sector bastante amplio de la sociedad) no se evolucionó nada en el arte, salvo casos excepcionales, e incluso en esos casos la huella clasicista es profunda. Todos los conocimientos quedaban salvaguardados en las Academias de Arte, encargadas de dar a los artistas una formación técnica, estética y cultural sólida. Su sistema de enseñanza se basaba en la mimesis de los cánones y modelos establecidos.

En los países Latinoamericanos, la situación, en el ámbito de las artes, es similar. Fruto de una rigurosa educación clasicista, los artistas únicamente recreaban formas academicistas aunque la temática empieza a derivar hacia la exaltación de la tradición precolombina, cúmulo de bondades y sabidurías perdidas a consecuencia de la llegada de los españoles en el siglo XV. Pero también nos encontramos artistas muy críticos, es el caso del mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913), quien recuperando los símbolos propios de la cultura mestiza, principalmente calaveras satíricas, realiza una obra gráfica altamente narrativa y ácida con la situación socio-política mexicana de la época.

1.5 Siglo XX.

“...Una concepción que para los mesoamericanos era religiosa; para nosotros es intelectual. En uno y otro caso, se trata de una visión no humana del espacio y el mundo. El pensamiento moderno, sostiene que el hombre ya no es el centro del universo, ni la medida de todas las cosas. En el arte precolombino y en el moderno, en cambio, la figura humana se somete a la geometría de un espacio no humano. En el primer caso, el cosmos es un reflejo del hombre; en el segundo, el hombre como un símbolo del cosmos” 12.

Nada es constante ni absoluto, todo cambia con vertiginosa rapidez. Se produce lo que se ha dado en llamar “aceleración histórica”. A grandes rasgos podríamos decir que las dos guerras mundiales que se han producido en el siglo XX, las profundas alteraciones en la distribución territorial de los países (modificaciones en los mapas), las fuertes convulsiones sociales, la ebullición de ideologías junto con el enorme desarrollo de las ciencias y las técnicas, son consecuencia de la controvertida situación social, económica y política incubada en el siglo anterior.

El siglo está caracterizado por dos corrientes filosóficas radicalmente contrapuestas que perviven del periodo decimonónico y que ahora se acentúan. Por un lado tenemos el llamado *Optimismo Positivista*, propio de una burguesía fuertemente instaurada, amante del desarrollo científico en general. Por otro lado, nos encontramos la actitud de los artistas e intelectuales en general, que son lo suficientemente sensibles para darse cuenta de las inmensas contradicciones que subyacen a la aparente estabilidad reinante. Esta situación conlleva transformaciones muy importantes en el pensamiento. Una

de las corrientes que gana más terreno entre los pensadores de la época, es aquella que se apoya en la idea de que la presencia del Hombre en el mundo no tiene razón de ser. Esa conciencia de inutilidad, le produce una profunda angustia. Paralelamente, e incluso entrelazándose con esta forma de entender la existencia humana, surgen las doctrinas de Freud (1856-1939): el Hombre busca la felicidad pero las presiones sociales le impiden conseguirla (estudio de trastornos psíquicos de personalidad y sus consecuencias). Dentro de estas dos corrientes de pensamiento ya podemos enmarcar un numeroso grupo de movimientos estéticos a los que se ha denominado como **vanguardias artísticas**, cuya característica principal es un profundo deseo de transformar el presente siendo conscientes del pasado.

En el arte, estos cambios no se produjeron de golpe, como en principio se pueda pensar. Sino que el desligamiento, respecto de las posiciones vigentes desde el Renacimiento, fue lento y paulatino. Cada paso al frente estaba firmemente apoyado en lo conocido, en la tradición academicista. Desde esa realidad, se pudo dar el salto hacia opciones más novedosas. Si uno no tiene conciencia de algo, si no sabe por experiencia propia, lo que le agrada o desagrada de su realidad, es muy raro que busque otras opciones y difícilmente se producirá evolución alguna ¹³.

El siglo XX, como vemos, también da valor a la razón, aunque es más importante el impulso, la expresión espontánea, el comportamiento libre. Las expresiones plásticas que se desarrollan no tienen en absoluto vocación minoritaria, bien al contrario, quieren crear un arte universal accesible a todo tipo de público, cercano a sus intereses particulares. Pero se ha producido un grave problema de incomunicación. Por una parte, ha sido motivado por la pervivencia hasta nuestros días, de una educación artística de corte academicista, absolutamente impermeable a las novedades plásticas que se producen alrededor. En otro punto, con el teórico paso a un segundo plano de las normas académicas, se ha conseguido plena libertad creativa. El nuevo artista esta y actúa solo ante el público. Pero quienes dan curso, en última instancia, a las obras que producen, son los marchantes y galerías. La primacía cada vez mayor del sistema capitalista, condiciona el desarrollo del arte, y por tanto, la producción del artista se va a ver seriamente mediatizada por el mercado. Los precios se elevan desmesuradamente, ello implica: público exclusivo, que a su vez relacionará valor económico, con calidad artística. Esta dolorosa intuición, se convierte en evidencia tras la segunda guerra mundial. El centro del arte se traslada de París a New York, las razones no solo están en la emigración de los artistas exilados de Europa, también los motivos, quizá más poderosos, sean exclusivamente mercantilistas.

1.6 Fundamentos de los cambios que se experimentan.-

La primera novedad del siglo XX ¹⁴, que surge con el deseo de encontrar nuevos caminos para el arte, es la reflexión sobre el lenguaje plástico: ¿es un

mero medio de representación del mundo que nos rodea? O ¿es el medio de expresión del artista?. Si se intenta responder a la primera pregunta, nos chocamos con la evidencia de que nunca se representa lo que vemos, siempre existe un cierto grado de subjetividad. Esta fue una de las primeras conclusiones a las que llegaron los creadores de la época. El artista toma un fragmento de mundo y lo representa sobre un plano. De alguna manera lo esta descontextualizando, se le está dando una dimensión significativa distinta a la de su origen. A esta realidad hay que sumar la respuesta de la segunda pregunta. Como ya se ha apuntado anteriormente, a finales del XIX se producen una serie de corrientes artísticas en las que el creador hurga en su interior para crear nuevas realidades, por tanto, el artista deja de ser un mero copiator del entorno, para ser creador, quiere decir algo con el gesto de la pincelada o del cincel, con su factura en la obra de arte. Observa el mundo, lo analiza, lo hace suyo y después lo representa. Resultado: una nueva realidad. En esta situación no sirve de nada trabajar de forma impersonal y técnica, el artista tiene que implicarse en su trabajo. Es un deber investigar nuevas formas de expresión que hagan hablar a las obras de arte, que emocionen o produzcan algún efecto sobre el espectador, distinto a la superficial evaluación del parecido de la realidad con el motivo representado.

Desaparece el "tema" en la obra de arte u obtiene un lugar muy secundario. Es sustituido por la representación de un concepto o idea. El cuadro deja de ser un espacio-ventana que refleja la realidad tal cual, para ser un soporte bidimensional con vida propia en el que se refleja un problema específicamente pictórico. Surge el lenguaje del arte como sucesión de signos con significación propia e independiente. Este debe ser espontáneo, sincero y puro. En pintura esa pureza se configura con la eliminación del efecto volumétrico, la perspectiva se suprime, pierde significación la relación arriba y abajo, se combinan distintos sistemas de proyección. Las deformaciones significativas, las figuras geométricas, la abstracción son los tres procedimientos más usuales para traducir la nueva concepción natural y humana. Lo que separa la obra de un clásico, de un artista de vanguardia (cubista, expresionista o abstracto) es el lenguaje.

Para satisfacer estos cambios de mentalidad a la hora de afrontar el trabajo artístico, se estudian y valoran –en algunos casos de forma excesiva y casi fanática– los modos y tradiciones de otras culturas distintas de la Occidental. En ese afán por conocer, muchos artistas viajan a lugares exóticos, principalmente África y Oceanía -curiosamente colonias o antiguas colonias de los países donde se desarrollan las vanguardias–, también a los países de América del Sur (aunque de estos no se habla tanto). Bajo el interés que se despierta hacia este tipo de manifestaciones culturales, subyace la idea de que Europa ha perdido la preeminencia en este terreno. Estudian la espontaneidad expresiva de los dibujos infantiles o de los enfermos psíquicos; interesa enormemente la exploración y explotación del caudal almacenado en el subconsciente humano, como elemento enriquecedor de la obra de arte. Motiva así mismo, la escultura arcaica de los museos arqueológicos, el folklore

campesino tradicional, los trabajos hechos por aficionados y las manifestaciones plásticas de culturas consideradas por el Hombre occidental como primitivas.

La originalidad de los artistas de principios de siglo la encontramos, precisamente, en que ellos son los primeros que se dan cuenta del valor, del caudal inagotable, estético y artístico de obras consideradas primitivas. Estas expresiones plásticas representaron para ellos la respuesta a preguntas que se estaban formulando; consecución de plena libertad expresiva; utilización de nuevos materiales; originales estructuras compositivas; cambios en la concepción del objeto (todo es susceptible de ser convertido en obra de arte); cromatismo atrevido; importancia del volumen y la monumentalidad casi totémica obtenida con formas simples; valoración de la expresión contenida; atractiva unión de materiales de distinta procedencia; importancia del trabajo directo sobre la materia y las señales que dejan los utensilios de trabajo utilizados; también prestan especial atención a los signos y símbolos que utilizan, muchos de ellos de una limpieza abstracta absoluta.

El arte procedente de otras culturas interesó a todas las manifestaciones artísticas de vanguardia pero en aspectos diferentes. Para los cubistas la atención se centraba en el terreno netamente formal. Sin embargo a los expresionistas les atraía especialmente la emoción contenida en la que ellos veían reflejada la dificultad diaria que experimentaban sus creadores para vivir. En realidad, como siempre ocurre, pudiera ser que intuyeran en ellas sus propias inquietudes. Quizá por eso vieron proyectados muchos de sus intereses en la obra de artistas hispanoamericanos que, a principios del siglo XX, vinieron a Europa trayendo algo de su tradición –folklore popular- en la forma de afrontar el trabajo artístico.

Este deseo inalienable por conocer, por descubrir, va íntimamente relacionado con la gran insatisfacción espiritual, de la que ya se ha hablado. Por primera vez, los artistas explican de forma teórica, con un lenguaje contundente y en muchos casos profético, sus posturas ante la práctica del arte, expresan sus programas de actuación y los relacionan con candentes problemáticas de carácter político y social. En muchos de estos Manifiestos se observa una profunda fe en el progreso y en una transformación benéfica de la humanidad.

1.7 Vanguardias artísticas del siglo XX.

“... Doble función del arte prehispánico. Primero la fidelidad a la materia y a la forma; para el azteca la escultura de piedra es piedra esculpida; en seguida esa piedra esculpida es una metáfora de piedra. Geometría y transfiguración... En pintura la transfiguración es un proceso distinto al del lenguaje verbal... en una pintura vemos formas sensibles. Pero el pintor debe ordenar esas formas. El orden que les impone es siempre simbólico, ya que de otro modo la pintura no sería lenguaje”¹⁵.

Vanguardia significa literalmente lucha o combate. Se refiere a una etapa rompedora en todos los terrenos de la cultura que surgió a principios del siglo XX, no antes y no debe aplicarse a periodos históricos distintos de este, pues estaríamos enviando un mensaje equívoco ¹⁶.

Los llamados *Ismos* atienden a diferentes principios estéticos. Son autónomos, pero conviven en el tiempo e incluso comparten muchas de las ideas básicas que les han conducido a la búsqueda constante de una plástica personal. El artista tiene libertad para adherirse a una u otra corriente e incluso cambiar cuando esta no colme sus ímpetus creativos. Pero se debe tener muy claro, que la raíz de todos los movimientos de vanguardia es común, que incluso el tronco inicial lo comparten y, puesto que coexisten en el tiempo, se influyen mutuamente.

Es muy interesante observar, que los personajes mas destacados de cada una de las corrientes, aquellos considerados por los historiadores como ejemplos, no se quedaron en ellas. Era tal su curiosidad, que siempre estaban dispuestos a absorber cualquier novedad que saciase su espíritu creativo, de hecho, en muchos casos protegieron, estimularon y en cierto modo patrocinaron la producción de artistas de otras nacionalidades (latinoamericanos para centrarnos en el tema), es el caso de Picasso con Wifredo Lam (cubano) o de Leguer con Tarsila do Amaral (brasileña), por poner algunos ejemplos.

En el segundo apartado de este capítulo, se ha comentado brevemente, que hasta fechas muy recientes no se ha valorado suficientemente el arte realizado, a lo largo del siglo XX, en los países de la zona central y sur del Continente Americano. Algunos coleccionistas, valoraban estas producciones por el grado de exotismo o indigenismo que en ellas se pudiera observar, nunca o en muy pocas ocasiones por su valor como creación artística. Solamente en los últimos años se está empezando a considerar, por parte de algunos críticos, la posibilidad -en vista de las evidentes coincidencias de criterios, formas, estilos y fechas- de que el arte producido por artistas latinoamericanos, con una personalidad propia innegable, esté mucho más interrelacionado, en un sentido y otro, con Estados Unidos y Europa de lo que se había pensado.

Las posibles causas de esta baja estima, omisión o desinterés por parte de los estudiosos, las podemos encontrar en el hecho de que la Historia del Arte de los dos últimos siglos ha estado marcada por pautas francesas y norteamericanas respectivamente. Esto qué significa: Francia y Estados Unidos (antigua colonia anglosajona y francesa), han sido potencias tradicionalmente enemigas de los intereses portugueses y españoles. Aunque estos ya no suponen peligro alguno, sin embargo, continúa silenciándose cualquier referencia positiva, en cuanto a influencias se refiere, que incluya a estos países o a cualquiera de sus antiguas colonias. Esta opinión, como todas, tiene grandes y significativas excepciones, como por ejemplo: Picasso, Dalí o Rivera,

a los que creo que se les observa más como individuos geniales y excéntricos, políticamente comprometidos, que como marcadores de pautas artísticas, a pesar de ser el primero de ellos uno de los más valientes e increíbles rompedores de la tradición académica. Se tiene más en cuenta la estructura formal de la obra, que el mensaje espiritual. Por otra parte, creo que la mayoría de los artistas latinoamericanos, no tenían, y aún no sé si tienen, conciencia de su propia importancia dentro de los ambientes artísticos de principios del XX. Considero que hoy día, muchos creadores, quizá inconscientemente, siguen actuando como satélites de las pautas marcadas por la Meca del arte, sin valorar suficientemente sus propias aportaciones o confundiéndolas, es decir, valorando en exceso elementos sin importancia.

Si hablamos del grado o la forma de asimilación de las vanguardias en América Latina, debemos decir que destruyen todas las normas establecidas como correctas. Arrasan con toda distinción entre arte y artesanía. De esta forma, aunque los artistas han sido educados en una sociedad moderna y europeizante, se esfuerzan por recuperar la herencia tradicional en peligro, debido a la creciente entrada en el Continente de elementos foráneos, propios de la nueva era industrial, incompatibles con las formas ancestrales desarrolladas en el Continente.

La relación entre los artistas latinoamericanos de vanguardia y el trabajo que hace el pueblo es directa, continua, habitual; coexisten. En el Viejo Continente, para observar este tipo de labores, pintores y escultores debían acudir a los museos, o trasladarse a lugares donde la civilización occidental aún no se había instaurado. La percepción que tienen los europeos es artificial, ajena, casi una autoimposición o disciplina para encontrar otros medios de expresión. Poner en sintonía: el bagaje cultural de estos artistas, los deseos de romper con la formación clásica, y la contemplación sorprendida de obras de carácter primitivista, supuso para los creadores, un esfuerzo de síntesis muy grande, que no tuvieron que hacer los latinoamericanos. Ellos llevan el carácter ancestral asumido en el lenguaje plástico como algo natural. Únicamente debieron que aprender a valorarlo, por encima de la educación academicista recibida. Quizá esta ausencia de "esfuerzo mental", el juego de y con los elementos formales, es lo que hace que el arte latinoamericano se considere únicamente "decorativo".

Señalada y rompedora es la actitud de **Anita Mafaliti, Emiliano Cavalcanti** o **Rego Monteiro**. Viajaron por Europa y Estados Unidos en los años 1910 y la década de los veinte. Se relacionaron en mayor o menor medida con Jean Cocteau, Braque, Picasso, Leger, incluso con Matisse o Marcel Duchamp. El contacto con estos intelectuales, les ayudó a verse a sí mismos.

El movimiento considerado como protagonista de la ruptura más radical es el **Cubista**, al cual no se adscribe directamente, en principio, ningún artista latinoamericano, pero si recogen algunas ideas. Siguiendo las pautas de pensamiento propias de la intelectualidad más progresista, critican la filosofía

positivista del impresionismo, ya que solo representa lo que capta la retina sin que intervenga para nada el pensamiento del autor. Los cubistas dan mucha importancia al estudio de la estructura geométrica de los elementos, lo que podría llamarse subjetivismo de tipo racional. Se produce un absoluto expolio de la objetividad, que nos conduce hacia una abstracción progresiva pero nunca total. Para ello se remiten a modelos como la escultura del África Negra, Egipto y formas de otras culturas remotas como la precolombina.

Dentro de esa forma de analizar estructuralmente la realidad, un ejemplo de artista ávido por adquirir nuevas formas de expresión, lo encontramos en **Picasso** –sin duda atento observador del trabajo de sus colegas-. En las primeras obras consideradas cubistas, se puede observar un creciente interés por las máscaras africanas, por su carácter inexpresivo, totémico. El primitivismo picassiano se caracteriza, por la simplificación geométrico-constructiva de las formas plásticas.

En este periodo establece relaciones de amistad con Diego Rivera. Dos personalidades fortísimas ávidas por evolucionar, por adquirir nuevos conocimientos que ensanchen sus perspectivas artísticas. Los dos aprenden de los dos, hasta que surge la inevitable enemistad entre colosos, cuando realizan, por las mismas fechas y de forma independiente, una obra de similares características tanto estructurales como formales. Estas obras datan de 1915; la de Picasso se titula *Hombre apoyado en una mesa* (lám 1 a, II cap.) y en su etapa inicial era prácticamente igual a la del mexicano titulada *Paisaje Zapatista* (lám 1 b, II Cap) 17. Pasados los años, se sentirá vivamente atraído por la obra del pintor cubano Wifredo Lam, a quién apoyará, protegerá y alentará a que continúe trabajando con los iconos y formas propias de su tierra. En algunas obras de Picasso, se puede observar una cierta comunidad de criterios con el cubano; sería necesario dilucidar hasta donde llega la posible interrelación de influencias (motivos, simbolismo, estructuración, colorido, etc...). Incluso, remarcando esta cualidad sintetizadora que poseía Picasso, quizá podríamos adivinar algo del Universalismo Constructivo de Torres García en el *Guernica*, ya que por las fechas en que este trabajo se llevó a cabo, estaba perfectamente teorizado el sistema del uruguayo 18.

Fernand Leguer, es otro de los artistas considerados cubistas, pero con una concepción muy particular de su trabajo. Pasa rápidamente de un estilo cercano al impresionismo a la abstracción más absoluta. Poco a poco, abandona también ese lenguaje, ya que no se adapta a sus pretensiones. Desarrolla una temática y una figuración muy particular. Pinta la vida moderna, la belleza las ciudades y las máquinas, de los objetos cotidianos. Se trata de una visión positiva, optimista, que creyó en la relación equilibrada del Hombre moderno con la Naturaleza. Nunca se dejó llevar por el tremendismo de situaciones puntuales, sino que vio en el Hombre un factor de progreso y bienestar. La esencia de su obra, está presidida por el color puro y vibrante, que da vida a unas figuras corpulentas y magníficas –cuyas formas serán muy explotadas, aunque bajo una nueva dimensión, por Diego Rivera en sus murales- que se superponen unas a otras, sin respeto a perspectiva alguna y contorneadas por

anchas líneas negras (Mujeres sobre fondo rojo. Lám 2 a). En 1924, fundó con Ozenfant su famosa escuela de París, en la que se potenciaba la colaboración entre todas las artes. En esta etapa se observa una clara influencia de la arquitectura en la estructuración de sus composiciones.

Con este artista estudia un tiempo la pintora brasileña **Tarsila do Amaral**, quien en 1923 escribe: *"...Me siento incluso más brasileña. Voy a ser pintora de mi país. ¡Qué agradecida estoy de haber pasado toda mi infancia en la granja!. Los recuerdos de esos tiempos han llegado a ser muy queridos para mí. Quiero, en arte, ser la niña de campo de Sao Bernardo, que juega con muñecas de paja, como en el último cuadro que estoy trabajando... No penséis que esta tendencia se considera aquí negativamente. Por el contrario. Lo que aquí quieren es que cada uno traiga la contribución de su propio país. Esto explica el éxito del ballet ruso, las artes gráficas japonesas y la música negra. París ya ha tenido demasiado arte parisiense"* 19. A través de este mensaje podemos intuir una obra llena de alegría de vivir, apasionada por su país de origen –pasión alentada, como hemos podido leer, por un ambiente europeo ávido de novedades-, que se traduce en una obra plena de color, de formas ondulantes, tranquilas. Antes de concentrarse en los temas que la van a hacer popular, retrata la vida moderna brasileña, con sus paisajes, vegetación y colorido, al modo de los temas urbanos legerianos. Adquiere, en una breve estancia en París, entre 1922 y 1923, una gran seguridad y amplitud de miras. Paralelamente, en la obra de Leger, se observa una transformación hacia temas en los que el Ser Humano y la Naturaleza están fuertemente unidos, los elementos urbanos pasan a un segundo plano. La relación existente entre ambas obras, no solo se observa en el aspecto formal, también en el espíritu que conduce la mano de estos dos creadores. Leger tenía ya un lenguaje perfectamente estructurado, cuando debió relacionarse profesionalmente con la brasileña, pero sin embargo esta llevaba impregnada su mente del color y la vitalidad de su tierra, que, junto con la visión positivista del mundo legeriano, dio como resultado, una producción artística muy rica para ambos. Al unísono ensalzan la civilización que resulta de la novedad, de la modernidad, de la mezcla; a la vez que animan al Hombre a no olvidar que sus raíces se encuentran en la Naturaleza. Tarsila, viaja a Francia junto con el poeta -también brasileño- Oswald Andrade. Con él, y gracias al poeta suizo Blaise Cerdans 20, conocen a los más importantes vanguardistas de la época. Esta relación resulta enriquecedora para los brasileños. De vuelta a su país, estudian la cultura popular mediante recorridos por las ciudades y poblados más antiguos. Con ellos viaja el anteriormente mencionado Blaise Cerdans, cuya obra quedará definitivamente marcada por estas vivencias. La obra de Tarsila es un resumen del futuro arte latinoamericano: *"comemos la cultura europea, la deglutimos y producimos otra creación distinta, fresca e independiente"* 21 (La Negra, lám 2 b).

Otros artistas cubistas europeos que nos sorprenden con una obra de marcado carácter primitivista son: **Alexander Archipenko** –creador del cuadro objeto que desarrollarán hasta sus últimas consecuencias los artistas MADI (de origen argentino)-, **Brancusi** –que trabaja de forma directa sobre el material a esculpir, así sus obras, realizadas sobre madera o piedra, están reducidas a formas esenciales, poseen una impronta verdaderamente tosca, que no trata de ocultar la esencia del material utilizado e incluso respeta la

forma del bloque (obras como *El Beso* (lám 3 a), nos pueden recordar a esculturas precolombinas en las que únicamente han tallado las líneas de dibujo a modo de bajorelieve (Atlantes de Tula, lám. 3b)– y **Henry Moore**, considerado por algunos cubista en sus orígenes, se dice que en sus trabajos “*hay un latido de viejo primitivismo americano*”²³. En algunas de sus obras de los años veinte (Figura reclinada, lám 4 a), he podido observar un gran parecido con esculturas de origen Azteca y Maya (Chac Mool, lám 4 b). Su trabajo tiene el mismo espíritu de la escultura pétreo prehispánica que comentaba Octavio Paz en la nota que encabeza este apartado.

En Alemania, se estaba desarrollando una corriente artística de gran intensidad espiritual, con una fuerza crítica que aún hoy día conmueve. El **Expresionismo** se distingue por el subjetivismo de origen emotivo o psicológico que se proyecta en las obras que desarrollan. A comienzos del siglo XX este país se encuentra bajo el reinado de Guillermo II. Los grupos sociales dominantes son la burguesía y los militares, con sus sueños de gloria y grandeza nacional. En su ceguera olvidan a las clases menos favorecidas por la economía. La crisis, extensiva a toda Europa, provoca tremendas oleadas de emigración hacia países latinoamericanos, fundamentalmente Argentina o Chile. Lugares donde el número de habitantes es relativamente escaso y por tanto las posibilidades de prosperar más elevadas.

Los expresionistas proponen, contra la vulgaridad y la dureza de la sociedad civil de la época de Guillermo II, la independencia del espíritu. Toman definidas posiciones políticas radicales frente a esa sociedad. Estas ideas, junto con el estilo personal de cada artista²³, dan como resultado, una forma de crear absolutamente desgarrada y deformante en todas sus posibles manifestaciones²⁴. Quieren captar de la realidad, su núcleo eterno e inmutable, el alma. Desprecian el buen gusto y exaltan lo feo. Rompen totalmente con el equilibrio humanista. Suelen representar paisajes urbanos o espacios interiores verdaderamente asfixiantes por su estrechez. El color se aplica con pincelada ancha, gruesa textura, de forma directa y sin premeditación previa.

Criticaban el Cubismo por ser antinaturalista, inexpresivo y experimental. Sin embargo, se sienten muy atraídos por el uso que hacen de nuevos materiales y por el respeto hacia las cualidades inherentes al soporte, resaltando su forma y tosquedad como valor expresivo. Como los seguidores de la corriente formalista, los expresionistas valoran mucho todo aquello que ofrece rasgos primitivos, por parecerles que portan en sí una gran dosis de expresividad contenida, misterio y simbolismo. No solo le interesan los primitivos de la tradición germánica, también los de origen africano u oceánico. Uno de los iniciadores o antecedentes del expresionismo es James Ensor, cuyo trabajo sorprende por la similitud simbólica y temática que guarda con la obra del mexicano José Guadalupe Posada. Ambos nos ofrecen en sus trabajos un retrato genial de los acontecimientos, con una sátira incisiva de las clases dominantes. Lo cual revela un espíritu pleno de coraje y rebeldía.

La corriente Expresionista alemana está formada por dos grupos muy diferentes a la hora de representar los sentimientos que comparten. Tenemos por un lado a **Die Brücke** (El Puente). Cuyos componentes procedían de la más pura burguesía alemana, a la que critican y de la que voluntariamente se apartan. Era un grupo abierto a todas las propuestas e influencias posibles, especialmente aquellas procedentes de otras culturas. Quieren sinceridad en el amplio sentido de la palabra. Algunos de los componentes, viajan a países exóticos buscando esa pureza, es el caso de Pechstein o Nolde.

En una segunda etapa del colectivo, colaboran en revistas como *Die Aktion* o *Der Sturm*, junto con expresionistas del grupo *Der Blaue Reiter*, cubistas, futuristas o constructivistas. En la última publicación de *Der Sturm*, participa también el argentino **Emilio Pettoruti**. Y en la galería del mismo nombre, expone junto con Gleizes, Klee, Archipenko, Moholy-Nagy y Jacques Villon. Pettoruti nos presenta una obra, síntesis perfecta entre las muchas influencias recibidas durante su estancia en distintos países Europeos. Primero viaja a Italia, donde se relaciona con el activo grupo futurista; más tarde en Alemania establece contacto con los expresionistas y en París con el Cubismo. La relación con Juan Gris fue decisiva en el desarrollo posterior de su obra, que, a pesar de la elegancia que la caracteriza, produjo un gran escándalo en la Argentina de 1924.

Expresionista también, es el grupo formado en torno a la revista **Der Blaue Reiter** (El Jinete Azul), pero es, sin embargo, totalmente contrapuesto al anterior. Los componentes poseen una gran cultura, tienen unos profundos conocimientos de arte –en tanto que los de *Die Brücke* eran prácticamente autodidactas-, y están totalmente al corriente de las novedades que en este terreno se producen en Europa. Parten de la idea de que el arte es una cuestión espiritual, expresiva, y su renovación no va a venir a través de la forma, ya que esta no existe. Buscan la purificación de los instintos, el yo interior, la verdad del alma, el fondo y la esencia espiritual de la realidad, no los gestos que el espíritu produce en ella. Practican la poética de la evasión. No quieren contacto alguno con el mundo, puesto que eso les puede acarrear incurrir en el error que reprochan a otras formas de expresión artística, es decir, quedarse con el envoltorio de la realidad. Nos están hablando de abstracción.

Kandinsky era un intelectual del arte. Según él no existe contacto entre el mundo objetivo y el arte, es decir, que a través del acto creativo se ha de tratar de expresar la intimidad del ser humano, no lo externo de su persona o ajeno a ella. Opone el espíritu a la materia. El Art Nouveau, los iconos rusos, el arte oriental y el alfabeto cirílico son los fundamentos de su obra junto con la música. Haciendo un análisis de los trabajos que realiza, debemos reconocer, el estudio concienzudo y razonado de sus realizaciones, abocadas a la más absoluta abstracción (Composición VIII, lám 1 c). Postura coincidente con la de otros muchos artistas de la época, que llegaban a las mismas conclusiones por caminos distintos.

Las mismas observaciones, sobre motivos de inspiración, uso apasionado del color y forma de trabajar, se hacen de la obra de **Paul Klee**, quien también da mucha importancia a la intelectualización del arte y su identificación con la música, raíz de todas las manifestaciones creativas. La diferencia entre ambos se encuentra en la forma de captar el espíritu de la Naturaleza. Kandinsky aspira a ser creador de una nueva realidad, sin embargo Paul Klee, piensa que se debe captar su sentido. El artista es un mero intermediario del alma de la Naturaleza. No se aparta totalmente de la representación figurativa, aunque siempre observada bajo un prisma subjetivo. Como en la poesía recurre a metáforas y símbolos para expresar sus sentimientos (Pequeño puerto, lám 1 a).

Absolutamente en consonancia con la obra de estos dos expresionistas, encontramos la producción y personalidad de **Xul Solar**, de quién hace unos años se realizó, por fin, una exposición retrospectiva en Madrid. Nacido en Argentina, y como Kandinsky y Klee, amante de la música. Viaja por Europa en las mismas fechas en que *Der Blaue Reiter* editaba la revista que recogía sus postulados. Con la obra de este grupo conecta perfectamente por su carácter espiritualista. Progresivamente, los trabajos de este artista van adquiriendo personalidad. Trabaja principalmente con acuarela. Su mundo de sueños queda plasmado con colores vivos, formas y símbolos geométricos, flechas, figuras sencillas casi infantiles –pertenecientes o relacionadas con la cultura precolombina- y a menudo palabras o frases completas que atienden a un lenguaje creado por él. Esta lengua es la *Neocriolla*, con ella pretende unir a todos los países de América bajo una lengua común (Hipnotismo _ Quero sisisi hipnotimo nono -, lám 1 b). Sin embargo, aunque sus trabajos –y quizá también él mismo como persona- están innegablemente interrelacionados con los movimientos de vanguardia europeos, nunca se nombra su obra en relación a ellos, sino que se vincula o se pone como ejemplo de arte esotérico-mágico-exótico. Muchos de los símbolos a los que recurre o crea, serán utilizados por los expresionismos que se desarrollan en los últimos veinte años del siglo XX.

El caso del Expresionismo latinoamericano es bien curioso, ya que no aparece como estilo o movimiento rompedor en sí mismo, como ocurre en Alemania, sino que, nos lo encontramos inmerso en contextos surrealistas posteriores o en el muralismo de Orozco, Siqueiros y, de forma muy especial, en la obra del inclasificable Tamayo, incluso en el estático Constructivismo del uruguayo Torres García.

Me interesa también hablar brevemente del **Futurismo**, no sin señalar, que contó con la colaboración del argentino Emilio Pettoruti en la *Esposizione d'Arte Futurista "Lacerba"*. El Futurismo ejerció una gran influencia sobre los muralistas mexicanos, aunque claro, estos variaron el mensaje a transmitir adaptándolo a los intereses sociales que se habían propuesto. Esta reelaboración, junto con elementos tomados del Expresionismo y Cubismo, así como un sistema de protección estatal del arte, similar al que disfrutaron en sus orígenes los constructivistas rusos; constituirán la base del grandioso Muralismo mexicano, que tanta influencia ha ejercido en el arte norteamericano de los

años treinta, y cuya grandeza aún se deja sentir en ciertas tendencias artísticas de carácter urbano–popular.

El Futurismo, representó en la Italia de principios de siglo un cambio radical y revolucionario. Esta corriente abarca todos los ámbitos de la cultura: pintura, escultura, literatura, música, teatro, cine, política, vestido e incluso cocina. En su defensa intransigente de modernidad, pretenden la inserción del arte en la vida cotidiana.

En **Rusia** la historia va retrasada. Si en lo social se pasa de un sistema totalitario, casi medieval, a un sistema industrial –burgués y proletario–, sin apenas transición; en el arte pasan del Realismo academicista, a la abstracción más absoluta. La crisis de valores es similar a la del resto de Europa. El **Rayonismo** surge como primera opción frente el sistema de creación artística establecido. Su existencia es breve, pero en sus trabajos se observa una paulatina evolución hacia la síntesis de formas, que desembocará en un movimiento artístico de carácter marcadamente social y práctico: el Constructivismo. De él y sus repercusiones, se hará un estudio más extenso en el capítulo IV.

1.8 La historia continúa.

Finalizada la primera guerra mundial, los cambios en la distribución del poder van a ser tremendos. Europa pasa a un segundo plano. Estados Unidos y Japón se decantan como dos superpotencias económicas.

El país norteamericano, no ha sentido para nada los efectos de la guerra. Ha intervenido en ella solo al final, y al estar lejos, no ha sufrido el dolor y la destrucción que asolan Europa. Por el contrario, se ha encontrado con que gracias al desastre, se puede apropiarse de mercados que antes monopolizaban Francia e Inglaterra. Su economía se va a desarrollar enormemente, de tal forma que va a ser Estados Unidos quien financie la recuperación de Europa para que, a su vez, esta le pueda pagar las deudas que ha contraído por la ayuda recibida durante la guerra. Es un periodo, el de los años veinte, de recuperación económica para Europa –si bien es el comienzo de la hipoteca cultural que aún estamos pagando-. El florecimiento económico norteamericano, lleva aparejada una profunda crisis de valores y libertades. Los postulados conservadores, nacionalistas e intolerantes se apoderan de la nación y persiguen todo aquello que supone indisciplina o revolución. En esta situación, difícilmente podría desarrollarse corriente artística de carácter novedoso que no se hallara bajo sospecha –si bien es verdad, que ya empezaban a llegar al país rumores de las novedades que se estaban experimentando en Europa por medio de exposiciones, o por la llegada paulatina de insignes vanguardistas-. De improviso se produce un escalofriante descenso en la economía. Tras los “felices años veinte”²⁵, llegan los “oscuros años treinta”. Se ha producido el “crack” en la Bolsa de Nueva York. Esto afecta

directamente al Viejo Continente. Las democracias liberales se debilitan cada vez más: nacionalismos desencajados, y nuevas oleadas de emigración. Como es de suponer, se exacerban las tensiones sociales, que, aunque evidentes en la década anterior, habían permanecido “ocultas” a la vista de sectores más favorecidos de la sociedad.

Antes de que esto suceda, Cuba ha sufrido más que ningún otro país latinoamericano la presión de Estados Unidos, ya que se adueña de las empresas azucareras en quiebra a principios del siglo XX. Para hacer frente a esta cultura foránea, los intelectuales más progresistas, comienzan a valorar la tradición mestiza y afrocubana, tan particular y distinta del resto del continente. No deja de ser curioso que, sin embargo, este progreso del nacionalismo artístico obtuviese simpatizantes entre un cierto sector de la sociedad norteamericana, amigos de lo exótico, siempre y cuando no afecte a su integridad patriótica o a la economía. Es, en estos años previos a la crisis, cuando visitan Europa algunos de los más destacados artistas cubanos: Marcelo Pogolotti, Carlos Enríquez, Amelia Peláez y Wifredo Lam que, por su grandeza y originalidad, merece un capítulo especial en este trabajo.

1.9 Movimientos artísticos en el periodo entreguerras.

Los crecientes nacionalismos ideológicos, apoyan una cultura que glorifica el clasicismo academicista. Como contrapunto, nacen grupos como **La Bauhaus** (Alemania) o el movimiento que da cauce al **Neoplasticismo** (Países Bajos). El lenguaje plástico con el que trabajan, está en la misma línea del Constructivismo ruso, no solo, por los materiales que usan, también por la funcionalidad y el carácter que se le pretende dar. Paralelamente se desarrolla el Surrealismo –del que hablaré con detenimiento en el capítulo tercero– de características y pensamiento absolutamente contrapuesto a los movimientos racionalistas anteriormente expresados. Destaquemos así mismo, el **Realismo Expresionista**, un arte al servicio del proletariado. Son terriblemente críticos con la sociedad en todos sus estamentos, con la política, la religión, los sentimientos nacionalistas. Herederos directos del espíritu del realismo del XIX, piensan que el arte sin una función social no tiene sentido, no sirve para nada. Se consideran representantes de esta forma de trabajar: Otto Dix y Grosz. En gran medida, el alma y la fuerza de esta corriente artística, fue recogida por los muralistas mexicanos, quienes como ya se ha apuntado con anterioridad, fueron capaces de reunir toda la energía de las corrientes europeas para crear una de las obras más grandiosas del siglo XX.

Por su valentía, los movimientos de vanguardia, fueron víctimas de los nacionalismos cada vez más virulentos en la Europa de entreguerras. Stalin proclamó al novedoso arte ruso “enemigo del pueblo” y poco después ocurrió lo mismo en Alemania. Los artistas de vanguardia fueron apodados “los degenerados”. Ante tal presión general partirán hacia América poco antes o durante la segunda guerra mundial.

Esta Europa, llena de mezclas de corrientes artísticas y abundantes contradicciones, es la que se encuentra la cubana **Amelia Peláez**. Se establece en París a finales de los años veinte, y permanece hasta casi mediar la década de los treinta. Llega a la capital francesa en un momento muy adecuado, pues se respira más libremente en el ambiente artístico. Las vanguardias han dejado su rigidez investigadora, y por tanto, todo se observa desde un prisma más abierto. Se exige del artista un pensamiento, algo que expresar al mundo, un sentimiento auténtico que conmueva, no importa la forma en que se haga. Las enseñanzas que recibe, le ayudan a desligarse de la educación academicista en que había sido formada. A su regreso, establece nuevos puntos de referencia para el arte. La avidez por aprender y asimilar novedades es la misma que hemos reconocido en otros artistas latinoamericanos anteriormente citados, e igual que ellos, no puede dejar de remitirse, en los motivos y en los temas que aborda, a su país natal. Ella, en sus pinturas, les otorga la categoría de arte. Rescata los valores del pasado y les da un sentido nuevo. En el caso de Amelia, esta recurrencia formal deja de producirse en el momento en que trasciende solo su espíritu, fragua un lenguaje plástico personal. Este se caracteriza fundamentalmente por la síntesis, uso de color cálido y superposición de figuras con esquemas decorativos. Estos elementos están sujetos a una severa estructuración, fruto de sus primeros estudios de orden academicista 26 y 27.

La obra de otros artistas cubanos, que viajan a Europa a la vez que Amelia, se define totalmente cuando, en el reencuentro con su país natal, abordan los temas desde otro punto de vista. Ya, no solo quieren plasmar en sus obras el espíritu criollo, también quieren representar una característica propia del modo de vida cubana, vital exuberante y ornamental, es decir, el barroco americano, mezcla del estilo europeo y de las distintas culturas que conviven en Latinoamérica. Por medio de este recuperado ornamento barroco, los artistas expresan sus sentimientos. Pintan un ambiente abocado a la desaparición. Causa: la modernidad importada forzosamente, y los nuevos estilos de vida que esta impone 28.

NOTAS.

1. SCHJELDAHL, Peter. En: ELLIOT, David. *David Elliot: Pintura*: (catálogo de la exposición). México: Museo de Arte Moderno, 1993 p. s/n.
2. ESTEVA FABREGAT, Claudio. *América: un largo proceso de mestizaje*. En: SANCHIZ, Pilar (et al). *La América Colonial*. Cuadernos historia 16. Madrid: Información y Revistas, 1985 p. 26.
3. Ibid p. 30.
4. ROJAS MIX, Miguel. *Arte Iberoamericano en Extremadura*. En: El Urogallo – Extremadura. Revista literaria y cultural. Madrid: Editores Prensa de la Ciudad, Mayo – junio de 1995 p. 19.
5. Ibid. P. 19.
6. Opus cit. ESTEVA FABREGAT, Claudio. *América...* pp. 30 y 31.

7. (Paradójicamente, son los extranjeros, quienes, en muchos casos, se dedican a recuperar y a valorar las tradiciones. Los nativos no tenían la capacidad de ver desde fuera la riqueza que entrañaban sus costumbres, ya que eran un elemento más de ellas).
8. LUCIE –SMITH, Edward. *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994 pp. 8 – 9.
9. (A una evolución de este grupo, pueden pertenecer los muralistas, no solo mexicanos, también uruguayos, chilenos, etc... Todos ellos, recogen de la tradición precolombina, aquellos símbolos, historias, que necesitan para hacer más contundente su mensaje, entre ellos, la pintura sobre grandes superficies).
10. SULLIVAN, Edward J. "Artistas de siglo XX en Latinoamérica: Una perspectiva de fin de siglo". En: ARTISTAS LATINOAMERICANOS DEL SIGLO XX: (catálogo de la exposición). Sevilla: Comisaria de la Ciudad de Sevilla para 1992, 1992. New York: The Museum of Modern Art, 1992. Madrid: Tabapres, 1992 pp 33 a 143 p. 64.
11. (Por poner algunos ejemplos, es el caso de Roberto Matta y Wifredo Lam dentro del Surrealismo y el Expresionismo Americano, Torres García dentro del Constructivismo y sus variantes. Diego Rivera participó algún tiempo tanto en el Cubismo como en el Surrealismo.)
12. PAZ, Octavio. "Tamayo: Geometría y transfiguración". En: TRASLACIONES ESPAÑA 1977-2002 MÉXICO PINTURA Y ESCULTURA: (catálogo de la exposición). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, España. 2002 pp. 266 a 275 p 274
13. (En la actualidad, el Hombre continua con el alma insatisfecha. Pretende continuar rompiendo moldes. Pero se enfrenta, bajo mi punto de vista, con un desconocimiento casi absoluto de lo ya trabajado. Nos encontramos en los albores del siglo XXI con obras que no aportan nada nuevo a la Humanidad, fruto de una experiencia irracional marcada por la moda. Es por ello, que hay que tener muy claro, que para avanzar en cualquier terreno, es necesario tener un firme conocimiento del pasado y la mirada puesta en el presente como peldaño de un futuro ineludible. Esta clarividencia, permitió a los primeros vanguardistas ser tan fructíferas).
14. (por poner una fecha, los límites en la historia del ser humano, y por tanto en la evolución del arte, son bien difusos).
15. Opus cit: PAZ, Octavio "Tamayo:...". En: TRASLACIONES ESPAÑA 1977... p.274.
16. ARNALDO, Javier. *Las vanguardias históricas (1)*. Historia de Arte. Vol. 45. Madrid: Grupo 16, 1993 pp. 6 y 8.
17. Opus cit: SULLIVAN, Edward J. "Artistas del siglo..." p 42.
18. En el IV Capítulo, dedicado al Constructivismo, desarrollaré esta idea con mayor amplitud.
19. Opus cit: LUCIE-SMITH, Edward. *Arte latinoamericano...* p.42.
20. Blaise Cerdans, poeta suizo, muy relacionado con los orígenes del surrealismo. Leger realiza algunas ilustraciones para sus poemas.
21. ARESTIZABAL, Irma. "Tarsila, Frida, Amelia". En: TARSILA DO AMARAL, FRIDA KAHLO, AMELIA PELAEZ: (catálogo de la exposición). Barcelona: Fundación *La Caixa*, 1997 pp. 13 a 31 p. 15.
22. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Historia del Arte ...*. 3ª edición corregida y aumentada. Madrid: Editorial Gredos, 1982. P. 523.
23. (es muy importante el respeto del carácter del artista, e incluso la potenciación de su individualismo)
24. (pintura, escultura, artes gráficas – xilografía principalmente, esta técnica les permite realizar un trabajo rápido, directo con resultados toscos y expresivos -, poesía...)
25. (años previos a la gran depresión, en los que la sensibilidad del artista se ve afectada por una sociedad injusta y soberbia, que no hace caso o apoya, el peligroso auge de los nacionalismos radicales en Europa).
26. VAZQUEZ DÍAZ, Ramón. "Amelia Pelaez". En: TARSILA DO AMARAL, FRIDA...pp. 65 a 85 pp. 65 a 75.
27. Opus cit: LUCIE-SMITH, Edward. *Arte latinoamericano del...* pp. 47 y 48.
28. Opus cit: VAZQUEZ DÍAZ, Ramón. *Amelia...* pp. 77 a 79.

Capítulo II

Los Muralistas Mexicanos y su relación con el arte norteamericano de los años 30. El Proyecto New Deal.

“Gracias al movimiento revolucionario, nuestro país se ha sentido y se ha visto como lo que es: un país mestizo, racialmente más cerca del indio que del europeo, aunque no suceda lo mismo en materia de cultura y de instituciones políticas. El descubrimiento de nosotros mismos, nos llevó a ver con apasionado interés los restos de la antigua civilización tanto como sus supervivencias en las creencias y costumbres populares” 1.

En México, los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, están marcados por la dictadura de Porfirio Díaz, quien, en sus gestiones gubernamentales, buscaba el beneficio de la clase media–alta mexicana y fomentaba la inversión extranjera, en detrimento del desarrollo nacional. Esta presión ejercida sobre las clases más desfavorecidas, desemboca en 1910 en una revolución de carácter social que se prolongará durante una década completa y deja el país totalmente devastado.

El arte mexicano, a grandes rasgos, resultó de esas revueltas y supuso una recuperación de las profundas raíces del pueblo. Pero esa revalorización de las tradiciones, no podía quedarse solo en eso, sino que el reto estaba en poder articular esos rasgos ancestrales y lentos, con el ritmo que imponía la modernidad. Este fenómeno se observa claramente en la obra de los muralistas, en la que la fusión entre el pasado (tradición) y futuro (aprendizaje de nuevas formas de crear, de interpretar el lenguaje artístico), dan como resultado un presente de gran riqueza espiritual 2.

De esta gloriosa etapa de la historia mexicana fueron testigos, en la década de los veinte, los norteamericanos: Tina Modotti y Edward Weston. Con su cámara fotográfica dejaron constancia de la vida cultural del país -en la que se involucraron profundamente- y también de la vida diaria del pueblo. La llegada

a México y especialmente entrar en contacto con Rivera, supuso la ruptura total con todo el trabajo que habían realizado hasta ese momento.

Terminada la revolución, Vasconcelos –a la sazón, ministro de Educación Pública- comienza a implantar un programa gubernamental para decorar edificios públicos, cuya temática debía estar enfocada a fomentar el espíritu nacionalista y de país fuertemente cohesionado. Esta idea se fundamentaba en la fusión de los preceptos constructivistas rusos –utilidad social directa del arte– y las reformas que implantó Stalin cuando llegó al poder. Se reclutó a un gran número de artistas, para llevar a cabo el magno proyecto. Entre estos creadores encontramos, los que posteriormente serán reunidos bajo el epígrafe de “los tres grandes”: Rivera, Orozco y Siqueiros. Sus personalidades y trayectorias son muy distintas entre sí -es un error pensar que los tres artistas usaron simples variaciones del mismo lenguaje- pero les une un ideario político y el ferviente deseo de hacer de México un país libre, con un arte grande e independiente. Los muralistas mexicanos se inspiraban, para sus trabajos, en el arte precolombino, en el de ilustres grabadores del país como José Guadalupe Posada, o en las manifestaciones murales de carácter religioso, que recubren las iglesias de los primeros siglos de la conquista española. A estos fundamentos, aunque no lo reconocen los propios artistas, hay que añadir el uso de recursos materiales o formales propios de las vanguardias europeas.

Tamayo, pertenece a una generación posterior a los artistas anteriormente mencionados y aunque nunca reniega del trabajo que desarrollan, tampoco está de acuerdo con él en su totalidad. Rufino Tamayo, junto con otros como Lazo o María Izquierdo, quieren abrir nuevos caminos para el arte mexicano. La obra que producen es de carácter individualista, pretenden plasmar la realidad interior, aquello que les conmueve personalmente; en ningún momento se plantean hacer un tipo de obra pedagógica que marque a las masas el camino correcto que deben seguir. Desarrollan su trabajo en el taller, sin que nadie les imponga unas pautas a seguir. Su meta: la obra de arte universal, alejada de toda ideología externa que satisfaga únicamente a segmentos muy limitados de la sociedad.

Ambas generaciones van a tener un hueco muy importante en el desarrollo del arte norteamericano de los años treinta y cuarenta, influencias que, como vamos a ver, se produjeron tanto en el terreno temático, como técnico o estructural. Los tres primeros, los “pintores revolucionarios”, ejercieron como guías, maestros que llevan de la mano a una serie de artistas inquietos pero inexpertos. Los segundos, especialmente Tamayo, trabajó con los artistas estadounidenses, a su mismo nivel, en el mismo ambiente, si se quiere, con la misma desorientación y lucha constante, en busca del camino correcto. Pero claro, el mexicano jugaba con la ventaja de tener a sus espaldas, asumido “casi genéticamente”, un riquísimo pasado cultural que aflora constantemente en los trabajos que lleva a cabo, “sin esfuerzo” alguno.

2.1 Los Muralistas Mexicanos.-

Quiero hacer una breve introducción en torno a las figuras de “los tres grandes” -trayectoria artística, personalidad- y Rufino Tamayo, para después introducirnos en el oscuro ambiente en el que estaba sumida la sociedad norteamericana después de la Gran Depresión de 1929. ¿Qué motivó que fuese necesario, para un país absolutamente pagado de sí mismo, mirar hacia los trabajos que se desarrollaban en México?.

Popularmente, es considerado como el más grande de los muralistas, **Diego Rivera**. Su educación, como la de todos los artistas de la época fue absolutamente clasicista. El estilo que le caracteriza deriva de la fusión entre sus primeros estudios, un profundo análisis del cubismo, de los murales del Renacimiento y de su capacidad para encontrar analogías en las culturas autóctonas de su tierra natal. Viaja a Europa para completar estudios. En una primera etapa reside en España, donde comparte experiencias con Ignacio Zuloaga y Ángel Zárraga.

En París, Rivera se involucra plenamente en el estudio de los trabajos que desarrollan vanguardistas de la talla de Metzinger, Gino Severini, André Lothe, Leger, Delaunay, Chagal o Picasso. El cubismo del mexicano, en muchos casos, representa una aportación sumamente original a la historia de los inicios de la pintura moderna. En su etapa muralista se puede observar el poso dejado por este periodo en la estructuración, a veces asfixiante, de sus composiciones. La amistad con Modigliani, resultó ser muy duradera y fructífera para ambos artistas. La elegancia del estilo del italiano, muy interesado en reducir las figuras a líneas básicas a imagen de las formas de otras culturas consideradas primitivas, influye poderosamente en los desnudos que el mexicano desarrollará con posterioridad (contornos redondeados y aspecto sólido).

Vuelve a España cuando comienza la primera guerra mundial. Gracias a los conocimientos adquiridos, sobre las novedades que en el campo de las artes se están llevando a cabo, juega un papel importante en la evolución de las vanguardias en nuestro país. Es interesante resaltar la relación con María Blanchard y Jacques Lipchiz -se dice que este conoció a los cubistas a través del mexicano-. Por aquellos días, ya en Madrid, realizó el retrato de Ramón Gómez de la Serna (1915), que sorprende por la cantidad de elementos comunes con las obras que desarrolla Picasso en este periodo. Tanto es así, que en una reproducción es muy difícil distinguir la obra de uno y otro, por la cantidad de similitudes temáticas, estructurales y formales que se observan entre sus trabajos. En el capítulo anterior, se expuso a modo de ejemplo, que estas coincidencias, motivaron la enemistad entre ambos (lám 1 a y b). Sin duda, Rivera aprendió de Picasso la manera de analizar geoméricamente la realidad; resulta muy llamativa la rapidez con la que el mexicano asimiló esos principios hasta conseguir igualar e incluso superar los modelos del maestro. Cabe la posibilidad de que en algún momento el español bebiese de las propuestas formuladas por Rivera.

Muy importante en el desarrollo de la futura obra del mexicano, es la coincidencia con Siqueiros, más o menos en las fechas en que este lanza un manifiesto que insta, a los latinoamericanos en general, a retomar las formas, temas y recursos propios de su cultura. En algunos de los trabajos de Rivera, se puede observar, un creciente interés por temas con reminiscencias iconográficas mexicanas, que se incrementaron con los años y tuvieron su eclosión al regresar a su país de origen –sirva como ejemplo la ilustración *Paisaje Zapatista* (lám 1 b) -.

A la vista de las muchas relaciones que mantuvo Diego Rivera durante su larga estancia europea, y la coincidencia en el tiempo con otros artistas de origen latinoamericano, se puede suponer que, además de recibir abundantes enseñanzas -que no se circunscribirían solo al ámbito plástico, incluían aspectos ideológicos y sociales, es decir, lo que aprendieron en realidad fue una nueva forma de concebir el mundo en general– también ellos darían sus personales puntos de vista sobre ellas, una vez analizadas y asimiladas. Esta nueva forma de ver o de plantearse los problemas plásticos y su resolución, pudo ser muy útil para un ambiente intelectual en continua duda. Hay que recordar que en el París de principios de siglo, las reuniones y tertulias de artistas eran abundantes. En ellas se compartían inquietudes, pensamientos, ideas cuya pretensión era cambiar el curso de la historia en todos sus aspectos. Muy probablemente los creadores de ultramar fuesen bien avenidos en ellas debido, precisamente, a la necesidad de novedades que engrandeciesen las vías expresivas del arte.

Antes de volver a México, Rivera pasa una temporada en Italia. Allí investiga los trabajos de los grandes maestros renacentistas, en particular aquellos que se dedicaron a pintar murales al fresco. La vuelta, en apariencia, a los métodos clasicistas, habitualmente implica renunciar a los conocimientos adquiridos sobre las nuevas interpretaciones del arte. Lo que busca este artista es encontrar un lenguaje claro y a la vez contundente que instruya al nuevo pueblo mexicano, lo cual, no es incompatible con una férrea estructuración interna de la obra, basada en las novedades desarrolladas por las vanguardias. Desde luego, el sistema que a lo largo de los siglos ha dado unos resultados pedagógicos infalibles, ha sido el de la iconografía mural religiosa. Así se consiguió que el pueblo conociese la vida de Santos ejemplares y el Evangelio, cuando en Europa muy pocos sabían leer; de la misma forma convirtieron a la inmensa mayoría de los indios latinoamericanos tras el Descubrimiento. Es evidente que debe plantearse imitar esta manera de transmitir un pensamiento, si quiere conseguir sus objetivos. Con este pensamiento, vuelve a México y consagra su producción artística a educar política y socialmente al pueblo. Abandona cualquier atisbo de abstracción que pueda dificultar la asimilación del mensaje que desea transmitir ³. Los murales de Rivera son principalmente narrativos; se caracterizan por el elevado número de elementos figurativos que aparecen, todos ellos estáticos, silenciosos y monumentales. Esta desconexión, entre el mensaje a transmitir y la forma de expresarlo, hace que Orozco le reproche en alguna ocasión, la blandura de sus trabajos, fundamentada, según

él, en el uso de las fórmulas de la vanguardia europea mezcladas con elementos simbólicos de los que la tradición académica decimonónica se valía para conmovier.

Sus murales adquieren en poco tiempo fama internacional, siendo especialmente apreciados en Estados Unidos. En este país, un grupo muy considerable de artistas emergentes, admiran y tratan de emular la forma de trabajar del mexicano. Muchos viajan al país vecino para contemplar en directo la labor de este muralista y aprender de él. Así, artistas norteamericanos como Ben Shahn, Lou Block, Lucienne Bloch y Marion Greenwood, aprendieron y por tanto comprendieron mejor que otros las bases del método de Rivera ^{4 y 5}.

En apariencia **Orozco** es más tosco que Rivera y su lenguaje pictórico puede parecer menos sofisticado, pero también es más directamente conmovedor. Se puede decir de Orozco, que su obra es esencialmente trágica, resultado de un monólogo constante consigo mismo. El dolor que dejan traslucir sus composiciones, es el mismo dolor interno y de gran soledad que embarga a Jackson Pollock.

A diferencia de Rivera, Orozco no cuenta algo que ha sucedido, o narra una historia típicamente mexicana, él expresa, con todo el desgarró que la técnica pictórica le permite, una situación interna, un punto de vista personal de su concepción de la problemática histórica mexicana. Para establecer un paralelismo, en este aspecto, entre los tres mexicanos, digamos que algo parecido ocurre en las obras de Siqueiros. En sus murales como en sus cuadros, las figuras están transformadas en símbolos de un efecto extraordinariamente poderoso, la idea fundamental que quiere transmitir es la opresión de la sociedad mexicana de las clases bajas. Pero es la contundencia del trabajo de Rivera (fruto de su enorme experimentación en Europa), la que gana el favor popular mexicano y el reconocimiento internacional. Esta realidad, provoca una gran inseguridad en Orozco y oscurecen el desarrollo de su labor creativa. Quizá por ello recurre a la grandilocuencia como lenguaje pictórico y expresivo, a la postre, motivo de los graves problemas profesionales a los que se vio abocado a lo largo de toda su carrera.

Orozco, como también veremos que le ocurre a Siqueiros, tuvo finalmente un éxito similar al de Rivera en toda Latinoamérica, pero en Estados Unidos, a pesar de la importancia de los encargos de murales que recibió y de la similitud de carácter y ambiciones con ciertos grupos de artistas norteamericanos, fue Rivera quién forjó la imagen del nuevo arte mexicano en la mente de los críticos estadounidenses. Sus murales se habían convertido en la norma por la cual se juzgaba a aquellos que aspiraban a ser muralistas. Rivera era el modelo tanto a nivel estilístico como ideológico. Quizá porque, tal y como decía Orozco, su espíritu no se implicaba totalmente en la obra, permitiendo que esta tuviese un carácter más neutro y acorde con la forma de ser de la sociedad norteamericana en general, o porque resultaban atractivos sus amores con la exótica y muy mexicana Frida Khalo -puede parecer una idea

vanal, pero el morbo creado alrededor de una forma excéntrica de vivir, hace muy populares a sus protagonistas- 6.

Siqueiros (Cabeza de india, lám 4 a), en su dedicación casi exclusiva a la política, radica la principal diferencia respecto a los otros dos muralistas ya citados. La producción artística de este mexicano resulta acorde con sus sentimientos extremistas. Cargada de expresividad y contradicciones, movimiento y dramatismo, volúmenes hinchados, grandilocuentes, amplitud de las proporciones, colorido brillante, parece que las figuras se quieren escapar del espacio pictórico e invadir el que existe hasta el espectador. Su mensaje es, esencialmente, la plasmación plástica de la ideología que abandera. La función, pedagógica, está dirigida al sector más desfavorecido del pueblo mexicano. Necesitaba trabajar de prisa, por eso investiga con nuevos materiales que secan rápido y le permiten aplicar el color a gran velocidad; técnicas que más tarde iban a tener gran influencia: la pintura en aerosol y el uso de proyectores fotográficos para lanzar la imagen que deseaba sobre la pared que planeaba pintar (técnica muy utilizada por la corriente hiperrealista); también utiliza como superficies de trabajo paneles de plástico cubiertos de revoques industriales. Este espíritu innovador, es otra de las diferencias respecto de los otros "dos grandes". En Nueva York dirigió un grupo experimental para pintores jóvenes donde puso en práctica y mostró todas sus investigaciones. Esta iniciativa aspiraba *"a ser un laboratorio para la experimentación en las técnicas del arte moderno y a crear arte para el pueblo"*, entre sus alumnos se encontraban Jackson Pollock alma inquieta que se percata rápidamente de que el verdadero arte fluye espontáneamente del interior de la persona, aunque el resultado no sea estéticamente bello. Siqueiros influyó enormemente en los artistas que formaban parte de este grupo con el mensaje que transmite su obra, con imágenes poderosas creadas a base de pinceladas rápidas y nerviosas, accidentes pictóricos (chorreados); y, sobre todo, resultan muy atractivas las superficies de textura cada vez más rica. La osadía de sus obras llegó a tener una importancia fundamental en los movimientos artísticos norteamericanos de los años cuarenta y cincuenta. Personalmente pienso que en esta utilización sistemática e innovadora de materiales pictóricos industriales, así como en el grito desgarrado que suponen sus expresiones plásticas, se puede intuir un antecedente claro de formas de expresión de carácter marginal. Pongamos como ejemplo el Graffiti que se desarrollaría en New York durante los años setenta y que a partir de los ochenta invade Europa.

Su educación artística es básicamente clasicista. En Europa estudió y trabajó con una beca del gobierno. Establece contacto con Diego Rivera y con muchos de los artistas de vanguardia de la época. Empapado y hastiado de vanguardia, desde Barcelona lanza un *Manifiesto a los Artistas de América* en el cual recomendaba regresar a las fuentes indígenas declarándose contrario a la estética del viejo continente:

"Entender los maravillosos recursos humanos en el "arte negro", o en el "arte primitivo" en general, a dado a las artes visuales una claridad y una

profundidad perdidas hace cuatro siglos a lo largo del oscuro sendero del error. Dejados, por nuestra parte, volver a la obra de los antiguos habitantes de nuestros valles, los pintores y escultores indios. Nuestra definitiva proximidad a ellos nos ayudará a asimilar la vitalidad constructiva de su obra. Ellos demuestran un fundamental conocimiento de la naturaleza que puede servirnos como punto de partida. Dejados absorber su energía sintética, pero evitar esas lamentables reconstrucciones arqueológicas ("indianismo", "primitivismo", "americanismo") que hoy en día están aquí tan en boga pero que sólo son modas efímeras".

La mayor parte de sus proyectos murales importantes, pertenecen a los últimos treinta años de su vida, a un periodo en que este tipo de trabajos estaba siendo seriamente cambiado por otros estilos y otras maneras de pensamiento ⁷.

Junto a esta "tríada de titanes", trabajaron muchos otros, de los cuales llaman la atención algunos de origen europeo o norteamericano –además de los ya nombrados en el apartado de Rivera- que emigraron a México atraídos por la grandeza del arte que allí se estaba produciendo, y con el deseo de incorporarse al magno proyecto social; evidentemente, compartían con los mexicanos, ideología política, e interés por el pasado precortesiano de este país. Entre ellos destaca por ejemplo **Juan O’Gorman**, mexicano de origen irlandés, el francés **Jean Charlot** y **Pablo O’Higgins** ⁸, estadounidense y, en fechas posteriores, el español **José Vela Zanetti**.

A modo de resumen, podemos decir, que los mexicanos, a pesar de haber renegado de las vanguardias europeas, recogieron de estas lo que más interesaba a sus propósitos. Mezclaron esos conocimientos, con la educación clasicista que habían recibido y con la interpretación de su propia cultura indígena. Crearon un nuevo lenguaje, que se expresaba dentro del marco ideológico del marxismo. Su función básica era concienciar al pueblo mexicano del valor de su pasado como punto de apoyo para mirar al futuro. Un mañana sin clases sociales dominantes, en el que los frutos del trabajo son compartidos igualitariamente. Está claro el mensaje pedagógico, político y revolucionario de los murales. Pero como casi siempre ocurre, este ideario no pasa de una feliz utopía. La primera grave contradicción que se produce, está en los lugares en donde se llevan a cabo estos trabajos. Son sin duda edificios públicos (administraciones, escuelas, hospitales), pero ¿realmente entran en ellos las personas a las que va destinado el novedoso mensaje?, ¿concuere el ideario revolucionario con la financiación oficial del mismo?. Creo que no. En un principio la idea fue buena y novedosa, especialmente en un país en el que el arte era un objeto de lujo del que disfrutaban solo unos pocos. Pero, como siempre, trabajar para alguien –en el caso de los muralistas, es el estado el que financia la labor– implica un cierto grado de sometimiento a sus principios. Gradualmente, se establecieron cánones y limitaciones que traicionaron el inicial mensaje libertario.

En los años cuarenta empiezan a tener relevancia las obras de la segunda generación de artistas mexicanos, cuyo trabajo da la espalda radicalmente a cualquier tipo de pensamiento político, y pretende alcanzar un lenguaje plástico de carácter universal. El máximo representante es **Rufino Tamayo**. Así lo define André Breton en el catálogo de la exposición que celebró en la Galería de Bellas Artes de París: *es el único artista que representa la esencia de México* 9.

Este personal artista mexicano, tuvo claro desde el comienzo de su carrera, que la función de un artista es crear, jamás imitar. Esto no quiere decir que observemos y se estudie con interés todo aquello que el mundo nos ofrece, sea natural o artificial, pero después debe pasar por el filtro personal del creador. Si es honesto consigo mismo, será capaz de crear una pintura con capacidad de ser independiente, por tanto, con vida y problemas propios. Los temas que trata, llenos de colorido y elementos de la cultura popular mexicana o precolombina, nos acercan a México; pero no deja de reconocer el valor, la importante influencia que sobre él han ejercido los trabajos de otros artistas contemporáneos, ya que, bajo su punto de vista, han sido capaces de solucionar los problemas de lingüística plástica, estimando las soluciones de otro tipo de modos de expresión creativa:

“Tener los pies firmes, hundidos si es preciso en el terreno, pero tener también los ojos y los oídos y la mente bien abiertos, escudriñando todos los horizontes es, en mi opinión, la postura correcta. (...) recoger y aprovechar sin temor la experiencia de todas partes y, a la vez, enriquecerla con el aporte local, es la única manera de lograr que nuestro mensaje tenga un alcance universal” 10.

Por ejemplo, de Orozco le interesan las violentas diagonales con las que estructura sus composiciones. Reconoce la admiración que siente por Braque, El Greco o Picasso. De este último le atrae especialmente *El Guernica*, admira la síntesis que experimenta entre expresión y forma. En este logro descubre el mexicano la verdadera universalidad del arte, la fusión de la tradición cultural europea y el arte primitivo. También reconoce influencias del cubismo propiamente dicho, sin embargo, le desagrada que no sea útil para transmitir sentimientos. Es muy difícil, tremendamente artificioso, establecer fronteras, límites claros, entre aportaciones propias y elementos ajenos. Todo artista es lo que es gracias a lo heredado, a lo circundante y a la esencia individual. La obra es una expresión de las vivencias internas del hombre frente a la vida. Esta es la esencia del arte contemporáneo.

En apariencia, no le atraen los norteamericanos. Pero la estancia en New York, le confiere una libertad de expresión, un espíritu investigador inquieto compatible con el desarrollo de una férrea disciplina, que le lleva directamente por nuevos caminos hacia la emancipación total de las normas clasicistas. Con esta transformación en el proceso de trabajo, su obra es fruto de un profundo análisis y reflexión: nada se deja al azar, todo está estudiado.

Pienso que Tamayo puede ejercer como bisagra o puente entre el arte comprometido de los tres grandes y el subjetivismo propio del Expresionismo Abstracto (desarrollado plenamente en la década de los cuarenta); entre un arte de condición reivindicativo-realista y otro de índole onírico-espiritual, en deuda con el Surrealismo. Aunque Octavio Paz asegura en su ensayo: *Tamayo: Geometría y Transfiguración*, que no existe ninguna relación entre las formas contundentes de Tamayo y el sistema constructivo accidental del chileno Roberto Matta, sin embargo, el universo que los envuelve es muy similar: fondos casuales sobre los que el artista desarrolla una historia repleta de signos y símbolos que abrazan presente, pasado y futuro para ofrecernos una obra intemporal, constantemente viva. Es energía que supieron irradiar a cuantos les rodeaban. Creo que se produce la siguiente síntesis: Roberto Matta influye en el desarrollo del Expresionismo Abstracto y a su vez inspira a Tamayo. Este desarrolla un arte particular enlazado con la cultura precolombina, que ofrece nuevas visiones a la corriente norteamericana. Es de suponer, que debió de tener una relación con los expresionistas en ciernes, mucho más importante y trascendente de lo que consta en los libros. No se puede negar que la similitud de edades, comunidad de pensamiento, el deseo de cambio, y vivir todos los artistas en un mismo barrio de New York, es un caldo de cultivo idóneo para que desarrollen un lenguaje plástico con muchas conexiones entre sí. Por ello encontramos en la obra de Tamayo innumerables puntos de contacto con el Expresionismo Abstracto, y también en sentido contrario.

La pintura de Rufino Tamayo (*El Atormentado*, lám 4 c), empieza a dar signos de su grandeza y proyección, en el momento álgido del muralismo, cuando deja de ser un instrumento al servicio de la sociedad, para convertirse en un dictador del futuro arte. En general, Tamayo fue muy duro con los tres grandes. Les responsabilizó del estancamiento y las restricciones que sufrían los creativos mexicanos, ya que debían someterse a la estructuración de una obra en función de un relato, siguiendo un método de traslación visual para que el espectador pueda "leer" la historia. Pero a pesar del error en que incurrió el muralismo (según él), reconoce que es responsable de la creación de grandes obras, y fue capaz de plasmar plásticamente el anhelo colectivo de nacionalismo. Tamayo de ninguna manera despreciaba el trabajo de los muralistas, solo les criticaba por haber incurrido en el mismo error que la academia, esto es, imponer unas normas a seguir, asfixiando la creatividad propia del artista. Tampoco quería suplantarse la realidad con la abstracción absoluta; únicamente pretendía dar una visión personal del mundo, crear un espacio nuevo alejado de toda normativa impuesta. Defiende que no se debe pintar el país, sino el espíritu inherente en él; la herencia cultural no tiene una sola patria, sino que se debe abrir al mundo, encaminarla hacia la síntesis con otras culturas y formas de pensar. Es el mejor camino para alcanzar la ansiada y homogeneizadora universalidad. La pintura, por tanto, debe huir de toda tendencia aleccionadora, conductora del pensamiento, para despertar la sensibilidad poética del espectador. Este pintor, nos resulta un artista antiacademia y totalmente contrario al monotema 11.

2.2 Años treinta en Estados Unidos. Proyecto New Deal.

Obviamente, también se notó la influencia del triunvirato en el resto de Latinoamérica, tema que requeriría un apartado especial pero que se desvía totalmente de la idea de este trabajo. La importancia de los tres grandes del arte mexicano, fue fundamental durante los años treinta en Estados Unidos. Vinieron a llenar un gran vacío cultural e ideológico. En esta época una profunda crisis política y económica asola el país, fruto de los problemas surgidos a raíz del fatal hundimiento de la bolsa de New York en 1929. Ello produce un gran desconcierto entre los habitantes. Buscan respuestas a sus incógnitas y una tradición cultural. Es el ambiente propicio para un nuevo tipo de intelectuales, que quieren romper con las cadenas de la tradición Europea y con la típica sociedad americana de la época; dominada por el consumismo, el gran aprecio a los bienes materiales, de moral extremadamente conservadora y carácter pragmático. El artista se ve forzado a encontrar argumentos para enfrentarse al sentido de culpabilidad que le produce la necesidad de crear obras, que el resto de la sociedad considera inútiles. Durante los años treinta, la depresión proporcionó la causa, el compromiso social y, por consiguiente, un teórico "arte para las masas". Es también, el marco idóneo para el nacimiento de una ideología de corte "casi marxista". Las influencias que reciben en esta época los artistas, están justificadas por causas de carácter sociológico.

En estos años, Roosevelt es elegido presidente. Inicia, desde el mismo día en que toma posesión de su cargo, una serie de cambios que suponen medidas revolucionarias: muy aplaudidas por los sectores más desfavorecidos de la sociedad y absolutamente denostadas por el sector acomodado-empresarial del país.

Lo más novedoso del programa es la rapidez con la que actúa y hace frente a los problemas más acuciantes. Se crean puestos de trabajo de todo tipo para construir modernas redes de carreteras, aeropuertos, escuelas, polideportivos, bibliotecas; fomenta la creación de becas de estudios y *"al mismo tiempo, estas disposiciones organizan apoyo económico a los trabajadores intelectuales. Así, centenares de artistas, músicos, escritores, cineastas y hombres de teatro pueden llevar a cabo sus tareas creativas"* ¹². En definitiva, lo que se pretende, según, esto es sostener las artes, pagando el estado a un gran número de creadores por el trabajo que desarrollan. Con estas medidas, la era Roosevelt resulta, en apariencia, la época de la gran esperanza. Durante estos años, se escribieron importantes obras literarias, se construyen grandes rascacielos en las capitales del país, los muralistas decoraron los más emblemáticos edificios con obras que reflejaban América en todos sus aspectos. La creatividad que en este momento se empieza a desarrollar en Norteamérica, se verá sumamente reforzada con la aportación que realizan los inmigrantes europeos. La sección dedicada a la producción artística de toda categoría y estilo, era la llamada PWAP (Public Works of Art Project) de quién dependía la Treasury Department's Section of Painting and Sculpture, y el WPA (Works Progress Administration = Administración para el

progreso en el trabajo). Ambos proyectos se desarrollaron entre 1933 y 1943 aproximadamente. ¿Qué se pretende conseguir?:

1. Aliviar la difícil situación económica en la que se encontraban inmersos los artistas, como consecuencia de la grave crisis que trajo consigo la Gran Depresión de 1929. Recibían un sueldo que les permitía vivir del arte, y dignificaba su situación social.
2. Inyección de autoestima para una porción de población, cuyas actitudes creativas no eran apreciadas por la sociedad en general. A partir de este momento, el público sentirá un interés mayor por el trabajo de unos artistas que se dedican a embellecer edificios públicos.
3. Aunque existían unas normas mínimas en cuanto a la temática a seguir y el lugar donde debían desarrollar sus obras, los artistas se sentían lo suficientemente libres de presiones económicas, como para “desarrollar enormemente sus cualidades creativas”. A cambio, mensualmente debían dar cuenta de su producción en ese periodo.
4. Estímulo para crear un arte auténticamente americano.
5. Favoreció la relación entre los artistas, tradicionalmente aislados debido a la falta de centros o escuelas de arte en Estados Unidos. Esto fomentó la discusión y, en algunos, el espíritu investigador. Se crea un cierto “ambiente artístico”.
6. Comienzan a establecerse débiles relaciones entre intelectuales del mundo literario y de las artes plásticas, algo que en Norteamérica jamás había ocurrido.

El artífice de este proyecto fue el pintor norteamericano George Biddle. Conocía personalmente a Diego Rivera y el movimiento mural mexicano. Así pues, fue él quién reforzó las relaciones entre el arte mexicano y el que se producía en Estados Unidos. Puso el muralismo como ejemplo de la plasmación gráfica de los cambios sociales y políticos que se estaban experimentando en el país vecino a raíz de la revolución; después estableció los correspondientes paralelismos para con los cambios novedosos que se estaban desarrollando en Estados Unidos bajo el gobierno de Roosevelt. Así se expresaba en un extracto de la carta enviada por Biddle al presidente:

“Hay una cuestión que he considerado durante largo tiempo y que algún día puede interesar a su gobierno. Los artistas mexicanos han creado la escuela nacional de pintura mural más grande que ha existido desde el renacimiento italiano. Diego Rivera me ha dicho que ello ha sido posible sólo porque Obregón permitió a los artistas mexicanos trabajar, por el mismo sueldo que recibe un fontanero, para expresar en las paredes de los edificios públicos los ideales sociales de la Revolución Mexicana.

Los jóvenes artistas norteamericanos son conscientes como nunca antes lo habían sido, de la revolución social que nuestro país y nuestra civilización están experimentando, y estarían ansiosos de expresar estos ideales en una forma de arte duradera si contasen con la cooperación del gobierno. Estarían contribuyendo a los ideales sociales que usted aspira a conseguir, al mismo tiempo que expresándolos en monumentos vivientes. Y estoy convencido de que nuestro arte mural puede, con un pequeño impulso, convertirse pronto y por primera vez en nuestra historia, en una expresión nacional vital” 13.

Anteriormente ya se ha apuntado, que el apartado del proyecto New Deal dedicado a las artes, constaba de dos partes completamente independientes entre sí para evitar la contradicción que suponía el comprar obras de arte de calidad –tarea a la que se dedicaba la Treasury Department´s Section of Painting and Sculpture- y tener que financiar económicamente a una serie de artistas en paro, con independencia de su calidad –apartado destinado a la gestión de la Works Progrest Administration (WPA)-. Se creó pues, una sección dedicada a encargar la creación de obras de arte para los nuevos edificios oficiales mediante concursos públicos; y un segundo grupo, como parte de un programa cultural, que empleaba artistas plásticos y proporcionaba un sueldo semanal, a cambio de trabajos realizados en instituciones financiadas por el gobierno. Ambos proyectos se llenaron en su mayor parte con artistas jóvenes e inexpertos. No es de extrañar, que aquellos que habían trabajado con Rivera o se habían sentido inducidos a emularlo, produjesen los mejores murales creados bajo el patronazgo del New Deal ¹⁴.

Muralistas norteamericanos.-

En esta década el arte norteamericano se puede llamar realista-tradicionalista. Esta tendencia se divide a su vez en el grupo de:

- los **regionalistas**, que nos presentan una visión nostálgica de la América rural, inexistente prácticamente desde la industrialización,
- y los **realistas sociales**, que utilizaban los murales al estilo mexicano como medio para causar impacto en el espíritu de la sociedad. Este movimiento muralista norteamericano, fue muy apoyado por artistas y críticos de arte a finales de los años veinte, ya que podía representar una manera de desligarse de los preceptos creativos europeos, a la vez que significaba otorgar un mayor valor al arte propiamente americano, nacido, creado y desarrollado a imagen de una nueva sociedad independiente.

El ambiente que se respiraba en Estados Unidos por los años treinta era complejo, no solo por la dura situación a la que se enfrentaba el país, sino porque el americano que, en medio de la crisis, ha conservado un cierto nivel económico, “sacraliza” todo lo que sea de origen europeo (moda, arte, títulos de nobleza, coches...), y menosprecia la labor de los creadores norteamericanos. Espiritualmente, los artistas se debatían en dos frentes: por una parte admiraban a Europa, y todo lo que habían conseguido los movimientos de vanguardia para desprenderse del atávico pasado clasicista; pero, por otro lado, también querían deshacerse de la dependencia que tenían en el ámbito cultural respecto del Viejo Continente.

Como ya vimos en el capítulo anterior, la situación de Europa era también crítica. Si culturalmente seguía llevando la bandera de las novedades, el ambiente político-social era irrespirable, y su economía, absolutamente dependiente de Estados Unidos. En esta situación, las ligaduras culturales

empezaban a dejar de tener razón de ser (por desgracia cultura y economía van estrechamente unidos en todo momento histórico). Esta relación amor-odio, permitió que observasen con interés la evolución del arte latinoamericano, que había conseguido, en distintos frentes y de diversas formas, esa ansiada independencia. Miran especialmente hacia el vecino México; ya que los artistas de este país, según observaban, eran capaces de recuperar su herencia y de integrarla en la sociedad moderna. Los jóvenes creadores norteamericanos, veían semejanzas entre su propia situación y la del revolucionario mexicano, que tenía que encontrar una identidad, tras tantos años de dominación española. El problema de la propia identidad, era quizá más urgente para el artista norteamericano, que los problemas sociales que trataba de representar en sus murales.

Pero ese interés por buscar o aportar al país unas características propias e independientes, no era algo nuevo. Por ejemplo, el pintor Paul Burlin, sumamente complejo y muy conocido entre los jóvenes de la escuela de Nueva York por su lengua mordaz y sus exactas críticas de la historia del arte, había ido al sudoeste durante la primera guerra mundial. Los comentarios sobre su iniciación en una tradición verdaderamente americana merecen ser citados por entero, puesto que fue una experiencia que buscaron muchos otros durante las décadas siguientes, hasta 1950:

“En realidad, el sudoeste de los Estados Unidos fue prácticamente el comienzo de mi interés por la pintura. Mi introducción en el arte del indio levantó extraños conflictos. Yo desconocía al indio y no sabía nada sobre su trabajo. Y como no le conocía, le temía. Viajé a lugares lejanos para aprender, oí sus cantos; vi extraños ritos ceremoniales en remotos lugares de Nuevo México. Estaba extasiado con sus médicos hechiceros y con todos los aspectos de apropiación metafísica de las fuerzas de la naturaleza. La arquitectura y la escultura mayas me sobrecogieron. Deseaba comprender aquellas configuraciones que eran consustanciales al carácter de la tierra. ¿Cómo podía traducirlas? ¿Qué hermandad étnica producía aquellos dibujos bidimensionales que eran a su vez objetos utilitarios? ¿Por qué se decoraba un cuenco de esa forma abstracta? Por comparación, toda otra forma de pintar parecía de una trivialidad anecdótica. Estos factores perturbadores, ninguno de los cuales tenía nada que ver con la representación, eran los vagos comienzos de un nuevo credo estético (...)” 15.

El muralismo, representaba para los artistas jóvenes, algo más que una mera evasión de la influencia burguesa y su snob dependencia de la voz europea, sirvió para facilitar el nacimiento de un estilo netamente nacional basado en el proceso seguido por los mexicanos. Durante los años veinte y treinta e incluso cuarenta, está confirmada la presencia de numerosos artistas latinoamericanos en Estados Unidos, principalmente de nacionalidad mexicana. De hecho, en los primeros años de la década de los treinta, que es cuando la producción muralista norteamericana alcanza su punto álgido, está también muy de moda todo lo mexicano: comidas, maneras de vestir, arte precolombino, literatura. Se popularizaron los viajes a México, puesto que era un lugar accesible y barato donde podían adquirir fácilmente arte popular - “exótico” para una amplia sección de público-, a la vez que disfrutar de la música y las películas que tanto gustaban por aquellos años. Este éxito no pasó

desapercibido para la mayoría de los creadores mexicanos, que en muchos casos, para ganar un dinero fácil, alcanzar la ansiada popularidad o simplemente porque eran presionados para que trabajasen de esa forma, acentuaban innecesariamente el carácter mexicano de sus trabajos.

En Estados Unidos, los eventos culturales relacionados con el país vecino, se multiplican. El arte mexicano, especialmente, obtiene numerosos apoyos institucionales en América del Norte. Se crean galerías de arte dedicadas exclusivamente a exponer la producción de artistas de nacionalidad mexicana o arte precolombino. Tal es la pasión, que grandes fotógrafos norteamericanos de la época, como el también muralista Ben Shanh, Dorothea Lange o Care Mydans, realizan reportajes de formato y temática parecidas a las del mexicano Manuel Álvarez Bravo. Son trabajos de una cruda denuncia social, que ponen de manifiesto la inmensa pobreza y miseria que sufre el sector rural norteamericano, así como la cruenta persecución a la que son sometidos los marginados de la correcta sociedad norteamericana. Estas obras, de dolorosa monumentalidad, fueron encargadas por la Farm Scurity Administration (Administración para la Seguridad Agraria) para ver la situación real en la que se encontraba este sector de la sociedad y, en consecuencia, enviar las ayudas necesarias, para hacer frente a los problemas surgidos a raíz de la mecanización del campo, de las sequías y, sobre todo, para solventar las consecuencias de la depresión económica.

¿De qué forma repercute todo esto en los artistas norteamericanos? **Thomas Hart Benton** trató de establecer una tradición americana solidaria basándose en los trabajos mexicanos, pero sin copiarlos. Especialmente se interesó por Rivera. Hay que decir que ambos estuvieron en Francia cuando el cubismo daba sus primeros pasos. El norteamericano, en su deseo de encontrar un lenguaje representativo del país, cometió el error de evitar los conocimientos adquiridos en Europa, para después reelaborarlos bajo el prisma de su educación y puntos de vista personales. Él es consciente del fallo que sufren sus obras, por eso no deja de observar el trabajo de Rivera (síntesis de clasicismo, vanguardia y tradición), que ya le ofrece la solución en los murales que realiza en Norteamérica. En realidad, como apunta Francis V O'Connor, su investigación se centró en analizar la obra mural del mexicano y rememorar, a través de ella, los conocimientos adquiridos durante su periodo europeo en contacto con el primer cubismo.

Gracias a ello, Benton fue capaz de comprender la sólida estructura cubista que conformaba los murales de Rivera, y daba unidad a sus composiciones. A partir de esta evidencia, el muralista norteamericano, procedió a reinterpretar el trabajo de Rivera. Deseaba hacer un arte compatible con su estilo y con la "inocencia" natural del carácter norteamericano; un arte, en definitiva, libre de asociaciones psicológicas e intelectuales. Quería representar la gloria de América, pero no ser piedra que provocase una revolución social. Tomando como base la conciencia de esta realidad, es comprensible la simplista deformación que hace de la obra mural de Rivera.

Su madurez como muralista la demuestra en el trabajo que realizó para la Feria Mundial de Chicago. En él ha conseguido englobar toda una historia en un gran espacio único. La comprensión y comunicación entre las distintas escenas es sencilla, libre de la rigidez estructural cubista de trabajos anteriores. El mural de Chicago establece el estilo que marcará el resto de la carrera de Benton como muralista, una forma de trabajar que alcanza su cima en Jefferson City en 1936 (La historia del estado de Missouri. lám 2 a).

Ben Shahn es otro de los muralistas estadounidenses que acusan la influencia de Diego Rivera. En este caso, el influjo no se reduce solo a los aspectos técnicos de la pintura al fresco o al estilo, también es muy importante el aspecto ideológico de la obra. Es mucho más radical que Benton. Este norteamericano estaba vinculado claramente al partido comunista. Su condición de judío de origen lituano, marca profundamente el tratamiento y desarrollo de los temas que aborda en sus obras murales y fotográficas: son de una cruda denuncia social sobre las condiciones de vida y de trabajo de los obreros norteamericanos, y sobre el maltrato que sufren los inmigrantes, que por aquellas fechas eran cada vez más abundantes. Con estos temas, pretendía acercarse al público, concienciarle de la difícil realidad en que se movían, en definitiva "humanizar" la pintura por encima de creaciones puramente personales. Este es uno de los puntos de contacto con el mexicano.

Al igual que Rivera y Benton, Shahn estuvo expuesto al cubismo europeo, pero en un periodo tardío, cuando el cubismo estaba evolucionando hacia otra forma de expresión y concepción. Sus obras iniciales carecen de unidad espacial y así distribuye las escenas a modo de viñetas. Al mirarlos nos pueden recordar, salvando las distancias, a ciertos comics o a las cartelas cinematográficas que se ponían en la entrada de las salas de proyección. La impresión que producen es de estatismo, falta esa energía tan necesaria en una obra mural de las características, y con las connotaciones socio-políticas, del ideario de Shahn. Para solventar esta grave deficiencia, fue fundamental el encuentro con Rivera.

Con el mexicano, aprendió la técnica del fresco y a distribuir de forma coherente los elementos figurativos, en un primer plano único y bajo un solo horizonte, independientemente del número de acontecimientos que se desarrollaran. El problema de este creador es que, a diferencia de Benton, no fue capaz de crear un lenguaje plástico personal que cumpliera con sus deseos de hacer una pintura de carácter social. Tampoco supo, o quiso, involucrarse en espíritu inquieto de los cambios que se estaban produciendo a finales de los años treinta en el ambiente artístico americano, de corte individualista a la vez que universal. Era, a todas luces, contrario a su idea de obra de arte para el pueblo, de intencionalidad pedagógica y educativa, en la que no queda hueco para el desahogo personal del artista. A consecuencia de esta forma de pensar y actuar, un tanto involucionista, llegó un momento en que, a pesar del gran

número de encargos que recibía, sus trabajos no eran más que una repetición monótona de sí mismos y del arte de su maestro Rivera.

Estos dos muralistas trabajaron antes, durante y después del periodo de duración del proyecto New Deal, pero no participaron directamente en él. Si se involucraron totalmente una serie de jóvenes, en los que, la evidencia no puede ocultar de ninguna manera el influjo -estilo, factura y colorido- que recibieron de Rivera. En ninguna parte se observa con más claridad el espíritu del mexicano, que en la Coit Tower de San Francisco. Dos miembros del grupo, **Victor Arnautoff** y **Maxine Albro**, habían trabajado con Rivera en México y uno, **Clifford Wright**, había sido su ayudante en casi todos los murales que pintó en los Estados Unidos. Sus trabajos no pasan de ser imitaciones de las obras del mexicano, pero como no comprenden la fuerza, la esencia, la entraña de las composiciones de este, resultan obras intrascendentes, aunque técnicamente sean perfectas.

Solo nos queda, pues, referirnos brevemente a otro grupo de artistas, pertenecientes también al WPA/FAP, que encontraron su vocabulario visual en el arte y las ideas políticas de Rivera, pero a diferencia de los anteriores, fueron capaces de desarrollar variaciones estilísticas basadas en su influencia. A este apartado pertenecen: **Edgar Britton**, **George Biddle**, **Edward Millman**, **Mitchell Siporin**, **Jeans Michael Newell**, **Marion Greenwood** y **Lucienne Bloch**. Las dos últimas muralistas, conocieron y colaboraron con Rivera en algunos de sus trabajos. En ambas se observa con claridad, la influencia del muralista junto con una sorprendente creatividad. Son unos trabajos llenos de sencillez, ternura, y sensibilidad, sin que por ello resulten composiciones blandas o sin consistencia. Bien al contrario, son obras contundentes en todos los aspectos –técnica, composición, estructuración de espacios-, incluso abordando temas que podrían derivar hacia todo lo contrario. Greenwood fue una de las admiradoras de las obras de Rivera que, viajó a México para ver en directo los murales, y se quedó allí para aprender sus técnicas a comienzos de los años treinta. El WPA/FAP, en su último periodo de funcionamiento, encarga a esta pintora la decoración de tres paneles del Red Hook Housing Project de Brooklin, en Nueva York (Original de la vida, lám 2 b). Aunque con muchos puntos de coincidencia, la diferencia entre los trabajos de esta artista y los de Lucienne Bloch estriba en que, esta última, nos ofrece unas composiciones llenas de dinamismo y sorpresa, frente al estatismo de la obra de la primera. *El Ciclo de la Vida de una Mujer: los Hijos* (lam 2 c), pintados por Lucienne Bloch en la sala de recreo de la Carcel de Mujeres de Nueva York. Nos ofrece un panorama lleno de ternura y belleza, cualidades que conjugan perfectamente con la utilidad social del mural en el entorno en que esta enmarcada la obra. Bloch conoció a Rivera en New York, y se convirtió posteriormente en su ayudante en los murales de Detroit y del Rockefeller Center, uniéndose más tarde al WPA/FAP en Nueva York, órgano que le encarga la realización del mural anteriormente mencionado.

A George Biddle lo recordamos, por haber sido el autor de la carta al presidente Roosevelt, citada en páginas anteriores, a raíz de la que se crearon los proyectos de apoyo a las artes plásticas. Biddle había conocido a Rivera y trabajado con él en México. A pesar de ello, no llega a asimilar totalmente la distribución espacial de las figuras en el soporte pictórico mural, y por eso, al observar las composiciones, da la impresión de que los elementos no están conectados entre sí.

La evolución de la Sociedad Occidental, pintado por Jeans Michael Newell en la Biblioteca de la Evander Childs High School situada en el Bronx, es sin duda el proyecto más ambicioso y mejor adaptado de su entorno. Newell estaba capacitado para apreciar la valía de la estructura interna, la concepción espacial analítica, y el simbolismo de la obra de Rivera, gracias a la formación técnica europea. Sus composiciones nos ofrecen una mezcla perfecta entre realismo y vitalidad de la que carecen muchas de las obras de la época. Un ejemplo de esta falta son los murales de Edgar Britton. Fue, junto con Edward Millman y Mitchell Siporin, uno de los artistas que mostraron un mayor interés por el movimiento muralista mexicano. Siporin, en un ensayo escrito para el WPA/FAP declara:

“Los artistas contemporáneos de todo el mundo han presenciado el sorprendente espectáculo del moderno renacimiento de la pintura mural en México y se han conmovido profundamente ante la hondura de su arte y significado. A través de las enseñanzas de nuestros maestros mexicanos, nos hemos percatado del alcance y plenitud del “alma” de nuestro medio ambiente. Nos hemos dado cuenta de la posibilidad de aplicar el modernismo a la creación de un arte épico socialmente relevante a nuestro país y nuestra época. Hemos descubierto por nosotros mismos un sentimiento más profundo en el tejido de la historia” 16.

Basándome en el texto de O´Connor, solo se han señalado unos pocos de los muchos artistas que participaron en el proyecto. La mayoría realizaron sus murales lo mejor que pudieron y un oscuro velo de silencio cubrió sus obras, especialmente cuando, tras la segunda guerra mundial, todo aquello que tuviese un ligero tinte izquierdista, era digno de ser destruido u olvidado absolutamente. En general esta sección de artistas, cuya intención era plasmar la realidad americana, pecaba de ser excesivamente rigurosa en el seguimiento de los preceptos del arte de Rivera, como hemos visto, sin llegar a entender muy bien sus fundamentos. El determinante mensaje político-social de los murales, impidió que los creadores norteamericanos, en general, creasen su propio lenguaje plástico, y esa es la razón de su falta de originalidad y por tanto, de su intrascendencia. ¿En que consiste, cual es la clave para conseguir que una obra conserve su grandeza en el tiempo, y no acabe siendo flor de un día en cuanto se acumule el polvo en su textura?. Todo ser humano siente la necesidad de crear algo de una forma u otra. Este impulso creativo no obedece a ninguna ideología, surge de forma espontánea. En el momento en que se obliga a ese sentimiento a seguir un sendero, pierde toda frescura y, en la mayoría de los casos, el interés. La grandeza de los mexicanos la encontramos en que saben transmitir, comunicarse con el público a través de los sutiles hilos

del sentimiento, al menos en sus comienzos. Ellos dieron con la clave, con el punto justo, para conjugar –cada uno en su estilo– creatividad y expresión de un modelo ideal de sociedad, o narración de la historia-problemática del país. La raíz última que establece diferencias entre unos y otros creadores, la encontraríamos, al fin, en que los mexicanos no hacen distinción entre arte y artesanía, entre lo que se considera “arte culto, de calidad o expositivo” y “arte popular”. Rivera, Orozco y Siqueiros, como también le ocurre a Tamayo, tienen la maestría suficiente para fundir: la ciencia acumulada a lo largo de siglos de investigación del primer tipo de arte, con la ingenuidad igualmente acumulada en el tiempo. Por tanto, es un error separar ambos tipos de creación valorando uno y despreciando o minusvalorando la otra forma de expresión.

Influencia no quiere decir que una obra sea igual a otra, o que únicamente exista un parecido en formas o color. La influencia se observa en el espíritu de la obra, en la transmisión de sentimientos, la similitud entre los unos y los otros. Así, en los muralistas norteamericanos, solo podemos observar coincidencias formales con los mexicanos, ya que la educación recibida, situaciones sociopolíticas de los países, tradiciones, hace que la comprensión profunda, y por tanto, la auténtica influencia o confluencia, sea casi imposible. En algunos casos existen aproximaciones, pero muy vagas. En México, el muralismo –aunque financiado por el gobierno– pretende educar al pueblo, abrirle los ojos, engrandecer su espíritu y ofrecerles una seguridad ideológica basada en la recuperación de la propia tradición. En Estados Unidos, los trabajos murales plasman la grandeza política, económica y moral del país. Su función, es claramente distinta, según mi opinión, adormecer los espíritus en el convencimiento y la seguridad de su fuerza inmovible.

El arte de la marginación.-

Una vez finalizadas las subvenciones gubernamentales a los murales de corte social norteamericanos, existieron grupos de artistas que siguieron involucrados en la idea de plasmar sobre muros, los problemas que les rodeaban. Principalmente estos creadores pertenecían a segmentos socialmente marginados a consecuencia de su raza o por su condición de inmigrantes. Ellos comprendieron perfectamente cual era la función de los murales: no glorificar, reivindicar. Esta es su única forma de gritar el consciente olvido que sufren. El dolor, les permitió alcanzar, de alguna manera, la grandeza de los mexicanos. La producción artística de este fragmento de la sociedad americana, fue silenciada, en principio -al igual que gran parte del arte representativo del Expresionismo Abstracto en sus primeros años de existencia-, por el puritanismo ideológico que siguió a la segunda guerra mundial; y oculta después, para el mundo oficial de los museos, la crítica y las publicaciones de arte, por la fosforescencia empresarial que elevó a niveles insospechados a la Escuela de Nueva York y a todos los movimientos artísticos pretendidamente antiburgueses -pero dependientes de ella-. En esta situación de olvido llegamos hasta la fecha sin que se haya hecho un estudio profundo de este tipo de obras.

Fue la expresión de un amplio grupo humano, que pedía, por medio de la pintura, el derecho a disfrutar del amparo de la ley en iguales condiciones que el resto de los habitantes de un país en auge, como Estados Unidos. Resulta muy duro enfrentarse con una realidad que los segrega social y oficialmente. La tradición de la auténtica pintura mural, comprometida socialmente, les permitía expresar los deseos de justicia y dignidad que reclamaban. Para nada tomaron como punto de partida el muralismo norteamericano, ya que, haciendo hincapié en una idea manifestada anteriormente, en general narraba historias en alabanza del país; en algunos casos, los temas tratados rozaban la dura realidad en que vivían ciertos sectores de la sociedad, pero nada más. Una implicación mayor, por parte de los artistas, podía suponer la negación o rescisión del encargo (como le ocurrió a Ben Shahn en alguna ocasión), y lo más grave, la imposibilidad total de alcanzar la gloria y el reconocimiento ansiado por cualquier norteamericano que se precie.

Contrariamente a lo que se pueda suponer, al colectivo de artistas de raza negra, le atrajo especialmente, el equilibrado, clásico y sobrio estilo riveresco. La razón de este aparente contrasentido pudiera estar, en la sencillez narrativa con la que se transmite la historia representada en el mural, muy útil para que sea comprendida por un grupo de personas con graves deficiencias culturales, en general. Con claridad y austeridad, quieren hacer llegar al público sus mensajes, la imagen de su raza, y la situación o necesidades que urge resolver. Aquellas obras eran una inyección de autoestima. Se realizan en barrios humildes, suburbios, en paredes de edificios corrientes –auténticamente en público–. La gente se identificaba con ellas consiguiendo alcanzar aquello que dijo Rivera, pero que él no logró realmente: *“toda obra de arte debe ser cinco veces útil”*. Estos murales sirvieron para mantener la esperanza y los ideales de los negros sureños, hasta que el movimiento de los derechos civiles de los años sesenta, alcanzó un consenso para la igualdad legal –aunque desgraciadamente no moral- de todos los ciudadanos.

En la década de los treinta, bajo el amparo del proyecto New Deal, se llevan a cabo los primeros ejemplos de murales de artistas de raza negra. Uno de los más impresionantes trabajos, bajo la influencia de Rivera, consiste en una serie de paneles que representan escenas del motín de la Amistad, creado por **Hale Woodruff** en el Talladega College (Alabama). Woodruff había trabajado con Rivera en México y a raíz de esta experiencia había desarrollado una versión bastante estilizada de su forma de trabajar. **Charles White** creó un mural de aspecto más “riveresco”: *La contribución de los negros a la Democracia Americana*, en el Hampton Institute. **John Biggers**, ya en los años cincuenta, realizó un gran número de impresionantes murales en Huston, como *La contribución de las mujeres negras a la vida y la educación americanas*, y *Estibadores locales*. En 1967, un pequeño grupo de artistas negros de Chicago, dirigidos por **William Walker**, crearon la primera versión del *Muro del respeto* (lám 3 a). Walker reconoce su deuda con Rivera, y sus murales, quizá más que los

de ningún otro artista de la comunidad negra, constituyen una clara continuación del estilo mural del mexicano.

En el ámbito de la creciente comunidad de inmigrantes hispanos, también tuvo mucha importancia el desarrollo de murales, cuya temática acusaba la difícil situación de marginados en que se encontraban. La influencia de Rivera en los muralistas hispanos ha sido, en general, menos evidente que entre los artistas de color. Se consideró a Siqueiros, el precursor directo de sus preocupaciones artísticas y sociales, ambos extremos fundidos en una sola obra cargada de expresividad. Su carácter apasionado trascendía la obra y con él se identificaban. Otra posible causa de esta influencia sea que en los años sesenta, el radical mexicano, todavía vivía y se encontraba trabajando en su último gran mural: el Poliforum de la Ciudad de México. Desde finales de los años sesenta, hasta la muerte del artista en 1974, un gran número de jóvenes muralistas, comenzaron su aprendizaje trabajando en este vasto proyecto. Importantes excepciones son: los trabajos de **Marcos Raya** el *Homenaje a Diego Rivera* realizado en Chicago en 1972, y los *Retratos de Rivera, Orozco, Siqueiros y Frida Kalho* (lám 3 b) que decora uno de los pilones que sostienen la carretera elevada de Chicano Parck en San Diego, California, pintado por **Ruper García, Victor Ochoa** y el **Barrio Renovation Team** en 1978. Constituye un monumento a la influencia de Rivera, su esposa y sus colegas mexicanos, en esta etapa de la historia de la pintura mural en América; a los que hay que añadir el famoso mural del Banck of América de San Francisco –ubicación muy criticada para un mural de temática social-, realizado en 1974 por un grupo de jóvenes artistas hispanos en Mission Distrit, de características excepcionalmente grandilocuentes, similares al pintado por Rivera en el Golden Gate de San Francisco ¹⁷.

Este último trabajo es la excepción que confirma la regla. Normalmente, como hemos visto, los trabajos de los grupos marginales se desarrollan en las superficies que ofrecen las zonas públicas de las grandes ciudades. Heredero directo de estos medios de expresión es el **Graffiti**; pero con un carácter distinto, irónico, realmente brazo creativo anónimo de las clases sociales más desfavorecidas, el último movimiento mural –por nombrarlo de algún modo– de carácter marginal surgido en Estados Unidos, y que se ha extendido como reguero de pólvora por todo el mundo. A diferencia de los anteriores, estos artistas sin nombre, realizan el sueño de los primeros muralistas, es decir, ser la voz de los que no tienen voz. Su función principal es llamar la atención de las clases medias y altas, para que no se olviden de la existencia de grupos de seres humanos que habitan la misma ciudad, pero que nadie recuerda. Se hacen dueños de cualquier superficie urbana para dejar constancia de ello. No cuentan la historia de su precaria situación, la tienen asumida, se ríen. A veces, escriben frases que remueven la conciencia de aquel que sea capaz de ponerse a leer algo que considera vandálico. Es la misma forma de atraer la atención sobre una zona de la obra, que tradicionalmente han usado los muralistas.

En realidad, cualquier experto en la materia pensará, de entrada, que no existe relación alguna entre este tipo de expresión marginal urbana, nacida en New York en los años setenta, y el muralismo mexicano. El Graffiti ha existido siempre, desde que el hombre es hombre, para dejar constancia gráfica pública de aquello que nadie le deja decir con palabras. El punto de conexión entre ambas manifestaciones se encuentra, en el mensaje profundo, en el alma de la obra. Los mexicanos –eran artistas con una fuerte formación académica– tras la revolución se propusieron ser el grito del pueblo. Como hemos visto esta es también la intención de los graffiteros –muchos de ellos sin formación académica alguna-. Pero estos van más allá, nadie subvenciona sus trabajos; no firman las obras, solo aparece un seudónimo; son expresiones auténticamente públicas. ¿No hubiera sido este el sueño de los tres grandes?. Más puntos de confluencia: pensemos en las formas exageradas y grandilocuentes, persepectivas imposibles, grandes planos de color de Orozco y Siqueiros, así como, en los simbolismos y leyendas a los que recurre Rivera ¿no es esto mismo, evidentemente con un idioma actual, lo que estos artistas urbanos nos presentan?. Y si recordamos los trabajos de investigación con nuevos materiales del anárquico Siqueiros, veremos que los graffiteros lo único que hacen es llevar estas experiencias al límite de sus posibilidades.

En estos últimos años, cuando está de moda la solidaridad y comprensión del público para con los desfavorecidos, y nos volvemos comprensivos y magnánimos –empresarios del arte incluidos-, el graffiti salta a los museos, salas de exposiciones, los ayuntamientos organizan jornadas de pintadas libres y cualquiera se siente con derecho a hacer suya esta forma de expresión. ¿Qué está pasando?. Otra vez se comete el mismo error, comercializar el grito. Sus signos se descontextualizan y se colocan como elementos de diseño para decorar una camiseta, hacer el distintivo de una marca comercial, figuritas decorativas de sala de estar última tendencia, etc.. Cuando esto sucede, la frescura se pierde y el creador honesto enloquece. Tenemos el doloroso ejemplo de **Jean Michel Basquiat**, que después de bombardear con sus pinturas las calles y el metro de New York, terminó llenando los bolsillos de los dueños de las salas de arte de la ciudad, sus cuadros alcanzaban precios astronómicos en los años ochenta y posteriores. Evidentemente esa no era la intención del artista, no supo asumir el éxito y todo lo que ello conlleva, se sintió utilizado; el mensaje de su trabajo y la realidad que le circundaba no casaban de forma alguna, eligió morir.

Este espíritu tiene también mucho en común con el del Expresionismo Abstracto. En sus orígenes arte individualista y solitario, pero explotó con el éxito, dejando solo dudosos seguidores. Este capítulo se introdujo hablando brevemente del movimiento muralista mexicano, para después analizar como influyó en una parte del arte emergente norteamericano durante los años treinta y su evolución posterior hasta la actualidad. Un presente que conecta con el alma que movía a los primeros artistas de la Escuela de New York. Creadores que comenzaron trabajando con los muralistas, pero cuya personalidad e intereses no coincidía con la de estos. ¿Dónde empieza un grupo

y termina otro?, ¿existen grupos de artistas, o artistas independientes e inconexos que tienen elementos en común con otras formas de expresión?.

Tendencia individualista.-

En el Works Progress Administration (WPA) trabajaron también, Jackson Pollock, Gorky, Rothko, De Kooning, Philip Guston, Adolph Gottlieb o Baziotes, muy importantes en el posterior desarrollo del Expresionismo Abstracto, tendencia artística netamente norteamericana, pero cuya actitud hacia el arte era radicalmente distinta a la de sus coetáneos anteriormente mencionados. Todos estos creadores, antes de desarrollar su arte particular, fueron muralistas durante el periodo en que funcionó el proyecto, aunque en los manuales de historia, solo aparecen como tales, aquellos que se dedicaron exclusivamente a trabajar sobre temas proamericanistas.

En el caso de estos últimos, como ya se ha visto, es muy difícil obviar la influencia de Rivera -aunque de hecho se haya silenciado en muchos casos-. En el grupo de los Individualistas –llamados por así por ser esa una de sus características definitorias- el tema es más delicado de tratar. Es evidente, que muchos de ellos se interesaron por el muralismo a través de Rivera, de hecho esta confirmado que en sus orígenes eran totalmente academicistas e incluso algunos trabajaron en proyectos de los mexicanos, figurativos a ultranza; dato al que hay que añadir la participación sin dolor en trabajos al servicio del gobierno, puesto que era el único producto artístico que vendía –después cuando la abstracción fue socialmente aceptada, se hicieron expresionistas-. Una muestra de este nadar entre dos aguas por parte de algunos artistas, fue la cooperación en la Feria Mundial de New York, realizada entre 1939 y 1940 bajo el título: “El progreso y la cooperación internacional”. Para el muralismo norteamericano resultó un evento muy importante por la proyección nacional e internacional que tuvo. Se construyeron trece edificios (hoy desaparecidos), decorados con murales de Stuart Davis, Philip Guston, Gorky o De Kooning, todos ellos relacionados directa o indirectamente con artistas latinoamericanos.

Como vemos, el origen del arte norteamericano, es el mismo. Pero esa comunidad de planteamientos fue muy breve. Muchos creadores, al estudiar los pasos seguidos por los principales artistas europeos, se dieron cuenta de la carencia de raíces y de una tradición netamente estadounidense en la que apoyarse¹⁸. Ante esta evidencia, se sentían desamparados sin saber muy bien que asidero tomar para desarrollar un lenguaje independiente. Tristeza que se acentuaba al contemplarse, y tener conciencia de que hacen un trabajo sin sentido, sin justificación para su inutilidad –recordemos que están inmersos en una sociedad pragmática en la que han sido educados, y a través de la cual se siguen valorando o midiendo a sí mismos-. Los Individualistas, querían crear un arte para América, pero que no se hundiese en el provincialismo en que, según ellos, habían caído y continuaban cayendo los muralistas. La intención de estos creadores no era realizar un arte de corte nacionalista, bien al contrario, buscaban una forma de transmitir que tocara la universalidad, para ello no

existe otro remedio que ser permeable a toda forma de expresión. Así, aunque su ideario inicial comulgaba con el general de artistas norteamericanos, es decir, desconfiaban de todo lo que, procedente de Europa, pudiera contaminar su idea de crear un arte americano, supieron valorar en justa medida los avances técnicos y puntos de vista de las vanguardias europeas. Con ese concepto claro, tomaron de estas formas de expresión aquello que les ayudara en su labor. Por ejemplo: la valoración de la fuerza inherente a las artes populares (ellos tenían la cultura india que tanto habían relegado), del Cubismo se absorbió la estructuración interna de la obra de arte a través de los muralistas, de estos tomaron también las grandes superficies pictóricas para causar impacto en el espectador, y después vino el Surrealismo, que les enseñó a volcar en la obra de arte el ser interior que todos llevamos preso. Como vemos, cobraban protagonismo lenguajes que favorecían el desarrollo de una expresión plástica individual -el cubismo, el surrealismo o el dadaísmo-, formas importadas poco a poco por artistas -caso de Hoffman o Duchamp- que llegaban al Continente huyendo de la intolerancia que reinaba en Europa.

En diversas etapas de la década de los treinta, se crean asociaciones o centros de reunión (pero no grupos de trabajo) de artistas con inquietudes más o menos comunes -el tener un pequeño sueldo fijo incentiva este tipo de actos-. En estas tertulias solían charlar abundantemente de política y estaban absolutamente a favor de las novedades aportadas por las vanguardias; hacían también algunas exposiciones conjuntas que empezaban a tener alguna repercusión social. Las actuaciones y el pensamiento artístico europeo era bien conocido gracias a la escuela de Hoffman, que supo transmitir con vehemencia la idea del arte por el arte, es decir, la importancia de la pintura en la creación de un lenguaje individual, autónomo, sin servilismos de ningún tipo, pero que a la vez representara el sentir general. Abrió nuevos caminos a la investigación plástica, reforzando con sus enseñanzas las novedades que, ya filtradas, habían aportado los mexicanos en cuanto a estructuración de una obra. Así mismo, potencia el concepto de bidimensionalidad de la superficie pictórica -oposición al efecto volumétrico del claroscuro- y de relación entre la forma y el color. Las exposiciones que se celebraban en las galerías de arte favorables a las novedades plásticas -que con el tiempo, se convirtieron en mecenas de los artistas más atrevidos del país- potenciaron la apreciación positiva del moderno arte europeo.

Un rasgo distintivo común en todos los casos, era el deseo de aprender, para poder desarrollar un lenguaje personal -como había ocurrido años antes en Europa y entre los artistas latinoamericanos-. El campo para recibir y reelaborar influencias estaba abonado. Se ha estudiado mucho sobre los Expresionistas Abstractos, el momento histórico en el que surgieron, filosofía en la que se apoyaron para desarrollar la actividad que los representa, dudas sobre si forman o no una escuela artística, etcétera. Pero, aunque a partir de los años ochenta, por el auge que están tomando en Norteamérica los inmigrantes latinoamericanos, se empezó a considerar la posible interacción artística entre las dos zonas del continente, no existen libros especialmente dedicados a estudiar el impacto causado allí por los creadores latinoamericanos. La crítica

de arte se encauza, por regla general, a los artistas estadounidenses o europeos, considerando que la evolución solo se produce de un lado.

La popularidad de Rivera disminuyó en Estados Unidos a medida que el interés por temas de carácter social decrecía. El sector Individualista, se sintió más atraído por otros personajes que, sin dejar de lado la búsqueda de un arte de características políticas–pedagógicas, son capaces de llenar sus obras de connotaciones autoexpresivas; aquellos que son capaces de conjugar una férrea estructura pictórica, con la utilización de nuevos materiales y una pincelada nerviosa, rápida, plagada de accidentes que aprovechan y controlan. Estas inquietudes las satisfacen por carácter Orozco y muy especialmente Siqueiros e incluso Tamayo. Este último, por aquellas fechas, vivía a caballo entre México DF y New York, tenía la misma edad de los artistas más jóvenes del WPA –incluso durante un breve espacio de tiempo trabajó en el proyecto- y su producción artística está embargada del mismo espíritu de búsqueda de los medios más adecuados para expresar plásticamente el yo interno, torturador y maravilloso que hace de cada obra un hecho único, irrepetible. Su trabajo era muy admirado por **Barnett Newman**, pintor y teórico del arte, que no observa contradicción alguna en la manera de articular, por parte del mexicano, creación artística con pensamientos o implicaciones políticas. De hecho, casi todos los artistas norteamericanos de corte más radical, tenían un pensamiento político de izquierdas, pero no lo manifestaban en sus obras. Su posición extremista era expresada estéticamente.

Con los muralistas, trabajó por ejemplo **Adolf Gottlieb** –a principios de los años veinte se encuentra en París y establece contactos con Leger y Picasso-, cuyo interés por las manifestaciones artísticas de los indios norteamericanos es compartido por **Jackson Pollock**. Personaje apasionado por los restos prehistóricos, por los mitos y trabajo de grupos primitivos, especialmente los de los indios Navajos. Su relación con este tipo de arte es sencilla y directa; no imita, sino que se deja empapar por la forma que tienen los nativos de enfrentarse a la obra de arte, tanto a través de la danza, como en los dibujos que representan sobre la arena. Esta experiencia le marca profundamente a la hora de relacionarse con la obra que esté realizando, de tal forma que él se convierte en un elemento más de la pintura en proceso de elaboración. Gustará de utilizar símbolos de carácter universal así como colores y materiales que le acerquen a la tierra.

Fue alumno del muralista Thomas Hart Benton. Pero su verdadera pasión la despertaron los muralistas mexicanos, con quienes compartía afinidades políticas, carácter e intereses personales. Jackson Pollock (*Hombre desnudo con cuchillo*, lám 4 b), conoce los trabajos murales de Rivera y Orozco, a través de uno de los números de la revista de *“Creative Art”* en el que se hablaba del primer muralista y aparece publicado un manifiesto de Orozco, *“Nuevo Mundo, Nuevas Razas Nuevo Arte”* que empieza:

“El Arte del Nuevo Mundo no puede enraizarse en las tradiciones del Viejo Mundo ni en las tradiciones aborígenes representadas por los restos de nuestros antiguos pueblos indios”.

Es decir, que el arte americano en general debe valorarse como fruto de la síntesis entre lo heredado por tradición y lo recibido de fuera, y declara finalmente de forma un tanto utópica que:

*“la más elevada, la más lógica, la más fuerte y pura forma de pintar es el mural. Es también la forma más desinteresada, porque no puede convertirse en cosa de ganancia privada; no puede esconderse en beneficio de unos pocos privilegiados. Es para el pueblo, es para todos”*¹⁹.

Unos meses después, conoció personalmente a Orozco. Del mexicano seguramente tomó el espíritu apasionado que arrastra todas sus obras.

Hablando de Siqueiros en apartados anteriores, se ha comentado, el interés de este mexicano por trabajar con los materiales pictóricos que la industria moderna proporciona. Explotando esta faceta puso en marcha un taller experimental en Estados Unidos (Manhatan – Nueva York). Se había concebido para llevar a cabo los experimentos más exhaustivos con nuevos materiales e instrumentos, y para examinar los resultados de su aplicación en el desarrollo de obras de arte de carácter individual²⁰. En medio de esta actividad nos encontramos la emblemática figura de Pollock:

*“Siqueiros se dedicaba a explorar nuevos medios y técnicas aplicables tanto a la pintura de murales como a las banderas y pancartas que solía realizar para las manifestaciones comunistas. Entre sus muchos experimentos figuraba la utilización de pistolas y aerógrafos, además del uso de pinturas y esmaltes sintéticos (...). Interesaban a los miembros del taller la aplicación espontánea de la pintura y los problemas de los accidentes controlados. El estudio estaba cubierto de gotas y salpicaduras. Es probable que esta experiencia influyese con posterioridad en Pollock”*²¹.

Dato, que nos hace suponer, la ferviente admiración que sintió hacia Siqueiros, y lo mucho que pudo influir sobre su trabajo posterior aquella experiencia: pensamiento, actitudes y forma de trabajar. Este, al contrario de los otros dos muralistas, estaba más en la línea investigadora de los nuevos tiempos. A pesar de ser conocido por sus ideas políticas radicales y la actitud implicada que el arte debía tener en este aspecto, era bastante comprensivo con las nuevas generaciones de artistas. Mencionó que los nuevos pintores mexicanos habían abandonado la tradición reciente del arte mural, para dedicarse a problemas formales independientes del contenido social. Parecía haber aceptado ese paso, pero también afirmaba que en el fondo seguían simpatizando con la revolución, y sugería que se habían separado del muralismo con el fin de crear obras renovadoras tanto en la forma como en el contenido²¹. Esta manera de pensar, creo que fue decisiva en la orientación de los nuevos creadores norteamericanos.

En Los Ángeles, en medio de un ambiente lujosamente decadente, **Philip Guston**, es otro de los artistas norteamericanos que se dejó arrastrar por el carácter innovador y revolucionario de la pintura de Siqueiros. El mensaje de su obra, le da fuerzas para enfrentarse a la hipocresía social del ambiente

californiano. Observar como el mexicano desarrollaba sus trabajos, y la colaboración en alguno de ellos, supuso una influencia decisiva en el desarrollo de su carrera artística posterior –hay que señalar en contra, que no se definió absolutamente por la abstracción hasta que esta forma de expresión fue aceptada por el común de la sociedad americana-. Un ejemplo de esta cooperación, es el trabajo sobre un mural con numerosos problemas técnicos que solventar. Las irregularidades, así como el mal estado en que se encontraba la superficie, obligaron al mexicano a buscar una solución que aminorase estos accidentes. Medidas que consistieron en aplicar pintura de secado rápido utilizando pulverizadores. La obra se hizo a gran velocidad. Esto obligó a los jóvenes estudiantes a trabajar más con el corazón que con la razón. Se abrieron las puertas para el desarrollo de una pintura gestual y expresiva, más personal. La experiencia y el trágico final del trabajo, que fue destruido de forma muy violenta una vez terminado, determinaron su decisión de abandonar el país temporalmente para dirigirse a México, donde pensaba encontrar un estado de cosas más en acuerdo con los ideales que llevaba dentro 23.

Esta forma independiente de interpretar el arte, se vio potenciada por la actitud comprensiva de la dirección del WPA/FAP a partir de 1935. Podían trabajar tranquilamente en su estudio, no había supervisores y la actividad la regulaba el propio artista; únicamente tenían la obligación de presentar, una vez al mes, una muestra de su trabajo. Fueron ignorados durante más de una década por la inmensa mayoría de la sociedad americana, hasta que el espíritu comercial de muchos empresarios del arte, los presentó como herederos del martirio que sufrieron los artistas vanguardistas europeos, durante los críticos años anteriores a la guerra. Bajo este punto de vista, la conservadora sociedad americana, amante de la libertad y la democracia, aceptó de buen grado el arte abstracto-expresivo.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial, provocó la brusca paralización de las actividades del New Deal, y en 1943, la sección del WPA/FAP se disolvió. Después de la guerra, que había borrado los últimos vestigios de la depresión, cesó el apoyo oficial a programas artísticos. En realidad, el congreso reaccionario de la época no estaba interesado en absoluto por ningún tipo de arte público. Por otra parte, los artistas más jóvenes del WPA/FAP –como Jackson Pollock, Gorky, Philip Guston- habían perdido el interés por el arte de implicaciones sociales hacía ya tiempo. Para estos Individualistas, a los que las circunstancias históricas ya habían marcado el camino a seguir, el valor social del arte radicaba en la autenticidad de la expresión personal. El arte es más una cuestión estética que social. Su postura fue derivando paulatinamente hacia la abstracción total. Pero la transición se produjo muy lentamente, en medio de grandes dudas, provocadas, como se ha dicho, por el carácter pragmático, racional –incluso, si se quiere, superficial- de la educación americana, huellas muy difíciles de borrar en un adulto.

NOTAS.

- PAZ, Octavio. "Tamayo: Geometría y Transfiguración". En: TRASLACIONES ESPAÑA 1977-2002 MÉXICO PINTURA Y ESCULTURA. (Catálogo de la exposición). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEATEX. España 2002 pp. 266 a 275 p. 273.
- KRAUZE, Enrique. "México viendo hacia fuera". En: PINTURA MEXICANA = MEXICAN PAINTING 1950-1980: (catálogo de la exposición). México,: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1990 pp. 17 a 19.
- En este aspecto es mucho más realista que sus colegas europeos. En el primer capítulo hablé de que en principio, las corrientes vanguardistas no pretendían, es más a toda costa querían evitar ser elitistas, producir solo para un sector de la sociedad. Desarrollaron un ideario artístico-social magnífico, pero nadie comprendió nada. La depuración de formas requería de la población, una educación que no poseía. Rivera era consciente de este grave, recalcitrante problema en México, por eso rompió en parte con los postulados de los "ismos" europeos.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994 pp. 49 a 54.
- CALVO SERRALLER, Francisco. "Rivera y España, un capítulo olvidado". En: RIVERA: Diego. *Retrospectiva*. (Catálogo de la exposición) Madrid: Fundación para el Apoyo a la Cultura - Ediciones El Viso, 1992 pp. 121 a 128.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Arte latinoamericano...* pp. 54 a 62.
- Ibid pp. 62 a 65.
- Ibid pp. 65 a 69.
- BRETÓN, Andre. "Rufino Tamayo". En: TAMAYO, Rufino. *Pinturas*. (Catálogo de la exposición) Madrid: Fundación para el Apoyo de la Cultura, 1988 pp. 56-57.
- Cita que aparece en: TAMAYO, Rufino. *Pinturas...* p. 34.
- Opus cit: TAMAYO, Rufino. *Pinturas...* pp. 14 a 84.
- SOLÉ MARIÑO, José María. *La América de Roosevelt*. Cuadernos historia 16. Madrid: Información y Revistas, 1985 p. 12.
- BIDDLE, George. Carta a Franklin Delano Roosevelt. 9 de mayo de 1933. En: ASHTON, Dore. *La Escuela de Nueva York*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988 p. 69.
- O'CONNOR, Francis V. "La Influencia de Diego Rivera en el Arte de los Estados Unidos durante los años treinta y posteriores". En: RIVERA, Diego. *Retrospectiva...* pp. 167 a 193 p. 180.
- BURLIN, Paul. Cita en: ASHTON, Dore. *La Escuela...* p. 65.
- Opus cit: O'CONNOR, Francis V. "La influencia..." En: RIVERA, Diego... pp. 167 a 193.
- Ibid: pp 188 a 190.
- Estados Unidos es un país joven, formado con población de aluvión. No tenían tradiciones autóctonas a las que mirar para retomar sus formas. Los indígenas, habían sido prácticamente erradicados en su totalidad.
- OROZCO CLEMENTE, José. "New World, New Races and New Art". Cita en: ASHTON, Dore. *La Escuela...* pp 59 a 60.
- Opus cit: ASHTON, Dore. *La Escuela...* p. 97.
- O'CONNOR, Francis V. "Jackson Pollock" (catálogo de la exposición). Cita en: TAMAYO, Rufino. *Pinturas...* p 24.
- Opus cit: ASHTON, Dore. *La Escuela...*p. 95.
- Ibid: pp 63 – 64.

Capítulo III

Percepción del Surrealismo. Interpretaciones y derivados.

3.1 Surrealismo.

Como ya anteriormente se ha dicho, los movimientos de vanguardia europeos de este siglo tienen una nueva actitud frente a la vida, la sociedad, el arte y el hombre. Buscan, fundamentalmente, un respiro respecto del racionalismo tradicional que oprimía técnica y mentalmente su libertad de expresión. El Surrealismo es heredero directo de todos los movimientos de vanguardia experimentados hasta la fecha –que a su vez se habían nutrido unos de otros, a través del intercambio de ideas difundidas en publicaciones o exposiciones, conferencias...-. Se puede decir que es como un resumen o recopilación de todas las novedades experimentadas hasta el momento de su nacimiento, a las que se mira bajo un prisma diferente y, por tanto, el sentido que adquieren varía totalmente. Con este magnífico movimiento se acaba el periodo de las vanguardias, dando paso a otra serie de corrientes artísticas que en el fondo lo que hacen es retomar una y otra vez los caminos emprendidos por estos valientes artistas de principios de siglo.

Pero no se deben anticipar acontecimientos. Antes de que esto suceda, nos espera un apasionante recorrido por la idea que sustentó el nacimiento del Surrealismo y todas las ramificaciones posteriores que crecieron a la sombra de una actividad desenfrenada y pasional, no exenta de una férrea disciplina, casi dogmática, que confería a una persona el poder de selección de los integrantes del grupo en función del grado de cumplimiento de las normas. Estas estaban fundamentadas y recopiladas en numerosos escritos teóricos, manifiestos, poesía, actividad editorial y política, así como en la promoción de todo tipo de actividades artísticas -exposiciones de pinturas u objetos surrealistas especialmente- dedicadas a presentar los trabajos de los componentes del grupo, y de todos aquellos que de una forma u otra guardaban relación con el ideario que se propugnaba.

En sus comienzos fue un movimiento exclusivamente literario, y de hecho se pensaba que esta era la única forma de expresión surrealista. Sin

embargo, Bretón –cabeza pensante y organizativa del grupo–, reivindicó con fuerza el terreno plástico para el grupo, rodeándose de excelentes pintores y escultores, algunos de ellos procedentes del contradictorio DADA.

El Surrealismo reclama una actitud optimista del Ser Humano frente a la vida. Bajo este punto de vista, no es un “estilo”, sino una nueva forma de afrontar la vida, la sociedad, el arte, para tratar de cambiarlo. A diferencia de las vanguardias anteriores, el Surrealismo no trata de resolver problemas formales, estéticos o plásticos; su intención va mucho más allá, es de orden espiritual absolutamente. Piensan los surrealistas: “*que la razón puede dar lugar a la ciencia, pero solo el inconsciente puede dar lugar al arte*”¹. En esta frase está la clave, la gran novedad que aporta el Surrealismo, basada en la interpretación que hacen de las teorías freudianas sobre el sueño y el subconsciente. Esta labor se desarrolla en dos frentes. Por un lado, aquellos que trabajan en obras que reflejan mundos de sueño, en los que las personas, los lugares, las cosas se confunden, tienen más de un sentido, remiten a diversos orígenes, y aparecen unidas por relaciones aparentemente absurdas, ilustrando estados del inconsciente incomprensibles desde la conciencia. Estos artistas tienen un rigor exhaustivo en el control racional de la técnica pictórica, es decir, ponen al servicio de la plasmación de sueños sobre una superficie bidimensional, todo el bagaje perceptivo y compositivo de herencia academicista. Ejemplos paradigmáticos de esta sección los encontramos en Dalí o Magritte.

Por otro lado, nos encontramos con una serie de pintores, cuya pretensión es convertirse en espectadores de su propia creación artística, aquella en que se trabaja sin un proyecto previo y es el inconsciente el que va trazando las relaciones entre los elementos que surgen por casualidad. No se planifica previamente qué obra se va a hacer o cómo se va a hacer; no hay ideas preconcebidas ni control sobre lo que se va realizando. A este sistema de elaboración se le llama *automatismo psíquico* (influirá directamente en el Expresionismo Americano). ¿Qué actitudes resultan más atractivas a los surrealistas, a la vez que aportan una gran ayuda para potenciar la tan anhelada irreflexión en el trabajo?. Para ellos el estudio del pasado remoto es una fuente inagotable de riqueza. Por eso se sienten vivamente interesados por todo lo que tiene un marcado carácter primitivista lejos de los cánones establecidos: los inocentes trazos infantiles, las metáforas gráficas expresadas por personas con problemas psíquicos, la artesanía popular o los trabajos de artistas que no han pasado por una escuela de arte, como es el caso de Henri Rousseau. De ellos, lo que más admiran es la magia que entraña el modo automático de sus trabajos, la forma improvisada de elaborar esas obras sin saber muy bien que pretenden conseguir y cual va a ser el resultado.

Buscaban esos surrealistas el modo de llegar a ese estado de inconsciencia, liberar lo más profundo, lo censurado, lo subjetivo, hasta sus últimas consecuencias, para poder acceder al automatismo creativo, a ese mundo misterioso que se encuentra alojado en la parte derecha del cerebro, y relegado por la educación tradicional que se dedica a desarrollar el lado izquierdo, es decir, la parte racional del ser humano, el territorio de lo objetivo,

de lo diferenciado que oculta siempre cualquier atisbo de irracionalidad. Para revitalizar el inconsciente hacen uso de juegos como el "cadáver exquisito", en el que cada uno de los participantes hace un fragmento de dibujo al azar sin saber que es lo que ha hecho el jugador anterior. Se establecen unas relaciones tan fortuitas e irracionales, que produce un efecto absolutamente desinhibidor en los participantes. El artista pierde paulatinamente el miedo a la fantasía, a la creatividad; aprende a valorar la casualidad como elemento enriquecedor de la obra de arte, vuelve, en definitiva, a ser un niño, a actuar como un niño. También se interesan de forma muy especial por las ciencias ocultas, esotéricas y adivinatorias, ritmos musicales espasmódicos, que les permiten acceder a situaciones en las que estos artistas perdían absolutamente el control de sus mentes y de sus actos (a imitación de ciertos ritos religiosos). Es en esta situación, cuando el artista está en disposición de crear. Así define A. Breton el surrealismo en el primer manifiesto de 1924, año de la formación oficial del grupo:

"Puro automatismo psíquico por el cual se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, al margen de cualquier preocupación estética o moral" 2.

Quienes mejor llevaron el automatismo psíquico a la pintura -equivalente a la escritura automática- fueron Miró, Ernst, A. Masson (La Pareja, lám 1 a) y Roberto Matta. Ellos crearon un lenguaje muy personal, irracional, incontrolado, cercano a la abstracción, pero sin llegar a ella; el mundo interior se revela a través del signo por encima de cualquier problemática de orden plástico o estético, es decir, se remiten a la utilización de formas alejadas de la geometría tradicional. A grandes rasgos, su obra se divide en dos fases, una primera en que el fondo se hace de un solo color irregular (Miró) o con distintas tonalidades, trabajando de forma accidental; en una segunda fase, el resultado se razona y sobre ello se trabaja. Para los pintores automáticos el acto de pintar es surrealista, independientemente de los resultados. Recuperan y llevan casi hasta sus últimas consecuencias técnicas preexistentes como el collage -relacionando imágenes preconcebidas u objetos de desecho de forma ilógica, beneficio de procedencia dadaísta mediante el cual no pretenden crear una obra de arte-; el frotage y la decalcomanía, en realidad, entretenimientos que siempre se habían usado para distraer a los niños; y por último, observan las posibilidades que ofrece el dripping -pero serán los norteamericanos, algunos años más tarde, quienes le sacaran el mayor partido-.

Esta diversificación del grupo surrealista se fundamenta directamente en las distintas interpretaciones del ideario de Breton, cuyos items –enumerados a continuación–, comprobaremos que retomaran con fuerza los pintores estadounidenses:

Pintura como riesgo.

Pintura como suceso.

Importancia del proceso.

Importancia del automatismo.

Pintura de acción.

Valoración de la metamorfosis y el mito.

Con la excepción, entre otras, de los futuristas italianos o la de uno de los padres del surrealismo Guillaume Apollinaire, a estos sentimientos antirracionalistas hay que aunar el carácter antibelicista que, siendo elemento común de muchos componentes de los grupos artísticos de vanguardia, es cualidad especial en los surrealistas durante el periodo entreguerras. Esta actitud les lleva a detestar de forma absoluta la civilización en que están inmersos. Según reseña de Nardeau en la obra *"Historia del surrealismo"* dice así:

"Salen de ella asqueados; no quieren tener nada en común con una civilización que ha perdido su razón de ser, y el nihilismo radical que les anima no se extiende únicamente al arte, sino a todas las manifestaciones de esta civilización. Pues esta civilización que les ha llevado a la muerte les espera al regreso, si escapan de ella, con sus leyes, su moral y sus religiones" 3.

Esta postura pacifista, no implica aceptación, inmovilismo, conformismo o segregación respecto del mundo en que están inmersos; como habían hecho, y de hecho aun actuaban así, algunas personalidades emblemáticas de otras corrientes vanguardistas. Bien al contrario, tomaron claras posturas políticas para cambiar la sociedad desde dentro, inmersos en ella. Por eso se afiliaron al partido comunista los máximos representantes del Surrealismo, a saber, Bretón, Elouard, Aragón y Peret; quienes, muy conscientes de la importancia social de su tarea, produjeron una gran cantidad de obra relacionada con el trabajo a desarrollar, son numerosas las reuniones de carácter artístico-político y los viajes de difusión correspondientes. Pero la llegada de Stalin, y con él, la aceptación de una estética cercana al realismo socialista -actitud incompatible con el Surrealismo, movimiento que reclama absoluta libertad expresiva y creativa-, motiva su expulsión del partido.

Este incidente, no consideró cambio alguno en sus actuaciones. Breton, como cabeza del Surrealismo, trató, durante mucho tiempo, de compatibilizar las actuaciones políticas y creativas del grupo, entendiendo que ambas debían estar estrechamente unidas para poder hacer efectivos los cambios que deseaban. Pensamiento que consistía, ni más ni menos, que en restaurar la profunda crisis existente entre arte y sociedad, o lo que es lo mismo entre fantasía y realidad. De esta forma lo que querían conseguir es que el ser humano buscara, sin miedo, abrigo en lo maravilloso, deshaciendo las ligaduras que la educación tradicional ha puesto artificialmente, para así alcanzar la auténtica libertad. Los surrealistas creían que el mejor camino era la destrucción del sistema capitalista, pragmático y alentador de desigualdades; *"quien duerme, pierde"* podría ser el lema del sistema.

Pero la teoría era muy distinta a la realidad, cada día era mayor la divergencia entre ambas ramas (creativa y política) de pensamiento surrealista, por antagónicas. Una actitud política activa implica salir de uno mismo para vertirse en el mundo, actuar, para hacer libre a la sociedad; en tanto que la

concepción creativa surrealista requiere introversión, conocimiento íntimo y concentración, en definitiva libertad espiritual a nivel individual para poder exteriorizar la realidad interior sin modificaciones. La aceptación de esta evidencia, trajo consigo la separación de algunos de sus miembros iniciales, sobre todo intelectuales, con lo cual el número de plásticos era cada vez mayor. Esta es la razón por la que se conoce el Surrealismo más como movimiento pictórico que literario, a pesar de ser este su auténtico origen.

En resumen, el termino Surrealismo responde a la teoría de lo irracional, de lo inconsciente en el arte y en la vida, liberado de las condiciones racionales impuestas por la sociedad. Esta corriente artística, dentro del ámbito pictórico, pretende poner en marcha la imaginación del espectador por medio de la representación de la alucinación y el ensueño. Intenta explorar la casualidad y la inconsciencia automática, para hallar un nuevo lenguaje plástico acorde con las nuevas necesidades de estos artistas. El artista ya no crea para la sociedad, lo hace para sí mismo. Desarrolla un arte íntimo, personal, alejado de la realidad. Es un Dios en ese instante. También el espectador participa de esa tarea creativa, al hacer una interpretación personal del trabajo surrealista, según su forma individual de ver y sentir.

3.2 Relación del surrealismo con Latinoamérica y Estados Unidos.

En esta breve introducción al Surrealismo, se ha visto el especial interés de los postulados del grupo por huir de la representación del natural tal cual es. Ello promueve el gusto por todo lo oculto, el mundo de los sueños, el inconsciente... lo cual les lleva de una manera casi natural a interesarse por todo lo exótico; lo que pertenece a otras culturas, existentes o desaparecidas, con distinta religiosidad y conceptos morales; definidas por naturalezas agrestes, selváticas o desérticas distintas a las conocidas, cuya vegetación -o la ausencia de ella- y animales extraños, les acercan a ese mundo fantástico que tanto anhelan. Podríamos decir que el interés por lo exótico nace de las indagaciones que hace cada artista personalmente, siempre a través del tamiz que proporciona la propia educación. Así le ocurre a Max Ernst durante su estancia en Arizona según reseña de Brion en su obra *Art fantastique*:

"Hasta que punto lo fantástico de Max Ernst ha podido ser modificado, reinspirado, por paisajes nuevos lo testimonia inicialmente la serie de cuadros que pinta en Arizona, los cuales están impregnados de una sensación de espacio, de silencio, de presencia de un elemento vigoroso y activo. Es probable también que en Arizona esté familiarizado con lo que subsiste de viejas civilizaciones indias (...). Lo sobrenatural de la naturaleza que sobrevive en las tradiciones y las ceremonias de los indios "pueblo" están, en su esencia, muy próximos al super-naturalismo del objeto, en particular en Max Ernst; hay, pues, en este reencuentro entre un hombre y un país, el signo de una predestinación" 4.

En este párrafo vemos la estrecha relación existente entre los "dogmas" surrealistas y el deseo de conocer mundos exóticos, que les permitan un acceso

mucho más enriquecedor, al mundo imaginario de lo fantástico. En las publicaciones surrealistas, *La Revolution Surrealiste* y *Minotauro*, aparecen artículos muy serios sobre el arte, costumbres y culturas ajenas a la occidental reforzando esta idea. Pero se deben hacer algunas matizaciones: ¿hasta qué punto interpretaron correctamente esas manifestaciones?, es decir, ¿un occidental puede involucrarse correctamente en ese ambiente, o únicamente ve aquello que sus conocimientos intelectuales le han hecho preconcebir?. Sea como sea, lo que sí es cierto es que estos estudios han hecho prosperar y han fortalecido considerablemente la cultura mundial a través del intercambio de pensamientos.

Pero estos estudios no eran exclusivos de los europeos. Investigaciones paralelas se realizaban en Estados Unidos -quizá instigados por las publicaciones vanguardistas mencionadas con anterioridad, u otras de similares características- unánimemente interesadas en un arte no contaminado por la sociedad occidentalizada. Un ejemplo de ello es Barnett Newman, personaje muy importante en el desarrollo de la plástica norteamericana, con una ferviente y variada actividad en el campo del arte. Organiza una exposición titulada: *Pintura india de la costa noroeste*. Pretendía por medio de ella resaltar el aspecto ritual de tendencia abstraccionista de los trabajos que realizaban. Con ello consiguen en sus obras un aspecto que roza lo sublime, un espíritu que toca el más allá, algo fuera de los cánones de la razón. Coincide con la vanguardia europea en el pensamiento de que, para entender el arte moderno, hay que amar las artes primitivas, son las fuentes que proporcionan los medios para alzarse en rebeldía. Estudió ampliamente el arte de los indios de la costa noroccidental. Los artistas americanos estuvieron muy en contacto con los trabajos de estos indios por las visitas al Museo Indio Americano, de las que también disfrutaron los surrealistas europeos al llegar al Continente. Lo más apasionante de estos grupos étnicos es el uso que hacen de símbolos, por medio de los cuales identifican a los dioses, sin consideración por el parecido físico real. Apoyándose en este hecho, defiende la producción artística de los nuevos abstractos americanos que cargan sus obras de contenido intelectual y emocional. En medio del desarrollo de estas teorías, es donde hacen un efecto impresionante los trabajos de los surrealistas, que elaboran sus obras de forma más directa e impremeditada, para luego, en una segunda fase, racionalizar los resultados y recrearlos. En el apartado de este capítulo dedicado al Expresionismo Abstracto (3.4), haré una breve reseña al importante valor que se le confería a las culturas primitivas, en relación al desarrollo de la nueva corriente norteamericana, aprecio enriquecido con la aceptación positiva de las tendencias surrealistas venidas de Europa.

Pero todo a su tiempo. Volvamos a los surrealistas originales. En un principio, buscaron su fuente de inspiración en las manifestaciones artísticas populares de Oceanía y de los esquimales. Les atraen, igualmente, las islas Canarias y Haití. Piensan que por su lejanía física respecto a los continentes, hallarán las costumbres nativas casi intactas. Breton dice de la Isla de Tenerife que es, por su paisaje, surrealista; aunque lo correcto hubiera sido pensar en

que este viaje –como otros muchos que hicieron- les proporcionaba una nueva concepción del Surrealismo observado en formas preexistentes. En esta incesante búsqueda de elementos exóticos, después del viaje a Canarias por parte de Breton, Jacqueline y Benjamin Peret, los surrealistas enfocan sus intereses hacia Latinoamérica. Continente sobre el que tenían numerosos intereses culturales y políticos a consecuencia de los intercambios intelectuales que cada vez, con mayor asiduidad, se estaban produciendo.

De hecho, desde principio de siglo, se está llevando a cabo una gran avalancha de artistas procedentes de distintos puntos del continente latinoamericano, Brasil, Uruguay, Cuba, México, Argentina... con becas de estudios de sus respectivos países, o autofinanciación. Pensemos que en esta época, Europa es la Meca del arte, todos vienen a estudiar a los clásicos: a España venían para conocer la obra de Goya, Velázquez, Zurbarán, el Greco, aunque también es en nuestro país donde estos artistas tienen sus primeros contactos con las nuevas tendencias de arte ⁵; las mismas intenciones les conducen a Italia; después estos viajes los amplían en París para ponerse en contacto con las nuevas vanguardias europeas y sus principales representantes. Gracias a estas relaciones intercontinentales, los artistas europeos tuvieron conciencia de la existencia de un continente inmensamente rico, culturalmente hablando, fruto del mestizaje entre indios, blancos, negros y, en menor escala, individuos de raza amarilla, cada grupo con sus propias y muy distintas raíces culturales. Y fue precisamente en este ambiente europeo de finales y principio de siglo, donde los latinoamericanos valoraron la naturaleza de su origen; tomaron conciencia de la riqueza variopinta de su cultura, costumbres, tradiciones, paisajes, gracias a valiosas indicaciones de algunos artistas e intelectuales europeos, que, como ya hemos visto, tienen una elevada estima sobre toda producción artística de carácter indígena o popular. Por ejemplo, el propio André Breton y Picasso instan a Wifredo Lam para que se cuide de no perder sus contactos con la religiosidad, cultura y formas de expresión propias de sus raíces afrocubanas. Nació pues un nuevo arte, síntesis entre vanguardia europea y la tradición latinoafroindia.

Los surrealistas comienzan a viajar al Continente Americano. Especialmente se interesan por México. Los primeros en acercarse son A. Artaud y André Breton. Aunque antes de ellos, pero no como grupo, ya habían estado Duchamp en Argentina o Blaise Cerdans en Brasil.

El poeta francés A. Artaud, ya se había separado del grupo surrealista oficial (aunque seguía trabajando en la línea marcada por este), cuando llega a México, para ofrecer una rueda de conferencias a favor de la revolución india y contra la europeización, norteamericanización, del mundo latino. Pretende concienciar a los mexicanos del deber que tienen de preservar ante todo la concepción mágica de las cosas que, de forma natural e innata, esta dentro de cada una de las personas que componen este país, por cuyo potencial se siente fascinado. Pero estas charlas eran ofrecidas por el poeta sin tener un conocimiento directo de los indios, ni de sus costumbres y ritos, por lo que

decide abandonar estas disertaciones académicas para acercarse a la tribu de los Tarmaumara, y conocer en su propio cuerpo los efectos del peyote, planta sagrada para los indígenas. El ritual, que lleva el nombre de un tipo de cactus, se celebra al finalizar su recolección. Al ingerirlo produce un efecto de enajenación total, por ello estaba prohibido oficialmente, aunque se seguía (y creo que se sigue) practicando clandestinamente, pues era la única manera que tenían estas personas de alejarse de la miseria en la cual estaban sumidos, y poder recuperar por unos instantes o por unas horas los vestigios de su antigua grandeza. Artaud en su obra *Los Tarmaumara* cuenta del peyote 6:

"... conduce al yo hasta sus fuentes auténticas. Al salir de un estado de visión semejante, no se puede volver a confundir, como antes, la mentira con la verdad. Has visto de donde vienes y quien eres y desaparecen las dudas sobre lo que eres. (...) Acostado a poca altura, para que cayese sobre mí el rito, para que el fuego, los campos, los gritos, la danza y la propia noche, como una bóveda animada, humana, girase viva encima de mí. Había pues aquella bóveda rodante, aquella disposición material, gritos, acentos, pasos, cantos. Pero por encima de todo, más allá de todo, aquella impresión que se volvía a presentar de que detrás de todo aquello, y más allá, se disimulaba algo más: lo Principal" 7.

Para acceder a ese punto álgido del ritual, no solo es necesario el uso de este alucinógeno, sino una predisposición espiritual para absorber esos elementos culturales. Artaud, como todos los artistas de vanguardia, lo que trataba era de encontrar un nuevo lenguaje que lo distinga definitivamente de la civilización occidental, a la cual condena. Pretende conseguirlo involucrándose en rituales "primitivos", como este que se acaba de comentar, envueltos en un halo mitológico, no exento de nostalgia, por la intelectualidad occidental. En realidad, si analizamos fríamente la postura de Artaud, podemos decir que no descubre nada nuevo, ya que actitudes similares las había seguido durante su periodo de participación en el grupo surrealista. En realidad, lo que viene a encontrar es una forma real de implicar la liberación momentánea del inconsciente en la vida cotidiana del ser humano, con una función principalmente terapéutica y purificadora. ¿No era este el ideal original del Surrealismo para alcanzar un mayor equilibrio y liberación interior?.

Después de Artaud, viaja a México André Breton. Como el anterior, es invitado a dar una rueda de conferencias, y de camino cubre dos intereses largo tiempo postergados; primero, conoce personalmente a León Trotsky, con quien había estrechado relaciones de índole intelectual y política; segundo, toma contacto directo con las culturas indígenas que tanto admira y ha estudiado junto con su problemática social real. Los puntos de vista sobre el país son divergentes entre Artaud y Breton. Mientras que el primero defiende las costumbres y tradiciones indígenas, abogando para que no sean destruidas por la culturización europeísta que se ofrecía a los nativos del país, Breton -con su idea ya un tanto debilitada de unir una política socialmente progresista, con el arte- piensa que el marxismo puede ayudar a los trabajadores a alcanzar su libertad. Uno, se preocupa por la defensa del indigenismo, y el otro, por la condición social del campesino y del indio como personas. Esta es la primera diferencia entre este viaje y el realizado a Canarias. En las Islas busca el

embrujo de unos paisajes fuera de toda norma, en donde todo es aparentemente ideal y mágico, todo está en armonía con su idea de la perfección. En México se encuentra con una realidad muy dura, llena de contrastes, muy alejada del ideal que se habían propuesto los muralistas, donde se mezcla un mundo moderno y acomodado de tintes europeistas o norteamericanos, con un pueblo ancestral, pobre y desprotegido que empieza a elevar la voz reclamando justicia, pero a la vez sabe conservar su cultura, alegría, colorido y humor. Dice Breton:

"México no es un mito, es un México que está vibrante, no solamente para el oído del poeta, sino para el de todos los hombres que tienen cuidado de discutir la condición social de la condición humana, y se esfuerzan como se hace aquí, en determinar los medios colectivos, para asegurar su compatibilidad (...). Aparte de todo lo que he dicho, México tiende a ser el país surrealista por excelencia. Encuentro a México surrealista en su relieve, en su flora, en el dinamismo que le confiere la mezcla de sus razas, así como en sus aspiraciones más altas" 8.

Hablar de que un país tiene características "surrealistas", es, en sí mismo, Surrealista. Como ya se ha dicho anteriormente, el nombre que se le otorga al movimiento es resultado de un estudio intelectual que implica una actitud determinada del espíritu ante la vida, y a raíz de esta idea se desarrollaron una serie de teorías. Envolver o situar un país de historia controvertida y larga, con una población de muy variados orígenes, dentro de una corriente con catorce años de vida no más, implica una visión aún colonialista del continente. De hecho cuando Breton llegó a México, pudo observar que la producción artística de algunos mexicanos se ajustaba perfectamente al ideario Surrealista, pero –por ejemplo Frida Khalo– rehusaron pertenecer al grupo, aduciendo que trabajaban así ya antes de conocer el movimiento vanguardista europeo.

Breton se siente atraído por el humor tan particular de este país, humor en medio del dolor, absurdo en algunos casos, desubicado. Ingenio que llama la atención de un europeo en los ritos del día de difuntos -comidas pantagruélicas en torno a la tumba del familiar o familiares, dulces con formas cadavéricas típicos de esos días; en los altares de muertos llenos de luz y color-. En el terreno plástico le interesan particularmente las ilustraciones de José Guadalupe Posada referentes a la Revolución Mexicana de 1910, en las cuales el artista nos recuerda que al final, hagamos lo que hagamos, todos terminamos calvos. Es una risotada a la vida. Un arte que pasa de la mera especulación, a la acción frente a la injusticia, porque no hay nada que perder cuando no se tiene nada; el fin para todos es el mismo. México con sus espléndidos juguetes fúnebres, que bien pudieran ser objetos surrealistas o una instalación actual, embrujan al francés que, ni en sueños, ni en sus más serios estudios, hubiera imaginado un lugar donde se conjugasen tan perfectamente todos sus postulados. Pero hay que ser del país y vivir el país para sentir la orientación profunda, el dolor que se esconde bajo esas manifestaciones, o en los altares de ofrendas y exvotos que se pueden encontrar en las iglesias mexicanas y que tanto influyen la obra de Frida Khalo y María Izquierdo.

Viaja después a Haití, para conocer en directo el vudú, práctica habitual religiosa de los descendientes de los antiguos esclavos de origen africano. Con esta experiencia, a la que se suma su visita a la República Dominicana y a La Martinica, Breton hace estas manifestaciones:

“El surrealismo esta relacionado con los pueblos de color, de una parte debido a que siempre ha estado a su lado contra todas las formas de imperialismo y bandidaje blanco (...); de otra parte, debido a que existen las más profundas afinidades entre el pensamiento llamado “primitivo” y el pensamiento surrealista, puesto que ambos quieren suprimir la hegemonía de lo consciente, de lo cotidiano, para ir a la conquista de la emoción reveladora”⁹.

Pero existe una diferencia fundamental entre el arte primitivo y el arte surreal, esto es: mientras que para los primeros no existe separación entre las experiencias fuera de la realidad y la vida cotidiana; para los surrealistas, el tomar esta postura, es una forma de romper con los cánones establecidos por la cultura occidental. Esto enlaza con lo dicho anteriormente sobre el punto de vista de André Breton acerca del carácter surrealista de México, siempre será la visión particular de un europeo que va de visita, que toma de este país solo aquello que le puede ayudar en su lucha contra el mundo en que vive, una visión superficial de alguien que no se ha involucrado totalmente en la sociedad mexicana. La fantasía y la contemplación del lado mágico de las cosas es una cualidad innata (al menos es la cualidad que más se exporta y se explota) en casi todos los habitantes del continente Americano Sur. Son muy interesantes las reflexiones que hace el Senador Trueba, uno de los protagonistas de *“La casa de los espíritus”* de la escritora chilena Isabel Allende, que confirman por otra parte, las razones del fracaso del Surrealismo a la hora de querer enlazar: lucha política, y renovación del pensamiento espiritual y creativo de la sociedad, son dos mundos absolutamente distintos.

“El Senador Trueba, que por principio detestaba esas cosas, comprendió lo que habían querido decir sus amigos del Club, cuando aseguraban que el marxismo no tenía ni la menor oportunidad en América Latina, porque no contemplaba el lado mágico de las cosas. “Pan, vino y algo que venerar, es todo lo que necesitan”, concluyó el senador, lamentando en su fuero interno que faltaba el pan”¹⁰.

No obstante, es imposible ignorar el hecho de que en la obra de muchos artistas latinoamericanos del siglo XX está patente un contenido no racional, mítico, legendario y onírico. El término “Surrealismo del Nuevo Mundo”, utilizado para designar una sensibilidad particular por parte de algunos de los habitantes de la América Latina desde finales de los años treinta hasta hoy, es ya una categoría aceptada –digo algunos, para no caer en generalizaciones gratuitas-; es una sensibilidad especial que surge como contrapunto al desencanto, a los muchos abusos sufridos a lo largo de la historia, a causa de desafortunados sistemas de gobierno, que no han sabido actuar a favor del pueblo, sino en provecho particular de unos pocos –mal endémico que pervive como una lacra hoy día-. Es igualmente importante señalar que muchos surrealistas europeos, después de los ya citados (y otros artistas muy

vinculados con el grupo surrealista), llegaron a Latinoamérica -época en que en estos países se observa un óptimo despegue económico, aunque por desgracia muy breve-, sobre todo a México, y a Estados Unidos en la década de los cuarenta. Algunos se quedaron, produciendo en el caso de la zona Centro-Sur del Continente, un conjunto prodigioso de obras que representan una aportación principal a la historia del arte latinoamericano de principios de siglo.

3.3 Figuras emblemáticas: Wifredo Lam y Roberto Matta.

En el capítulo anterior, ya avancé el importante papel del Surrealismo en el desarrollo de Expresionismo Abstracto en Norteamérica. Al hilo, han surgido en varias ocasiones los nombres de dos artistas latinoamericanos, de gran relevancia, no solo dentro del movimiento surrealista, sino para todo el arte contemporáneo nacido de esta controvertida corriente europea, a los que, sin embargo, no se les presta la suficiente atención en cuanto a su protagonismo real dentro del mundo del arte, de ahí el título de este apartado "Figuras emblemáticas". Estos son Wifredo Lam y muy especialmente Roberto Matta, fallecido hace unos meses (24 de Noviembre de 2002), sirva este trabajo como sentido homenaje.

"El Surrealismo es arte académico disfrazado, antiestético, sospechoso de excelencia y opuesto en gran medida al arte moderno. El arte no está en el subconsciente en espera de ser descubierto cual filón en la mina. El arte se crea a partir del conocimiento previo y de una afirmación cualitativa de la experiencia de la observación sensible". (Roberto Matta).

□ Wifredo Lam.

Su principal contribución al modernismo latinoamericano, consiste en la transformación de una iconografía derivada de su propio ambiente cultural en un lenguaje internacional. Los orígenes de este artista, como vamos a ver, nos ofrecen el ejemplo paradigmático de la síntesis de culturas que se produce en casi toda Latinoamérica, ejemplo y admiración para la comunidad de artistas más progresistas de fin de siglo. Desde el comienzo del decenio de los cuarenta en La Habana, Lam examinó con cada vez mayor seriedad el tema afrocubano de la santería, la religión sincretista (parecida al vudú haitiano o al candombé brasileño), en la que se fundieron las costumbres y creencias cristianas con las religiones del África Occidental. Lam era hijo de una madre con ascendencia europea y africana (mulata con algo de sangre india), y de un padre de origen chino emigrado a Cuba. En su juventud fue criado por su madrina, quien le inició en el simbolismo de la santería, que no aprendió a valorar hasta que se relacionó con los principales representantes de las vanguardias europeas.

A pesar de estos orígenes aparentemente humildes, su familia era lo suficientemente acomodada y de clase media como para permitirse enviarlo a La Habana a cursar estudios, y más tarde a España. En Madrid permanece

quince años. Sus primeros retratos a lápiz, demuestran su formación clásica - como la de todos los artistas latinoamericanos que arribaban a Europa-. Aunque en aquellas fechas nuestro país no era especialmente amante de las vanguardias, si es cierto que ya empezaban a flotar en el ambiente aires de renovación, de los que se nutriría para introducir cambios sustanciales en sus composiciones; varios paisajes y naturalezas muertas así lo demuestran. Pensemos que en este incipiente ambiente intelectual progresista sería muy bien acogido, no solo por sus evidentes dotes artísticas y reconocida formación, sino que contribuiría muy positivamente el aspecto exótico que le confería su rocambolesco origen. Al Ser Humano -antes como hoy-, aunque esté muy convencido de una idea, le condicionan enormemente las modas; y así, en medio de una sociedad en pleno cambio, se vieron muy favorecidos todos aquellos creativos que, demostrando una gran valía, estaban acompañados por el beneficio de un origen extracontinental, tal es el caso del artista que ahora nos ocupa, el de Roberto Matta (que se verá a continuación), Torres García, Barradas y tantos otros.

Confirmando esta idea, pongo el siguiente ejemplo: Lam fue muy bien acogido por Pablo Picasso, persona que -según la crónicas siempre partidistas- no era especialmente sociable, y de todos son conocidos los sucesivos problemas que en este sentido se produjeron (aunque nunca esta de más decir, que el malagueño necesitaba de otros artistas para alimentar su espíritu creativo, transformando poderosamente, recreando, los elementos por ellos inventados). ¿Qué influyó entonces favorablemente en esta relación?, casi con toda seguridad, en un principio, su origen y aspecto exóticos, y sobre todo, su compromiso con la causa republicana. Factores en apariencia vanales, pero que a una persona de indudable valía le abrió las puertas para poder trabajar y expresarse libremente. Picasso (Bañista sentada, lám 1 b) influyó de forma permanente en el desarrollo de la estructura formal de Lam; sin embargo sus imágenes son muy personales. Esta es la versión que habitualmente se da. Pero no es menos cierto que el Genio español, ávido siempre de explorar nuevos caminos, encontraría un filón creativo inagotable en tan particular amistad. Fruto del mutuo respeto que sentían por los trabajos que realizaban, Picasso y Lam expusieron conjuntamente en la Galería Perls de New York. Evento que, en la Norteamérica de los últimos años treinta, apasionados por todo lo que levemente olía a tierras sureñas, seguramente causó gran impacto.

Por mediación de Picasso, Lam llamó la atención de Benjamin Peret y de André Breton, quien, como sabemos, se permitía el lujo de decidir "quien era digno" de pertenecer al grupo surrealista. Por aquellos entonces Breton se hallaba desterrado en Marsella. Lam ilustra su colección de versos *Fata Morgana*, haciendo gala de una inmensa imaginación que no era necesario invocar por medios extraordinarios, sino que la llevaba a flor de piel. Únicamente le hacía falta dignificar sus raíces, cobrar seguridad en ellas. Parece haber sido el propio Picasso y los surrealistas, quienes hicieron conocer a Lam el arte primitivo, tanto el de Oceanía como el de África. En este sentido, le impusieron o sugirieron cual debía ser su forma de trabajar consecuentemente con sus orígenes y aspecto (¡!). En esta situación la amalgama de sentimientos

es ciertamente complicada. Este proteccionismo del pasado “primitivo” de Lam por medio de los grandes del Cubismo y Surrealismo respectivamente, bien pudiera enmascarar un sentimiento egoísta inconsciente, que defiende algo muy frágil a punto de ser asfixiado por un mundo en desarrollo, para retroalimentarse con la “inocencia” (extinguida en ellos) que guarda en su corazón.

El estallido de la segunda guerra mundial, determina su vuelta a Cuba. En este regreso se forja el secreto de su obra posterior. Se encontró con un país, en el que los nativos eran los últimos en decidir el futuro que les correspondía. Sufrían especiales condiciones infrahumanas las personas que compartían raza con Lam. La religión, parcialmente prohibida, era el único respiro que se les ofrecía.

Razones que contribuyen a la revalorización hecha por Lam de su legado afrocubano y por medio de él a la rápida evolución-transformación de su trabajo: influye en primer lugar la reacción negativa ante el entorno cubano norteamericanizado, esto le lleva a “expresar concienzudamente el espíritu negro”. Las pinturas que hoy en día son las más conocidas de Lam, surgen directamente de este impulso. Esta actitud estaba reforzada por sus relaciones anteriores con intelectuales, como el novelista cubano Alejo Carpentier, a quien había conocido en Madrid, y el escritor-político-poeta haitiano Aimé Césaire, quien se preocupaba particularmente de la revitalización de la cultura de la negritud, dando mucha importancia a la comprensión y valoración de sus raíces. Otra razón, fue el impulso proporcionado por la popularidad del llamado arte “primitivo” en París. Quizá sin darse mucha cuenta se dejó arrastrar por las posibilidades de éxito que tal interés le proporcionaba en el desarrollo y proyección de su obra.

Fue durante la “época de La Habana”, cuando Lam ejecutó una de sus obras maestras: *La Jungla* (lám 2 a). Se puede considerar esta obra, por derecho propio, una creación personal y original. Cabe subrayar en este cuadro, el uso genial de los motivos de la cultura afrocubana, la evocación de las creencias religiosas mezcladas, en proporciones muy adecuadas, con las enseñanzas clasistas de composición y las visiones vanguardistas europeas. Todos estos elementos constituyen la base de tanta energía emotiva y espiritual contenidas en un solo cuadro; la obra, en sí misma, es un gran símbolo compuesto por hombres-planta-arbol situados en un espacio estrecho y claustrofóbico, para los que, identificarse con las culturas ancestrales reminiscentes, es la única vía de escape-autoafirmación que se les ofrece. Cuando la contemplo, no puedo menos que acordarme de los inmensos dripings de Jackson Pollock (obviamente, no es esa la técnica que ha utilizado); aunque este pretendía expresar una situación personal de presión espiritual, en tanto que Lam expresa la que se ejerce sobre todo un grupo social. Una vez establecido el estilo maduro de Lam, no varió mucho, a pesar de que profundizó en sus estudios de las costumbres africanas heredadas y el mundo espiritual de su pueblo. Desde estos exhaustivos conocimientos, su obra pretende tener o estar al servicio de la moral más elevada, entendiendo por ella, la que defiende al ser humano de

la prepotente injusticia de otro de su misma especie; así concilia la idea de arte con la vida, como en un principio pretendía el Surrealismo, pero que los europeos no supieron poner en práctica. La fusión entre mundo imaginario (arte) y realidad (vida), se la facilita el tamiz mágico del mestizaje caribeño. El lenguaje plástico que utiliza para estos trabajos, posee una estructura formal de raíz cubista.

La Jungla se expuso por primera vez en la Galería Pierre Matisse de New York, con toda intención, puesto que no es un trabajo de realismo social cuya función es adoctrinar al pueblo. ¿Qué pretendió con ello?, impactar a la sociedad americana, concienciarla del daño que esta haciendo su política expansionista lúdico-empresarial al mundo cubano. Esta sensibilización no se lleva a cabo de una forma gratuita y vulgar, como hoy en día pretenden hacer muchos plásticos, sino haciendo coincidir su exposición, con otra de arte cubano que se celebraba en el Museo de Arte Moderno. Esto fue un revés muy duro de asimilar para la aperturista, liberal y democrática Norteamérica, que trata de silenciar los efectos demoledores de una crítica (la del cuadro) con el apoyo incondicional de la misma (vanalización). El cometido de *La Jungla* era describir metafóricamente la realidad de Latinoamérica -o por lo menos un aspecto de esta realidad- al público occidental para que la intelectualidad se hiciese eco de la gran injusticia cultural y social que se estaba produciendo en la Isla en particular, y en el Continente Sur en general.

Durante sus años en La Habana, Lam mantenía contacto con los surrealistas, muchos de los cuales vivían en New York. Conoció a Adolph Gottlieb, Arshile Gorki, Jackson Pollock y otros. Dividió su tiempo entre Cuba, New York y París, hasta que decide instalarse en esta última ciudad definitivamente. Situación contradictoria bajo mi punto de vista, pues cuando una persona ama profundamente a su pueblo, queriendo luchar por el reconocimiento y dignificación de este, lo último que hace es abandonarlo, so pena que peligre su propia vida. Desde luego, los apoyos que recibió en el extranjero por parte de la intelectualidad mundial de tendencia mayoritariamente izquierdista, fueron innumerables. Esto repercutió positivamente en el éxito comercial de su obra, que quizá en otras circunstancias hubiera sido más difícil. Su estancia en Europa, probablemente influiría en el desarrollo de la obra de nuevas generaciones de artistas, cuyo pensamiento creador caminaba sin vacilaciones en el mismo sentido que las primeras vanguardias, es decir, denunciar, oponerse a las normas impuestas por la sociedad burguesa del momento. La lucha política de Lam, era perfecta para hacerla de ellos, pero las circunstancias no eran equiparables. Surgen numerosos grupos de carácter artístico-político al hilo de esta ideología, con virulentas actuaciones y manifestaciones al respecto, pero de efímera duración y nimias repercusiones, salvo las que, voluntariamente, uno quiera ver.

Durante la década de los cincuenta realizó una implacable oposición al régimen de Batista, lo cual significó que diera una calurosa acogida a Fidel Castro y con él, los intelectuales de la Europa Occidental muy sensibilizada con toda política revolucionaria. En París se organiza una gran exposición de

homenaje a la nueva Cuba, cuyo éxito de ventas es encauzado por Lam en apoyo del nuevo gobierno. De hecho, para demostrar la fortaleza de esta colaboración, se trasladó a La Habana en su totalidad el Salón de Mayo de París en 1967. Curiosamente en la celebración de este evento, se permitió, por primera vez que expusieran todo tipo de creaciones, desde las de artistas reconocidos hasta la producción de otros sin bagaje alguno en esos medios. De esta forma eran coherentes, al menos en lo formal, con la política que defendían. Pero Lam no se instala en su país, como tampoco lo hace al año siguiente, cuando se celebró el congreso cultural de La Habana. El artista caribeño siempre actúa en la distancia. Después de esto, la estrecha relación entre la izquierda intelectual de Europa y el Gobierno de Castro fue cada vez menos afable, por circunstancias que en este trabajo no tiene importancia comentar. En París, Lam mantuvo constantes relaciones con los artistas más avanzados y rompedores del momento. Un ejemplo es la amistad lúdico-profesional con Asger Jorn (quien pinta algunos murales en Cuba), antiguo miembro de COBRA, junto a él realizó numerosos trabajos cerámicos durante sus largas estancias en Italia, donde también radicaba por temporadas Lucio Fontana y el chileno Roberto Matta. Matta y Lam, coincidían en el ideario político, y principalmente en la defensa de la dignidad América del Sur ^{11 y 12}.

En el caso de Lam retomar las raíces, adaptarlas al lenguaje actual y trabajar con ellas, resulta consecuente y lógico. Pero en el de Matta –como en el del uruguayo Torres García– esta reivindicación puede resultar rara e incluso sospechosa, cuando uno piensa en ello con detenimiento. En los países del vértice Sur de América, la raíz cultural precolombina es mínima. Son Países formados con población procedente de los más variados lugares, por ello es muy difícil que existiera o se formara una conciencia de “patria” como en México por ejemplo. De ahí, que al llegar a Europa y ser uno más entre la multitud de artistas, respirando el común interés por culturas exóticas, decidiera volver los ojos al Continente que le había visto nacer, no a Chile, para recoger la herencia universal de las culturas acumuladas en él. Con su genio fusionador de corrientes estéticas, se hizo abanderado del “Verbo América” como solía decir, y como tituló una de sus grandes exposiciones. A modo de crítica, creo que aunque esta actitud, mantenida durante toda su vida, fue sentida y sincera, tuvo algo de coyuntural en sus orígenes, sirviéndose de ello para su posterior desarrollo y evolución personal, lo cual no es malo, es simplemente un dato a tener en cuenta, no solo en él, sino en todos los creativos en general.

Roberto Matta.

Roberto Sebastián Matta Echauren, conocido como Roberto Matta, nació en Chile, pero su carrera artística se ha forjado a lo largo de su constante viaje por el mundo. Comienza su evolución en París, donde fue por primera vez para completar sus estudios de arquitectura, formando parte del equipo de Le Corbusier. Como Lam, es en Madrid donde da sus primeros pasos dentro de las

vanguardias europeas. Entre los primeros amigos que hizo en Europa a su llegada, estaban los poetas españoles Rafael Alberti y Federico García Lorca, y los pintores Manuel Ángeles Ortiz, Maruja Mallo y seguramente Wifredo Lam. Pero en general, las principales influencias en él durante este periodo, parecen haber sido literarias más bien que pictóricas. Se relacionó especialmente con los poetas de la generación del 27 a través de Alberti y de Lorca -con quienes se dan numerosas coincidencias en el desarrollo de sus trabajos gráficos paralelos a los literarios-. Debido al interés de Matta por la literatura, descubrimos que tan importantes como sus pinturas, son los escritos alusivos a obras por él realizadas, opiniones políticas, raciales, americanistas...

Conoce a Dalí a través de Lorca. Gracias al catalán contacta con Breton, quien lo introduce oficialmente en el grupo surrealista, poco después de haberse dedicado por completo a la pintura. Algunos de sus dibujos aparecieron en la exposición internacional del surrealismo en la Galería de Bellas Artes de París, junto con Marcel Duchamp, Dalí, Magritte, Tanguy y Miró. Las obras presentadas formaban parte de un grupo llamado *Morfologías Psicológicas*, que es en definitiva una nueva interpretación del automatismo psíquico preconizado por los surrealistas (escritura-pintura-automática). Por este tiempo, finales de los años treinta, colabora en la decoración de pabellón español para la Feria Internacional de París. Creo que es muy interesante recordar que allí estaba trabajando también Julio González (Larga cabellera, lám 1 d). Aunque de él se hará un estudio más profundo en relación con el Constructivismo, quiero destacar, la enorme similitud existente entre los dibujos del español y los que el chileno realizaba en ese tiempo aproximadamente.

Con Tanguy viajó a New York, huyendo de los horrores nazis cometidos en Europa. Se convirtió, así, en uno de los primeros miembros del grupo surrealista que se marchó a la gran metrópoli norteamericana, que pronto sería el centro artístico-cultural contemporáneo. Fue un importante emisario, conexión entre los miembros de la naciente modernidad estadounidense en contacto con las ideas europeas. El surrealismo aportó a los jóvenes artistas norteamericanos, todo un mundo pictórico nuevo, el de lo irreal y el mito, con tendencia a la abstracción. Muchos críticos de la obra de Matta han recalcado la importancia de su presencia en New York para el arte contemporáneo. Octavio Paz ha declarado que Matta representa un vínculo clave en la "metamorfosis radical" de los pintores de la escuela newyorquina ¹³. Las primeras pinturas del chileno hechas en Estados Unidos, ofrecen las imágenes adecuadas a la época, pero también muestran de manera muy clara su derivación de los procesos automáticos surrealistas. Según Paz, Matta transmutó en formas no objetivas el erotismo, el humor y la sensibilidad física de los surrealistas: "*Sus cuadros no son transcripciones de realidades vistas o soñadas, sino recreaciones de estados anímicos y espirituales*" ¹⁴. Los motivos que utiliza, representan un universo turbulento que está surgiendo del caos; muchas de las imágenes se han desarrollado mediante un uso controlado de la casualidad, de manera que la obra parece estar en continuo proceso de transformación. El uso de Matta de la casualidad pictórica, iba a tener una fuerte influencia en el desarrollo del Expresionismo Abstracto estadounidense, especialmente en Gorki (con sus imágenes biomorfas), Pollock

(por medio de las líneas que intencionada o arbitrariamente cruzan de forma violenta la superficie pictórica simulando profundas cuchilladas en el alma), Baziotes y otros.

Muy importante y de especial trascendencia en el desarrollo de su obra posterior, es la amistad que mantuvo con Robert Motherwell; llegaron a ser amigos y decidieron pasar juntos ese verano en una colonia de artistas cerca de Taxco (México), donde Motherwell -en parte bajo la influencia del chileno- realizó sus primeros cuadros y dibujos maduros. Este fue el primer contacto directo de Matta con el medio latinoamericano desde que dejó Chile. El prestigio de Rivera y los otros muralistas estaba entonces en su punto culminante, pero Matta parece no haber prestado atención a sus obras. Lo que le interesó, fue el arte de los aztecas y de los mayas. Se sintió fascinado, de manera especial, por los calendarios astrológicos precolombinos, que parecían ofrecer la llave de un universo intrincadamente estructurado, repleto de fantásticos seres divinos. A pesar del origen inconscientemente "oportunistamente", mencionado anteriormente, del interés por la prehistoria latinoamericana, Matta fue capaz, en su propia mente, de asimilarla perfectamente, haciéndola suya, y unir estos conceptos con la energía que trasciende del arte del siglo XX.

Los viajes de Matta a México fueron importantes para su evolución artística y estilística; le impresionó la naturaleza dramática de paisajes en los que se insinúa la dualidad permanente de la naturaleza, creativa y destructora, portadora de vida y de muerte a la vez. Ciclo inevitable de la eternidad, que hace dependiente el pasado del presente y a este del futuro. En lugares inhóspitos esta realidad es más evidente. Matta elimina de sus paisajes casi toda alusión al horizonte, ¿será esto una premonición del callejón sin salida al que esta abocado el mundo contemporáneo, con su único deseo de satisfacer deseos inmediatos, alejados de toda intencionalidad subliminal? (Rocks, lám 3 a). El más claro seguidor del recorrido formal de la obra del chileno en estos años es Gorky. Autodidacta y original interprete de la vanguardia europea, la relación profesional que mantuvo con Matta iluminó los horizontes de su creatividad. La coincidencia espiritual e ideológica, en estos años, entre ambos creadores, es muy grande. Pero se puede decir que la producción del armenio quedó allí, no supo o no pudo asimilar los cambios que paulatinamente fue introduciendo el chileno en su obra, en función de las transformaciones que se producían en el entorno y que le afectaban más o menos directamente.

Así sucede con otro rasgo que entra en la iconografía de Matta a comienzos de la década de los cuarenta, que consiste en el empleo de líneas que se extienden como telarañas por todo el lienzo, creando un sentido de profundidad totalmente inverso. Es decir, líneas y objetos forman una trama, estudiada o casual, en las que todo está en el mismo plano, no existe foco o centro de atención por encima del resto de la composición. La sociedad en la que se desarrolló la vida del chileno, como la actual, no miraba nada más que primeros planos, el dedo que señalaba la eternidad, no a la eternidad. Es importante tener en cuenta esta espiritualidad implícita en la obra -fruto en

ocasiones más de la casualidad que de un proyecto previo- al considerar el impacto del arte de Matta sobre la evolución estilística de Pollock.

La naturaleza automática de la línea de Matta, desapareció un tanto a lo largo de la década de los cuarenta. Sugiere formas monstruosas muy similares a las de Francis Bacon, cuya desgarradora figuración coincide con la de Matta tanto en el aspecto formal, como en el mensaje profundo. Al principio estas figuras se insinúan sólo de un modo vago, pero ya a finales de la década de los cuarenta y a comienzos de los cincuenta, esta figuración estaba perfectamente implantada en su obra. Desarrolló una mitología personal fantástica apoyada en los códigos y estructuras formales precolombinas, que recuerdan a los comics de ciencia ficción (en ese momento estaba empezando a surgir en Estados Unidos como forma literaria popular) y se opone a los refinamientos nostálgicos de la cultura burguesa estándar. Característica general en los trabajos que nos ha presentado a lo largo de su dilatada historia profesional, es el uso de la línea como instrumento principal para manifestar sus ideas. Hecho que no debe extrañar, ni sorprender si atendemos a su profesión o estudios de arquitectura, y al creciente interés que experimenta por los dibujos de las culturas primitivas. Esta atención se desarrolla indudablemente por la influencia de las vanguardias europeas que, desde el comienzo de las mismas, habían hecho uso de la línea como elemento que limita el color, a la vez que refuerza y define la figura. Este estilo está constantemente presente en los artistas desde el Expresionismo Abstracto americano hasta nuestros días en el Neoexpresionismo, Informalismo, Transvanguardia, y en general, en todas aquellas nuevas tendencias en las que el artista trata de expresar su yo personal, su intimidad ^{15 y 16.}

El alejamiento del grupo surrealista, coincide con el abandono de Estados Unidos para vivir en Europa, dividiendo su tiempo entre Italia, París y Londres. Quizá esta decisión fue tomada en medio de un ambiente culturalmente superficial, amparado por un enorme desarrollo económico del país, que si bien favorecía enormemente el mercado del arte, también lo compartimentaba, racionalizaba y clasificaba. ¿Cuál era el efecto?, una ausencia total de movimientos evolutivos para el espíritu creativo de los artistas. Este fue el fin del Expresionismo Abstracto como forma viva de trabajar. El negocio impidió de forma efectiva la investigación y la apertura de nuevos caminos en este sentido, supuso la exclusión definitiva –al menos del brillante mundo comercial- de todo aquel que aún albergase deseos de cambio en su trabajo, tal era el caso de Pollock, De Kooning (permaneció trabajando completamente aislado), Lam y Matta, que decidieron volver a Europa. A pesar de todo, en el Viejo Continente se respiraba en aquella época –hoy tendría que establecer serias dudas al respecto- un ambiente de libertad más auténtico que en Estados Unidos.

La ideología de corte radical del chileno, le llevó a establecer vínculos de colaboración con Asger Jorn y el grupo de los Situacionistas, con quienes también mantenía contacto Wifredo Lam. A este grupo, que no sabría yo muy bien definir con unas pocas palabras, estaban adscritos numerosos intelectuales de la época, y especialmente jóvenes estudiantes que durante los últimos años sesenta y primeros setenta, dieron mucho de que hablar por su postura

antisociedad capitalista, puesta como modelo por las principales potencias económicas del momento. Escribieron manifiestos para difundir su ideología cuyos elementos sustentantes básicos se pueden aún consultar ampliamente en la red de internet, puesto que sirvieron como fundamento para posteriores movimientos de extrema izquierda en Europa.

Como Lam, siempre ha vivido en el autoexilio, fuera de Latinoamérica, pese a suspirar por ella y loar su existencia de palabra y hecho allá donde han vivido. Desde fuera, la lucha por la conquista de derechos frente a las grandes potencias, ha estado con ellos; pero sin embargo, las actuaciones reales dentro o desde dentro de estos países han sido mínimas, muy leves. Y es que en la distancia, en medio de un mundo acomodado, es muy fácil actuar, poseer el don de “ver” claramente más allá de la pantalla que pone la miseria y la explotación, lienzo muy similar al que pone ante los ojos una sociedad volcada en el consumismo –es, en definitiva, una gran sortija cuyos extremos no existen o se tocan, allá cada cual con su visión particular-. Tal y como yo lo veo, esta actitud dual totalmente humana, no desmerece en nada la producción artística de ambos. Es una postura que, sin embargo, como ya he dejado entrever con anterioridad, supone la proyección internacional de los dos artistas. A través de esta mezcla de arte e ideología político-social de tendencias un tanto anarquistas, consiguen involucrarse, influyendo poderosamente, en las tendencias plásticas más drásticas de fin de siglo, aunque este efecto no está suficientemente reconocido. Uno como otro, han visitado sus países de origen más como extranjeros, que como chileno o cubano; y me temo que en Europa también han sido aceptados como elementos exóticos –esta, quizá, sea la razón, entre otras, de la poca importancia o importancia relativa, del impacto real causado por ellos-.

3.4 Expresionismo Abstracto.

“... feo hermosamente rostro”. Esta frase es una definición del expresionismo: la belleza no es proporción ideal ni simetría, sino carácter, energía, ruptura: expresión.” 17.

Si recordamos, en el capítulo anterior hablé de un grupo especial de artistas que, por su carácter distinto, se les llamó Individualistas. En aquel apartado solo se vio una primera parte del desarrollo, las circunstancias en que nace un movimiento artístico. El relato se circunscribía a los años treinta, es decir, años posteriores a la gran depresión económica e inmediatamente anteriores a la segunda guerra mundial. Muchos de los artistas se habían formado colaborando, en primera instancia, con los muralistas mexicanos y ejerciendo con posterioridad (dentro del marco de las actividades del proyecto WPA) como decoradores de paredes. Pero esta forma de expresión no era suficiente. Necesitaban un idioma liberador. La sociedad no les escucha; los ideales políticos a los que se alineaban a principios de los años cuarenta, dejan de satisfacerles por su incoherencia; a pesar de los esfuerzos, no existe un ambiente artístico similar al europeo a principios de siglo. El silencio les asfixia, carecen de un modo de expresión adecuado. Por desgracia, la contienda

Europea será un aliado favorable, puesto que aportará medios humanos a la cultura americana y el optimismo necesario para hacer frente al desánimo generalizado.

El auténtico impulso que recibe este grupo de artistas viene, por tanto, de la mano de los vanguardistas europeos que se instalan en Estados Unidos huyendo de la barbarie y la incompreensión que se ha apoderado de Europa. Esta diáspora es lenta pero continua. De muchos de ellos ya se conocían sus obras gracias a las exposiciones organizadas por algunas galerías interesadas en el tema. Los primeros en llegar son Francis Picabia, Marcel Duchamp; sobre 1933, Joseph Albers, Salvador Dalí, Tanguy, Roberto Matta y Fernand Leger; y, ya en 1941, arriban al país André Breton, Max Ernst, Marc Chagall y Wifredo Lam, junto a muchos otros que seguro olvido nombrar como Moholy Nagy, Gropius, Mies Van der Roe, Masson o Lipchitz. Con todos estos pesos pesados del arte en Norteamérica, se produce a finales de los años treinta y principios de los cuarenta, una simbiosis perfecta entre las teorías de la vanguardia europea (Surrealismo, Racionalismo, Constructivismo) y las actitudes individualistas y pasionales de los norteamericanos, mezcla de la que surge la discutida Escuela de Nueva York. Este fenómeno se vio favorecido por exposiciones conjuntas de artistas de reconocido prestigio y jóvenes promesas americanas.

Pero voy a centrarme en el epígrafe de este apartado. El Expresionismo Abstracto surge como tal, según los críticos, alrededor de 1940; su época de mayor esplendor se desarrolla en los años cincuenta; para decaer a causa de la sociedad de consumo en que se ve involucrado inevitablemente el movimiento, en los primeros años de la década de los sesenta. Al principio –años cuarenta-, las obras que desarrollan los miembros de este grupo, tienen todavía muchos rasgos figurativos. Pero a medida que avanza el tiempo, y el lenguaje plástico de estos artistas adquiere coherencia, el elemento identificable desaparece. Se acercan a la abstracción más absoluta, aquella en donde los límites de la pintura desaparecen (tanto físicos como temporales), en la que no existen centros de atención ni de equilibrio compositivo. Formas primitivas (realizadas con dramática torpeza y voluntario descontrol), en las que predomina la acción sobre la razón, invaden superficies de tamaño mural. Estos experimentos, de manera ineluctable, van a impresionar y sobrecoger al espectador, envolviéndolo (en realidad el contemplador va a ser un elemento más de esta pintura). Paradójicamente, esta evolución abstraccionista, se va a ver favorecida por la incompreensión del público. Si bien es verdad, que a lo largo de la década de los cuarenta, gracias al apoyo privado, así como a las críticas y reseñas periodísticas sobre las actividades de estos artistas, cada día son más conocidos; sin embargo, sienten que solo es asumida la cascara de lo que ellos pretenden contar. La distancia entre el creador plástico, el mundo aceptado como intelectual, y la sociedad en su conjunto, sigue siendo abismal, aunque físicamente se aparente un acercamiento cada vez mayor. El artista se recluye cada vez más en sí mismo.

Las raíces las debemos buscar, como ya se ha podido adivinar en puntos anteriores, primero en los muralistas; en el arte primitivo; y, como no, en el **Surrealismo**, que tuvo una gran aceptación entre los norteamericanos gracias a los conocimientos previos que tenían de los postulados de Freud y sobre todo de Jung. Prescinden, sin embargo, del programa –que al fin y al cabo impone nuevas ataduras-, así como de las formas figurativas y fotográficas, para interesarse exclusivamente por las innovaciones formales que aporta, siempre adaptándolas a la puritana educación americana subyacente en la moral de todos estos artistas. Novedades basadas en el automatismo psíquico (instinto, expresión libre) dentro de unas limitaciones impuestas por el elemento consciente en la configuración de la obra de arte –Jung-. Esta forma de afrontar la labor creativa es adoptada por los norteamericanos pero no de forma dogmática. Cada uno elige aquellos caminos que más se adaptan a su personalidad, a su idea de representación de la fuerza interior que imprime la naturaleza, y sobre ello, realiza cuantas variaciones le surjan. Aquí encontramos la maravilla de la libertad. Esta es la razón por la que tienen tanto éxito en el desarrollo de Expresionismo Abstracto las figuras del chileno Roberto Matta y el cubano Wifredo Lam, ellos tienen una visión personal y autónoma del Surrealismo, nunca se hallarán totalmente adscritos a él. Matta se mezcló tanto con el ambiente norteamericano que llegó a formar parte de su panorama; la actitud absolutamente experimental y automática en el trabajo artístico –alguna vez ha confesado que nunca sabe lo que va a ocurrir en sus cuadros-, ya se ha visto que abrió numerosos horizontes a los artistas norteamericanos.

Los artistas que forman parte de este grupo, no presentan unidad estilística, filosófica o ideológica, únicamente poseían comunidad espiritual contra la estandarización de la vida moderna. Por ello algunas veces se inclinan a pensar que no forman una escuela, sino que son una serie de personas que coinciden en el tiempo y adoptan una postura similar frente a un mundo del que quieren y no quieren formar parte. Esa actitud espiritual individualista, es la que da lugar a una producción artística de características similares, pero no es consecuencia de una propuesta de trabajo corporativo, con unas pautas previamente establecidas. Estas fueron desarrolladas por los teóricos a posteriori. Si algo tenían muy claro estos artistas, era que estaban totalmente en contra de todo tipo de catalogaciones y explicaciones sobre su trabajo, para evitar autolimitarse y ser auténticamente libres.

Entre los artistas considerados dentro de esta forma de afrontar la tarea artística, sólo en algunos casos, la síntesis con la forma de trabajar de los latinoamericanos es evidente y está certificada documentalmente. En otros casos, la relación la establezco en función de las afinidades espirituales que se pueden observar. Dentro del primer grupo figura **Robert Motherwell**, quien siente un interés enorme por todos los lugares, situaciones y objetos de origen hispánico, y especialmente queda impresionado por el arte popular mexicano, que articula con el personal surrealismo desarrollado por Roberto Matta. A partir de estas dos fuentes, es capaz de desarrollar un lenguaje independiente, con una fuerza que ejerce casi de guía para el resto de los artistas afines a su

forma de actuar. Sirvió de puente y enlace entre las distintas corrientes que forman el movimiento plástico norteamericano. Portavoz y teórico de la corriente pictórica, este personaje es especialmente emblemático dentro del Expresionismo Abstracto. No oculta las múltiples influencias que recibe, para luego mostrar con orgullo los resultados de sus investigaciones, plasmadas en una obra llena de fuerza y pasión. Así lo demuestran los comentarios que realiza a raíz de su viaje a México:

“Comencé a pintar en serio en Taxco, México 1941. Aunque no estaba en absoluto influido por el arte mexicano precolombino o por el gran arte mexicano contemporáneo, por el contrario sí que me influía profundamente el arte popular de la época, en especial las máscaras de papel maché que se hacían para los carnavales, de las cuales yo tenía toda una colección, en la que predominaban todos los colores que antes he citado (ocre amarillo, blanco de yeso, negro, azul, bermellón (...)). En cuarenta años pintando a diario, casi nunca me he apartado de colores concretos, tangibles, sin mezclar, y en la primavera de 1979, hasta he vuelto unas cuantas veces a estas fuentes de color latinoamericanas” 18.

Un extracto de Dore Asthon en su obra *La Escuela de Nueva York*, demuestra la importancia de este artista, y las relaciones que mantenía con sus coetáneos hacia los cuales actuaba como transmisor-sintetizador de ideas innovadoras: *“...En 1941, Motherwell que había estado estudiando grabado con otro estudioso surrealista del saber popular y la magia de la ciencia, Kurt Seligmann, se fue con Matta a México. Los dos pasaron mucho tiempo con Paalen y Motherwell se interesó por sus teorías. El universalismo de Motherwell en relación con la pintura, le permitió transmutar los ejercicios automáticos que había aprendido con Matta en una actitud mucho más suelta que correspondía a la asociación libre... Cuando Motherwell volvió a Nueva York, continuó sus tertulias con Baziotés y a veces con Pollock, sobre las ideas postsurrealistas que estaban surgiendo... Después de la Grecia clásica, Gottlieb se zambulló inmediatamente en las artes de los indios de la costa del Pacífico, pintando una condensación familiar del símbolo que él y los otros habían percibido inmediatamente en los diarios que documentaban la costa pacífica noroccidental. Pollock estaba realizando su propia versión del simbolismo primordial con alusiones similares a fuentes primitivas en un cuadro como “Macho Hembra” de 1942. Rothko se aproximaba a sus primeras imágenes acuáticas, oníricas, mientras Baziotés exploraba espacios no euclidianos propuestos por Onslow Ford, Matta y Paalen”* 19. He transcrito el texto tal cual, pienso que en él se puede observar perfectamente la idea que yo quiero transmitir a través de este trabajo, es decir, que existía un ambiente muy favorable a todo tipo de influencias, dentro del cual se valoraban también enormemente todos aquellos rasgos formales y espirituales procedentes de América Latina, no solo los de origen anterior a la colonización, también en sus valores actuales, tanto populares como transfigurados por corrientes vanguardistas, en este caso la surrealista, y en especial la desarrollada por Roberto Matta nudo gordiano, nexo de unión -como ya en numerosas ocasiones he destacado- de la producción artística desarrollada por los expresionistas norteamericanos. Estos elementos servían como punto de apoyo para dar un salto aún mayor hacia terrenos expresivos-liberadores, aún desconocidos en aquella época.

Las mismas fuentes alimentan a **Gorky** (Cascada, lám 3 b); pero él analizó previamente de forma muy personal, en su etapa de autoformación, los conocimientos que poseía de los movimientos de vanguardia europeos,

Cezanne, Picasso y Kandinsky. Como Motherwell, se alineó al surrealismo más abstracto y automático, pero obtuvo resultados totalmente opuestos. Frente a un arte duro y contundente, observamos una producción caracterizada por el color acuarelado, grafismos y empastes sutiles, formas abiertas, orgánicas, y una mezcla muy especial de abstracción y rara figuración. Sigue especialmente el trabajo de los surrealistas: Matta –con el que mantuvo una estrecha relación-, Masson, Miró y Tanguy. Su obra estuvo avalada en todo momento por Breton, al que le atrae la gran personalidad que trasluce en su trabajo. Sin embargo, a pesar de estar considerado como uno de los más antiguos expresionistas, su obra ha sido muy poco valorada por la historia en general, quizá porque nunca oculta hipócritamente las influencias que recibe, de hecho el crítico Greenberg, hecha en cara a Gorky la profunda influencia que recibe de Matta:

“...que sustituyese a Miró y a Picasso por ese príncipe de los dibujantes de tiras cómicas y por el biomorfismo fácil al que le llevaba...” 20.

De igual forma, destaca **Willem de Kooning** (Exacavación, lám 4 b). Su trabajo se desarrolla en dos frentes paralelos, pasa de un Expresionismo Figurativo a un Expresionismo Abstracto, lenguaje que abandona rotundamente cuando empieza a ser aceptado por el público, es decir, sobre 1945-1950 retoma una figuración de una espontánea y desgarradora violencia. Sustituye el arte de protesta social por la expresión individual de la angustia del Ser Humano. Pinta mujeres con amplia y expresiva pincelada de textura gruesa, los colores –muy austeros- los mezcla directamente sobre el lienzo. Es tan personalista e independiente como el autor anterior, del que es especialmente amigo. Como él, ya era conocedor de la forma de trabajar basada en potenciar el “automatismo psíquico” antes de que llegasen los surrealistas. Pero el empuje de estos supone, en sus formas de expresión, un soplo de aire fresco que orientará definitivamente sus carreras. Evidentemente, la forma de afrontar el trabajo es distinta: Gorky delicado previsor, hace numerosos estudios previos al trabajo definitivo; De Kooning, pelea violentamente con la obra resultando unas composiciones que se mueven en una línea muy fina entre la abstracción –total en algunos casos- y una expresiva figuración. En ambos autores se observa el uso de contornos oscuros para delimitar las formas abiertas que conforman la composición de manera similar a las soluciones plásticas propuestas por Matta.

En esta misma línea se mueven las producciones de la década de los cuarenta de autores como Baziotés, Newman, Gottlieb o la de Mark Rothko; todas ellas caracterizadas por la utilización de formas orgánicas con connotaciones biomorfas cercanas al surrealismo. Como ya se comentó en el capítulo anterior y se ha visto en su relación con Motherwell, **Gottlieb** era un gran admirador y coleccionista del arte de los indios americanos, lenguaje que, junto con el punto de vista personal que había adquirido del surrealismo a través de Motherwell y Matta, y la influencia de la filosofía freudiana así como de los trabajos de Klee, produce una obra de índole muy personal. En algunas creaciones se puede observar también una particular interpretación del Universalismo Constructivo de Torres García, ya que cuadrícula la superficie pictórica y en los espacios coloca signos y símbolos de origen primitivo. Por supuesto no quiere decir que coincidieran en el tiempo, pero lo cierto es que la

semilla de la obra del uruguayo estaba en el ambiente. En épocas tan bulliciosas, todo el mundo es receptor y propagador de influencias. Cuando este artista alcanza la madurez expresiva, simplifica al máximo sus trabajos realizando inmensos cuadros con un solo signo primitivista en él.

Rothko también logra simplificar con el tiempo sus composiciones. Según Roseblum "*pinta lo trascendente, lo positivo*"²¹; y en términos similares se expresa Marina Mayoral, diciendo que "*es el pintor de lo sublime*"²². Alcanzó a través de su trabajo aquello que buscaba, es decir, comunicarse. Este fue su gran éxito, no las cifras astronómicas que alcanzaron sus obras. Su producción artística, como la de sus compañeros, es fruto de un sinfín de influencias, pero en los años cuarenta está indiscutiblemente embargada por la corriente surrealista. Utiliza principalmente signos primitivos de componente religioso, y figuras totémicas-biomorfas portadoras de apasionados sentimientos. Como en todos los casos, su obra evoluciona hasta alcanzar un mundo absolutamente personal, creado a base de inmensos y silenciosos campos de color de bordes evanescentes y sutiles. Si nos situamos delante de estos inmensos paisajes –que lucen en sus comienzos un fuerte colorido, para evolucionar hacia sordos tonos grisáceos- notamos que están cargados de significación espiritual. Sus cuadros, como los de sus compañeros son de grandes dimensiones para que sea la obra de arte la que gobierne al artista y al espectador: es decir, la obra está abrumadoramente viva y nos tenemos que implicar en ella sin remedio; nos abarca y nos envuelve aterciopeladamente.

Philip Guston, como sabemos, fue a México en busca de respuestas a su arte. El resultado es que al volver a Estados Unidos abandonó paulatinamente la figuración, por un tipo de pintura de formas alegóricas surrealizantes, para llegar a la abstracción absoluta en los años cincuenta. La caída espiritual del Expresionismo Abstracto supone para él, volver a la figuración, aquella que abandonó hacia la mitad de los años cuarenta a favor de un tipo de pintura que recuerda la caligrafía oriental. En los años setenta su obra recupera el aire surrealista perdido y nos lo presenta en forma de historieta de ácida crítica al mundo, sordos ambientes que suponen una personal traducción de los trabajos realizados por Roberto Matta.

Figura polémica e interesante es **Jackson Pollock** (Ojos del calor, lám 4 a), al que recordamos en los años treinta interesado por la producción de los artistas indios y por los muralistas mexicanos. Cuando conoce la obra del Picasso más surrealista, su pintura sufre una completa transfiguración y le predispone a evolucionar hacia formas más radicales. Esto sucede al contactar con las obras de Roberto Matta, Miró y Gorky. En los años cuarenta se encamina hacia la abstracción, mientras se sirve de elementos figurativos de carácter totémico, sacros y salvajes. Utiliza una pincelada fuerte, llena de energía. Al finalizar los años cuarenta llega a la abstracción más absoluta por medio de la pintura de acción. Pinta en el suelo, con pocos colores, los principales que aporta la naturaleza, que utilizan los primitivos, Motherwell, Matta y Tamayo; lleva al máximo de sus posibilidades la técnica del **dripping** -ensayada previamente por Max Ernst- sobre superficies desproporcionadamente grandes, quiere formar

parte de la obra en el proceso de creación igual que los indios cuando dibujan sobre la arena; la obra se expande más allá del lienzo; desaparece totalmente el centro de atención en las composiciones para darle mayor valor al fenómeno pictórico accidental. La sensación de opresión es total. El momento del acto creativo es para él la obra en si misma, después carece de importancia. La obra de arte es un proceso infinito, tal y como él lo concibe, cualquier momento es bueno para parar el trabajo o continuar.

Esta madurez creativa en la abstracción, que alcanza en la década de los cincuenta, la abandona para retornar a una obra de carácter signico, en blanco y negro; posteriormente vuelve al color. Pero ni él ni la sociedad de consumo se sienten satisfechos, el artista busca nuevas rutas expresivas que le satisfagan. Los compradores ven que sus nuevas obras no se adaptan a los trabajos que hasta ese momento ha desarrollado y que ellos han aceptado como correctos. Ha llegado a un callejón sin salida.

Cuando ya están definidas las características del trabajo de este grupo de artistas, es decir, finales de los años cuarenta, aparece la figura de **Sam Francis**. Pertenece a una segunda generación de expresionistas abstractos, pero sin la crudeza espiritual de los primeros. Representa en sus inicios el puente entre el Expresionismo Abstracto y el Informalismo. Obra en la que utiliza el dripping de Pollock pero con más color. Algunos críticos han relacionado su pintura con la sensibilidad oriental, pero lo cierto es que, si su obra bebe de la de Jackson Pollock, inevitablemente lleva también en sí el germen de los puntos de vista latinoamericanos.

Los españoles **Esteban Vicente** y **José Guerrero**, pertenecen cronológicamente a esta segunda generación, pero su espíritu está culturalmente unido al de los primeros, por ello la semilla vivificadora latinoamericana inherente al Expresionismo Abstracto, unida a la fuerza hispana, producirá una obra resultado de esta fusión. Por tanto una nueva versión del trabajo que ya habían interpretado otros anteriores. Es una producción, la de estos artistas, capaz de superar la crisis ideológica y espiritual que esta corriente sufre llegados los años sesenta, sin perder un ápice de su sinceridad y honestidad iniciales. El granadino José Guerrero, es un personaje muy particular en este ambiente; recibió importantes influencias de la obra de Gorky durante los años 1955 y 1956, por eso podemos observar ciertas comunidades formales con la producción de Matta. Mantuvo una relación muy especial con Motherwell (siempre interesado por lo español), quien, como sabemos, se relacionó ampliamente con artistas de origen latinoamericano y a su vez con Alberti, también muy en contacto con América de Sur a través de la expresión artística de los exiliados españoles en el continente, y de las relaciones de estos con las corrientes artísticas y espirituales propias de tan amplios lugares. Quizá, a causa de compartir ciudad de nacimiento, mantuvo una buena amistad con el poco valorado, Manuel Ángeles Ortiz, cuyas obras presentaban una original distribución y concepción del espacio. El intercambio es inevitable.

A finales de los años cincuenta, los Expresionistas pasan a un segundo plano como grupo que tiene algo que decir, para ser estrellas refulgentes en los salones más snobs de Norteamérica: están de moda, la sociedad no acepta cambios o evolución en ellos. Ganan terreno jóvenes artistas que no sufren ningún problema de dualidad "amor-rechazo" a la sociedad. Su único objetivo es impactar, llamar la atención y ganar dinero. La elevación del nivel económico del país y, consecuentemente, del nivel de vida, ha supuesto como un chantaje psicológico para los intelectuales; estos aceptan el orden establecido que ha aportado un extremado confort a sus vidas y a cambio, se conforman, se adaptan y hacen oídos sordos a todo cuanto suceda. En este ambiente, en el que políticos como Eisenhower gritan a los cuatro vientos su apoyo y aliento a la libertad del arte -de gran éxito comercial y dudoso éxito cultural-, se recibe con los brazos abiertos a artistas extranjeros por el aporte exótico momentáneo que puedan representar.

Si con detenimiento, nos paramos a estudiar un libro que recopile el arte del último siglo (especialmente el norteamericano), se visita un museo de arte contemporáneo, exposiciones, o una feria de arte actual, se observa con tristeza que al artista, una vez que ha alcanzado lo que se considera el "cenit" como profesional, esto es, cuando más ventas produce, no se le permite cambiar de estilo porque es un "clásico" vivo aunque crea un arte muerto. En el caso de que el artista decida seguir trabajando por otros derroteros, y no tenga la capacidad de causar efectos fuertes en el público con actuaciones diversas, alejadas en muchos casos del mundo plástico, se les olvida como a un actor o una falda que ha pasado absolutamente de moda. Únicamente atestiguan su existencia las obras que en un momento determinado fueron importantes según los expertos, obviando cruelmente la producción posterior. Los Expresionistas, ante esas expectativas, sufren mucho; luchan por cambiar lo imposible, el arte gestual y espontáneo se ha "academizado", su batalla ha sido inútil, están en punto cero, algunos abandonan violentamente el camino.

Mientras esto ocurre en Estados Unidos, en Europa se desarrolla un movimiento paralelo de similares características formales y espirituales, de profundas raíces surrealistas, el Informalismo.

3.5 El exilio surrealista en Latinoamérica

Volvamos a los aciagos años de la segunda guerra mundial. Estados Unidos, no fue el único lugar de recepción de exiliados intelectuales procedentes de Europa. En este periodo, también fueron muchos los que radicaron en países latinoamericanos. Algunos de los refugiados –pintores, escultores– seguían de forma particular los postulados del Surrealismo, y en el nuevo continente encontraron el ambiente ideal para desarrollar su tarea creativa.

He estructurado este apartado en dos grupos:

- Uno destinado a algunos ejemplos de artistas plásticos europeos que, gracias al contacto directo con la sociedad y la cultura mexicana, han podido crearse un lenguaje plástico personal. Este no ha pasado desapercibido a sus compatriotas de adopción. Tanto es así que artistas como el austriaco Wolfgang Paalen, han influido en el desarrollo posterior de los movimientos de ruptura en México.
- El segundo grupo, lo constituyen españoles que trabajaron en tierras de ultramar durante el exilio republicano, absorbiendo el espíritu inherente a estos países para enriquecer su obra.

□ **Algunos europeos.**

Wolfgang Paalen, es uno de los personajes del surrealismo que hay que tener muy en cuenta a la hora de valorar el grado de influencias recibidas en el arte contemporáneo por parte de la forma de crear o de concebir la obra de arte en Latinoamérica. Antes de pertenecer al surrealismo, formó parte del grupo *Abstracción-Creación* (en el que participó esporádicamente Torres García). Reniega después del carácter científico que quieren otorgarle a la obra de arte. Su trabajo es mucho más espontáneo y casual –con una vela va ahumando la superficie pictórica-. Los efectos que consigue, así como el sentido de su labor creativa, lo convierten en uno de los últimos surrealistas propiamente dichos. En Estados Unidos estudia las culturas indias, para instalarse posteriormente en México. Allí se relaciona con los artistas del país, y acusa en su producción la influencia del arte popular mexicano. Como se verá posteriormente, su profundo conocimiento del arte centro americano –pasado y presente– es muy valorado por sus coetáneos. De hecho Matta y Motherwell comparten con él, durante un tiempo, experiencias creativas de las que saldrán todos muy enriquecidos. Alejado del grupo surrealista, desarrolla un arte de características muy peculiares que, paradójicamente, junto con los trabajos de otros artistas, serán muy útiles a los mexicanos del Movimiento de Ruptura que comenzará a fermentarse en los años cincuenta. Aquí quiero volver a hacer hincapié, en uno de los objetivos de este trabajo, es decir, que la producción artística del ser humano, no tiene una única procedencia, sino que, como todo el mundo sabe, su historia se ha formado y enriquecido con el trasvase cultural que desde los orígenes de la humanidad se ha estado produciendo. Este intercambio no está orientado en una sola dirección sino que puede tomar rutas inesperadas de avance y retroceso aparente. Es en México, bebiendo de todo cuanto le rodeaba, donde este europeo encontró el lenguaje ideal para que su espíritu se expresase libremente. Seguramente, de no haber buscado nuevos caminos, en Europa sería un perfecto desconocido y el arte de la segunda mitad del siglo XX en México se expresaría por derroteros diferentes.

Leonora Carrington y **Alice Rahon** son dos de las europeas que radican en México tras el inicio de la segunda guerra mundial. Ambas se habían movido en el ambiente surrealista parisino y conocían a la perfección el ideario

del grupo. Pero el contacto con el país centroamericano, la influencia del arte precolombino y de la simbología utilizada en los cultos religiosos (en los que se mezcla la religión católica con ritos prehispánicos), hacen que se alejen decididamente del surrealismo ortodoxo y de la severidad de la educación recibida. Sus obras se llenan de colorido y de significaciones profundamente espirituales. El México que ellas conocieron, como el que vivieron otros exilados, no era especialmente hospitalario con las corrientes culturales europeas -que no con sus personas y después con la obra que produjeron-. Estaban en un momento en que, a consecuencia de la revolución, querían ensalzar, por encima de todo, las cualidades y tradiciones mexicanas.

En medio de este movimiento nos encontramos con la mexicana **Frida kahlo**, que en los años cuarenta estaba alcanzando el cenit de su carrera y también el fin de una dolorosa existencia. ¿Quién le iba a decir a ella que en el siglo veintiuno, el consumismo desbocado la transformaría en un símbolo de la feminidad frívola y casquivana, tan alejada de la auténtica realidad en que vivió?. La obra que realiza a lo largo de su vida es de una durísima profundidad -no del todo comprensible para un mundo que solo se mira el ombligo-. Fue considerada por Breton como surrealista, clasificación que rechaza de plano la mexicana. Ella no pinta sueños, trata de transmitir la soledad, el sufrimiento que forman su vida; trabajo de una sinceridad escalofriante, de una ingenuidad -dicha esta palabra en sentido positivo- propia de un adolescente, que seguramente dejó una profunda huella en el sentir de la época, especialmente en la mujer -no hay que olvidar, la más que probable influencia en la posterior obra mural de las norteamericanas Marion Greenwood y Lucienne Bloch, ambas amigas de Frida y colaboradoras de Rivera-, una mujer que no debe sentir vergüenza de sus sentimientos y condición. Haciéndose eco de este espíritu, seguramente trabajaron Carrington y Rahon, sin renunciar a su herencia cultural, en la que coincidían con una técnica sumamente detallista cercana a la pintura flamenca. En el caso de Leonora, podemos observar símbolos y mitos de origen claramente nórdicos, mezclados con los adoptados del país en que vive; sincretismo absolutamente natural en cuanto la sensibilidad del artista se involucra en la vida del país que los acoge.

Quiero hacer un inciso, para hablar del Surrealismo en Portugal. Un país, al que se puede considerar el permanente exiliado de Europa, del que -con vergüenza, debemos reconocer- sabemos, o por lo menos yo se, muy poco. Aunque en los últimos años parece que se están prodigando algo más las exposiciones y las publicaciones de arte portugués en nuestro país. En esta tímida idea de dar a conocer la producción creativa de nuestros vecinos, se celebró en el año 2001, una exposición en el MEIAC de Badajoz, titulada *El Surrealismo y Portugal*. En un comentario publicitario de la muestra, se habla mucho del permanente problema que ha supuesto para el desarrollo cultural del país, los sucesivos y silenciados problemas políticos sufridos en este siglo, junto con la lejanía física del resto del continente europeo. Pero el caso es que tuvo sus movimientos vanguardistas; en el caso del Surrealismo, nos encontramos

por ejemplo con la figura de Cruceiro Seixas, cuya única salida al mundo era a través del mar. No tengo ninguna documentación bibliográfica al respecto, pero me pregunto yo, si no es posible que el contacto de Portugal con las vanguardias artísticas, no se produciría más bien por medio del hermano Brasil o cualquier otro país latinoamericano, antes que por relación directa con Europa. En el caso de que esto fuese así, tendríamos un ejemplo clarísimo de la vuelta de la ola, la corriente de ida y vuelta, interpretación y reinterpretación del arte que quiero resaltar en este trabajo. La obra de Seixas, es una combustión entre Lam, Matta, Granell, clasicismo, personalidad, imaginación, silencio y dolor, digno de un estudio profundo.

Surrealistas españoles en el exilio.

Durante los años treinta, se produjo en España un sugestivo movimiento cultural, abanico de las vanguardias europeas. Durante la república lo que se vivió en realidad fue el triunfo del mundo urbano frente a la tradicional España rural. Así pues, cobran importancia ciudades como Madrid o Barcelona. En ambas se producen movimientos culturales de mayor o menor envergadura pero siempre importantes frente al inmovilismo anterior.

Las vanguardias existían y eran conocidas entre los intelectuales, algunos participaron de ellas, pero la realidad era que no se las potenciaba demasiado. Más bien eran favorecidas las artes de carácter nacionalista como las que se estaban produciendo en Canarias, Galicia, País Vasco mediante las cuales trataban de destacar, glorificar, los valores propios del lugar. Incluso si forzamos un poco el elástico de la historia, este tipo de producción artística tendría su claro reflejo o paralelismo en el arte de carácter indigenista que se estaba produciendo al otro lado de océano, que no lleva en sí ningún avance plástico significativo, únicamente satisfacer unos ideales más o menos realistas. Aún así, se produjeron cambios significativos en las artes plásticas de la época. Este bullicio intelectual, atrajo a gran cantidad de artistas latinoamericanos, que utilizaban España como rampa de lanzamiento hacia Europa. Aquí contaban con la ventaja de la comunidad de lengua y con la posibilidad de establecer relaciones con proyección europea.

En los años veinte se había empezado a difundir el surrealismo entre los intelectuales de la época - es un hecho, la presencia de españoles en el grupo oficial del Surrealismo -, ideario que es bien acogido y desarrollado de formas muy variadas entre los distintos grupos. Uno de ellos es la llamada **Escuela de Vallecas**, cuya primera etapa se desarrolla entre los años 1927 y 1936. Tienen muchos elementos en común con los trabajos que realizan los personajes de la Residencia Universitaria. En ellos se observan muchos vasos comunicantes con los dibujos que por aquella época realizaba Roberto Matta: simples, originales y frescos.

El "Alma Mater" de la Escuela de Vallecas fue **Benjamín Palencia** (Cuatro figuras, lám 1 c), que no sufrió el exilio, pero lo cito aquí porque su producción dibujística de los años treinta tiene evidentes influencias surrealistas con gran importancia del signo y el automatismo psíquico, totalmente opuesto al surrealismo de Buñuel o de Dalí, pero en la misma línea de los dibujos del poeta Rafael Alberti o García Lorca. En todos ellos, como en el surrealismo de Roberto Matta, observamos el deseo de poder alcanzar la frescura con que un niño es capaz de pintar sus sueños. A caballo entre los dos grupos esta la controvertida **Maruja Mallo**, e inclasificables como **Esteban Francés**, **Oscar Domínguez**, **Remedios Varo**, **Alberto Sánchez** y el que fuera más conocido por aquellos entonces **Joan Miró**. La guerra civil, les obliga en su mayor parte al exilio, bien mediante el traslado a otro país o a través del recogimiento voluntario en un lugar apartado. Entre los que se marcharon, América fue el lugar elegido para establecerse en su mayor parte: México, República Dominicana, Argentina, Estados Unidos; otros se quedaron en Francia. La huida y el desarraigo fueron muy duros de llevar y superar, sin embargo, a la larga supuso un trasvase cultural y educacional de gran envergadura que significó: enriquecimiento cultural para los refugiados españoles –con reflejo directo en su producción artística-, a la vez que un inmenso movimiento intelectual desplegado por los exiliados en sus países de adopción.

Mientras que el grueso de los surrealistas emigraba hacia América, **Oscar Domínguez** decidió quedarse en Francia. Él sí formaba parte del grupo surrealista oficial y es muy valorado entre sus compañeros, aprecio que no tiene justo reflejo en nuestro país. Trabajó duro, sin atenerse a la normativa estricta que imponía Bretón –esto le valió la expulsión del movimiento-, e inventó un sistema de expresión automática que desarrollaría ampliamente Marx Ernst, la "decalcomanía". Sus obras evolucionaron rápidamente de imágenes cercanas a las que desarrollaban Magritte o Dalí, a otras en las que es evidente el automatismo, muy cercanas a las obras de Matta y, posteriormente, a las de Torres García, en una simbiosis perfecta de ambas tendencias. Son formas de gran simplicidad, casi podríamos hablar de signos, determinados por una línea oscura, los espacios que resultan entre ellas se rellenan de color pero sin tocarlas para que "respiren", de tal forma que el efecto lineal se potencia enormemente, es lo que se llama el "triple trazo". Estos trabajos, nadan en un limbo indeterminado entre la surrealidad, cubismo y el constructivismo de connotaciones más espirituales. En ellos intenta conseguir un efecto lúdico, burlesco, que no trascienda su propia tragedia interior. ¿Pero como va a ser esto posible, en una persona que, junto con Ernesto Sábato, investiga una postura tan existencialista como la solidificación del tiempo?. Su postura, fue la de un exilado en sí mismo, madurando lo que había aprendido en los años previos a la gran tragedia mundial, en la que la síntesis es la principal protagonista.

Entre los que se refugiaron en Latinoamérica, no todos se empaparon del espíritu del país que los había acogido. Ellos, que habían sido en muchos casos

absolutamente impermeables a las novedades que aportaban las vanguardias artísticas, también lo fueron al ambiente que los circundaba, y por tanto ni dieron ni recibieron nada, situación muy triste. No es este el caso de **Maruja Mallo**, una gran olvidada por la historia del arte, a pesar de su constante presencia en eventos artísticos de envergadura por todo el mundo. Como todos los creativos de su época, estuvo en París y se empapó de las novedades que se estaban produciendo. A su personalidad controvertida, el camino más óptimo lo ofrecía el Surrealismo encarnado en personalidades como, Max Ernst, Magritte, André Breton o Paul Elouard. Dos años después vuelve a España, forma parte de la Escuela de Vallecas y se relaciona con los artistas-intelectuales de la Residencia de Estudiantes –también con Neruda-. Se producen en estos años, coincidencias (espacio–tiempo–lugar) con los artistas latinoamericanos: Lam, Matta, Torres García, de los que, en su madurez artística, acusara una evidente influencia. Su destino en el exilio será Buenos Aires. Se involucra en la vida intelectual del país, lo que le lleva a participar en numerosas actividades y en incontables viajes, no solo por Argentina sino por Uruguay, Chile y otros. Su obra pictórica sufre una radical transformación; de sus primeras *Verbenas* realizadas en Madrid, con carácter satírico, pasa a trabajar en una serie llamada *Máscaras*, inspiradas directamente en los cultos sincréticos que se viven en las Américas, junto con otras, en que la luna y símbolos relacionados con el sol (mujer–hombre; muerte–vida) son los directos protagonistas. En sus obras, la geometría va ganado terreno, se nos presenta como interrelacionadora de elementos en la superficie pictórica. Es en estos años, cuando las teorías constructivas desarrolladas en Europa por Torres García, están tomando cuerpo y difundiéndose por toda América del Sur gracias a la incansable labor del uruguayo. No se puede negar que, muy probablemente, la española fuese sensible a este tipo de teorías, en las que para nada se negaba la herencia europea, sino que lo que pretendía era una síntesis perfecta, un lenguaje común de todos los estilos. Así pues, ella sumó al surrealismo que había asimilado, un tipo de expresión de carácter racionalista²⁴. El resultado fueron unos magníficos diseños e ilustraciones que le han valido reconocimiento mundial, pese a nuestra ignorancia.

Muy oscurecida por la crítica esta también la figura del valenciano **Enrique Climent** (Composición, lám 2 c). Tras una presencia muy activa dentro de las vanguardias de los años veinte y treinta en España, se exilia en México país que le deslumbra en todos sus aspectos. Allí realiza una obra: fusión de sus conocimientos de corte claramente vanguardista, con el ambiente y tradiciones mexicanas, más elementos de su propia personalidad. Obtiene como resultado una obra absolutamente independiente, individualista. El carácter de este artista es muy particular; desde muy joven, renuncia a toda formación de tipo academicista. Por la misma razón, huye de adscribirse a la corriente muralista mexicana y al surrealismo. Es decir, no quiere saber nada de cuanto suponga someterse a unos cánones explícitos de creatividad; sin embargo, la fantasía, la creatividad que se respira en estas obras, me inclinan a situarlo en este apartado. Le ocurre algo parecido que a Wolfgang Paalen, aunque quizá sin intención por parte del valenciano, su postura independiente, similar a la que

adopta Rufino Tamayo respecto a sus compatriotas, sirve como referente a los artistas más jóvenes que formarán los movimientos de ruptura. El uso de la libertad plena, impide determinar claramente cual es el estilo de este autor, ya que igual trabaja en obras figurativas que en obras abstraccionistas de carácter simbólico ²⁵.

Remedios Varo, también escogió como refugio México, donde coincide con otros surrealistas como Esteban Francés, Benjamín Peret, Leonora Carrington, Buñuel... En este país desarrolla el grueso de su producción, en la que se observa el retrato fidedigno de los sentimientos más profundos de la artista, plasmados a través de abundantes símbolos y un trabajo minucioso muy detallista. Como Kahlo, da valor a pequeñas cosas que el común de los seres humanos pasa por alto; por medio de paisajes mágicos, hermoso colorido y espacios inverosímiles, nos transmite soledad. Como la mexicana, no pinta sueños, pinta su realidad. Aunque se dice de Remedios, que no absorbió nada del país en que vivía, se puede pensar que la estrecha amistad que la unía con Leonora Carrington, le haría asimilar algo gracias a que compartían el gusto por las ciencias ocultas, mundo muy desarrollado en México. Hoy día, no es difícil empaparse de este extraño mundo en determinados centros religiosos o mercados al aire libre; y con esto no quiero decir que copiara en sus obras lo que veía, sino que eran un escalón que le ayudaba a continuar con la labor intimista que desarrollaba. Así mismo, su trabajo tiene mucho en común con las obras literarias pertenecientes a la corriente del realismo mágico latinoamericano que tanto seducen al mundo occidental. Una vez que empezó a exponer, fue enseguida aceptada como una importante figura en el mundo del arte mexicano. Peor suerte corrió la producción de **Esteban Francés**, desconocida en México y en nuestro país. Su obra se caracteriza por la explotación del "grattage", técnica que le permite una actuación sobre las superficies bastante automática e incontrolada; las extrañas figuraciones llenas de luz y color que resultan, nos acercan bastante al imaginario de Roberto Matta.

Muy en relación con la obra de Lam y Matta se encuentra el surrealista **Eugenio Granell** (Figura selvática, lám 2 b), del cual se ha comenzado a valorar su obra en los últimos años. Gallego de nacimiento, como la ya comentada Maruja Mallo, Lemeiro o **Luis Seoane** -miembro cofundador del Laboratorio de Formas de Galicia, Cerámicas de Sargadelos, en cuyos diseños se pueden intuir aires de ultramar-. Volviendo a Granell, en Madrid asiste a tertulias intelectuales que lo acercan a las vanguardias, relaciones que producen en su interior una definitiva tendencia hacia la universalidad del arte y la cultura, elemento que lo diferencia muy positivamente de sus compatriotas. Paralelamente escribe colaborando en revistas de corte radical y compone música. En los años treinta se incorpora a la Izquierda Comunista. Se traslada a Barcelona. Allí conoce a Benjamín Peret (al que le unirá una profunda amistad), Joaquín Torres García, Wifredo Lam y Roberto Matta. Estos artistas coincidirán con Granell en diversas ocasiones en el futuro e influirán decisivamente en el desarrollo de su obra.

París, es un primer alto en el camino del destierro. Allí vuelve a ver a Benjamin Peret y a Wifredo Lam. Recala en Santo Domingo, para al cabo de unos años pasar a Puerto Rico y de allí a Nueva York. En estos destinos frecuentará a otros refugiados españoles.

Un acontecimiento decisivo para su vida y obra, acontecimiento que le empuja a comprometerse con el surrealismo, es el encuentro, en 1941, con André Breton, que llega a Santo Domingo junto con Wifredo Lam. Ambos influyen poderosamente en la visión que Granell va a tener de su hábitat insular a partir de ese momento. Poco a poco, durante estos años de estancia en el Caribe -pinta sus primeras cabezas de indios- y de relación estrecha con prestigiosos surrealistas, es cuando se forja su carácter y estilo artístico. El atractivo que suscitan en él las culturas indígenas y las formas de vida primitivas, queda plasmado constantemente en una obra de gran vitalidad cromática, en la que se expresan también temas netamente españoles. El auténtico lenguaje granelliano, su verdadera obra, mezcla de lo real y lo imaginario, la historia y la leyenda, fusión continua entre siglos y continentes, dan como resultado la novedad enriquecida, que con valentía se encamina hacia la abstracción en sus últimas producciones. Dice Benjamin Peret en el prólogo de la exposición que realiza en París en el año 1954: *“Es cierto que la España originaria se vislumbra en cada una de las obras de Granell, pero ¿acaso no se puede ver en ellas intentos de hibridación?. Estos seres que nos presentan parecen ser de un mundo por descubrir”* 26. En otro momento distinto el mismo poeta surrealista comenta a cerca de la obra de Granell: *“todos los cuadros que constituyen su producción reciente hablan de América como las aguas termales hablan de volcanes”* 27.

Desde el punto de vista estilístico, las creaciones escultóricas de Granell, abarcan un ancho campo que va del ídolo arcaico, al montaje Dadaísta; del tótem indio, a la escultura espacial surrealista. Es evidente que las figuras rituales de las familias de caciques indios centroamericanos han influido vivamente en su trabajo. A esto se añaden elementos estilísticos del Surrealismo, del Dadaísmo y del Constructivismo en el vasto campo entre Picasso y Marcel Duchamp, Mondrian y Torres García, que por razones personales le atraían e inspiraron respuestas plásticas originales. En sus obras, casi siempre podemos intuir figuras humanas de guerreros contruidos en madera o con materiales reciclados (Tótem, cap IV, lám 1 b).

Este artista representa una de las mejores simbiosis entre el arte español y el hechizo del mundo indígena americano. Su obra es de una gran complejidad espacial y cromática, figurativa o abstracta, casi barroca -por el abigarramiento de sus imágenes-, con la cual se configura todo un universo en el que se confunden los distintos reinos de la Naturaleza, visiones muy personales del mundo y del arte alimentadas por la experiencia del Trópico.

NOTAS

- GARCÍA FELGUERA, María Santos. *Las vanguardias históricas (y 2)*. Historia del Arte. Vol. 46. Madrid: Grupo 16, 1993 p.98.
Cita en: *ibid* p.96.
- NARDEAU, M. "Historia del Surrealismo". Cita en: GONZALEZ ALCANTUD, José A. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989 p. 231.
- BRION, M. "Art Fantastique". Cita en: *ibid*. p.265.
Concretamente en Barcelona o Madrid, como le ocurrió al pintor de origen chileno Roberto Matta. En Madrid conoció a Federico García Lorca, Dalí y, por mediación de él, a Bretón.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. *El exotismo en...* p. 272 a 273.
- ARTAUD, A. "Los Taraumara". Cita en: *ibid*. p. 273.
- SCHNEIDER, L.M. "México y el Surrealismo". Cita en: *ibid* p. 274 y 275.
- BRETÓN, A. "El Surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones". Cita en: *ibid* p. 279.
- ALLENDE, Isabel. *La casa de los espíritus*. 11ª edición en biblioteca de autor. Barcelona: Plaza & James Ediciones, 1996.
- SULLIVAN, Edward J. "Artistas de siglo XX en Latinoamérica: una perspectiva fin de siglo". En: ARTISTAS LATINOAMERICANOS DEL SIGLO XX: (catálogo de la exposición) Sevilla: Comisaria de la ciudad de Sevilla para 1992, 1992; New York: The Museum of Modern Art, 1992; Madrid: Tabapres, 1992 p. 101.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino. 1994 p.83 a 88.
Opus cit: SULLIVAN, Edward J. *Artistas...* En: ARTISTAS LATIN...p. 98.
- PAZ, Octavio. "Árbol adentro". Cita en: SULLIVAN, Edward J. *Artistas...* En: ARTISTAS LAT...p.98.
Opus cit: SULLIVAN, Edw... En: ARTISTAS LAT... p. 97 y 98.
- ALFAGEME RUANO, Pedro. "Matta en Andalucía". BURGOS, Elizabeth. "El Verbo se hizo Imagen". ALBERTI, Rafael. "La arboleda perdida". En: MATTA, obertol. *Verbo América: (catálogo de la exposición)* Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Medio Ambiente; Caja San Fernando; Institut Française de Seville, 1991.
- PAZ, Octavio. "Tamayo; Geometría y Transfiguración". En: TRASLACIONES ESPAÑA 1977-2002 MÉXICO PINTURA Y ESCULTURA: (catálogo de la exposición) Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. SEAFER, España, 200, p.269.
- ARNASON, H.H. " Robert Motherwill". Cita en: SULLIVAN, Edward J. " Tamayo, el mundillo artístico newyorkino y el mural del Smith College". En: TAMAYO, Rufino. *Pinturas: (catálogo de la exposición)*. Madrid: Fundación para el apoyo de la Cultura, 1988 p. 24.
- ASHTON, Dore. *La escuela de Nueva York*. Madrid: Ediciones Cátedra. 1993 p. 172.
Ibid p. 217.
- CALVO SERRALLER, Francisco. "Mark Rothko. Pintura de lo absoluto". Madrid: El País dominical.
MAYORAL, Marina. "Rothko en París". Madrid: El País 1999.
- Igual que la técnica del chorreado, la idea de hacer desaparecer los focos de atención que tanto había desarrollado Matta, basándose en Kandinsky, la lleva al límite.
- teorías que ya había conocido en España, poco antes del conflicto bélico, en una breve estancia de Torres García en Madrid (el uruguayo intenta poner en marcha una escuela de arte constructivo) -.
- ORELLANA, Margarita de. Enrique Climent. El arraigo de la imaginación (en línea). México (citado 21 de diciembre de 2002). <http://biblioteca.redescolar.ilce.edu.mx/>
Cita en: JAGUER, Edouard. "Nuevas salvas por Granell". En: GRANELL, Eugenio. *Exposición antológica 1940-1990: (catálogo de la exposición)*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1991 pp.19 y 20.
Ibid p. 23.
- GRANELL, Eugenio. *Exposición ant..* pp. 11 a 73.

Capítulo IV

Evolución del Constructivismo.

4.1 Breve introducción histórica.

En Rusia se produce una ruptura total con el pasado, prácticamente medieval, a través de la revolución social, como vimos brevemente en el primer capítulo. El reflejo en las artes plásticas se ve plasmado en dos corrientes absolutamente abstractas; lo que quieren representar es la esencia energética del mundo, su espíritu. Con ello pretenden destruir toda huella de carácter nacionalista para buscar la universalidad. Esta comunidad de pensamientos se rompe en el momento de ponerla en práctica, puesto que una de las corrientes, preconizada por el **Constructivismo** en la figura de **Tatlin**, tiene un carácter marcadamente materialista. Toda la producción artística está enfocada hacia, por y para la sociedad, aunque como en el resto de Europa, no será muy bien entendido por esta. Para que el arte sea útil y funcional debe aunar todas sus posibles manifestaciones, las nuevas tecnologías y conjugarlas en un espacio integrado. Establece un paralelismo entre: la diferencia que existe en las distintas artes y la distinción de clases sociales. Si todas las artes se unen, todas deben hacer uso de los mismos materiales y seguir los mismos procedimientos de trabajo. Así mismo, deben equiparar sus cualidades, es decir, la arquitectura -que es el núcleo sobre el que giran el resto de las artes- debe aportar valores estéticos y visuales, en tanto que la escultura y la pintura construyen una realidad nueva, no la representan.

El otro movimiento llamado **Suprematismo**, es más espiritualista. Surge de la fusión perfecta entre cubismo y futurismo. Definido como *“supremacia absoluta de la sensibilidad pura”* (Malevich) ¹, coloca el ámbito de la expresión de los sentimientos por encima de la función social directa del arte. Trata de liberarlo de la carga que representa el objeto en su tradición y reducirlo a formas simples; quiere representar únicamente sensaciones puras. Sin embargo, el público no fue capaz de dilucidar este ámbito espiritual que se le proponía, de reconocer el hecho inmediato de la sensibilidad convertida en forma, y consideró la ausencia de objetos como una ausencia de arte. Su principal representante: **Malevich**. El cuadrado de los suprematistas y las formas que han derivado de él, pueden compararse con los signos del hombre

primitivo que en su conjunto no querían ilustrar, sino representar la esencia, sintética y sensible del mundo.

El espíritu de los trabajos rusos se verá reflejado directamente en la estructuración de una de las escuelas más influyentes en el desarrollo del arte de corte racionalista de la segunda mitad del siglo XX. La **Bauhaus** nace en Weimar de la mano de **Walter Gropius**. Con él colaboran, entre otros, **Kandinsky, Klee y Josef Albers**. Su existencia fue breve y tortuosa por los muchos cambios de domicilio que sufrió a causa de un sistema político contrario a sus preceptos. El segundo director de la escuela fue **Mies van der Roe**. Sus enseñanzas estaban enfocadas a que los alumnos tuviesen unos profundos conocimientos de taller (artesano) como factor educativo y práctico, a los que se suman las nuevas tecnologías aplicadas. Todos estos estudios se realizan bajo un prisma fuertemente racionalista. En definitiva, sus pretensiones se fundamentan en unir arte y tecnología. Josef Albers, estricto seguidor de la norma geométrica–abstraccionista, muy interesado por la interacción de los colores y los efectos visuales que se producen entre ellos, es a quien se le reconoce, mayormente, el esfuerzo de haber implantado los conocimientos y las investigaciones de la Bauhaus en Estados Unidos. Esto lleva consigo que se le atribuyan, casi en exclusiva, el desarrollo de los movimientos abstracto-geométricos de los años sesenta y setenta en ese país; menoscabando u obviando otras posibles influencias.

Junto a Albers, en el periodo pre y postbélico, nos encontramos en Estados Unidos al húngaro **Moholy–Nagy**, formado también según los preceptos de la Bauhaus. Para él, todo artista debe ser un investigador incansable, un inventor que no tenga miedo a mezclar materiales e incorporar la tecnología de vanguardia al arte. El ejemplo de su trabajo en Hungría, facilita la incorporación de los postulados MADI en el país durante los años setenta, una vez que las estrictas normativas del régimen socialista respecto al arte, se rebajan un poco, al observar que no suponen peligro político alguno.

En los Países Bajos se comienza a editar la revista **De Stijl** (El Estilo) de tendencia totalmente abstraccionista. Muchos de sus colaboradores participarán después en la creación de la revista francesa *Cercle et Carré* dirigida por el uruguayo **Joaquín Torres García** (a quién en general no se tiene en cuenta como miembro fundador), **Seuphor** y **Theo van Doesburg**, aunque, este último, pronto se separa para editar *Art Concret* y posteriormente *Abstraction-Creation*, más en acuerdo con sus teorías de abstracción absoluta. Doesburg es el máximo representante del grupo holandés y responsable de la asimilación de algunos postulados constructivistas. En principio trabaja codo con codo con **Mondrián**, defensor de un, podríamos llamarlo, positivismo científico del arte, según el cual la creación plástica se debe apoyar en la perfección de los estudios científicos. Se ponderaba la racionalidad frente a cualquier impulso creativo. La fusión ciencia-racionalidad queda patente en la idea de que la arquitectura es la unidad, entorno en el que deben desarrollarse todas las artes. Los elementos plásticos con los que habitualmente trabaja son: la línea recta y el plano como resultado de la intersección de varias rectas. Estas se disponen

paralelas a la línea de horizonte, y perpendiculares a esta. Solo utiliza los colores primarios más blanco, negro y gris. Al crear una red paralela al lienzo desaparece la idea de espacio. En base, se opone totalmente a las formas de la naturaleza, nos ofrece lo que, según él, es la verdadera visión de la realidad basada en la captación de lo esencial. Sus creaciones nos transmiten una enorme tranquilidad y quietud. Es el equilibrio, el alma del mundo, el fundamento de sus investigaciones. Nace el **Neoplasticismo**.

En los años previos a que el nazismo tachase de “degenerados” a estos artistas, las ideas de corte racionalista–abstraccionista se internacionalizan gracias a los continuos viajes pedagógicos que con ese motivo realiza Van Doesburg por gran parte de Europa. Esto motiva un rico intercambio de artistas y puntos de vista que contribuirán a la escisión del grupo. En el **Elementalismo** de van Doesburg observamos, frente a la poderosa unidad de las obras del artista anterior, una cierta dispersión (quizá causada por la introducción de líneas diagonales) aunque no por ello dejan de ser trabajos fuertemente cohesionados ² y ³. Ambos artistas serán determinantes en el desarrollo de la filosofía del Universalismo Constructivo de Torres García, quién será, de alguna manera, el encargado de conservar -y sin duda alguna transformar- el ideario constructivista en los aciagos años de la segunda guerra mundial. Gracias a él, en Latinoamérica, no solo se produjo arte de corte social o espiritual, también es muy importante la producción constructivista que de forma muy particular se desarrolló en el cono Sur del Continente. A continuación dedico un apartado de este capítulo para hablar de sus procedimientos e incidencias posteriores.

4.2 Torres García y el Constructivismo.

“Reconocido un Orden y sus leyes armónicas, el estudio consistirá en encontrarlo en las formas de creación del Arte, en todos los tiempos, y sea el carácter que fuere. Porque tales estudios serán para llegar, no solo a una unidad de pensamiento, a fin de establecer un criterio de cultura, sino a descubrir una estructura universal, que luego pueda servir a la propia formación y desenvolvimiento y a la creación de obras correspondientes y según tendencia personal de cada uno. Y tal ley única, fundamental y abstracta, que establece como principio la unidad y que en sí es una regla, no querrá ser impuesta, debiendo permanecer como algo objetivo que cada cual podrá hacer o no suya a su albedrío, pero que será siempre la norma que no solo guiará nuestros estudios, sino el medio por el cual pensamos llegar a lo verdadero. Por consiguiente, el constructivo, debe proclamarse tal a sí mismo.” ⁴.

Joaquín Torres García nació en Montevideo, aunque pronto se traslada con su familia a Barcelona. Este hecho en apariencia irrelevante, va a marcar poderosamente la consideración histórico-artística de este personaje. El hecho de que se estableciera en España tan joven (diecisiete años), induce a pensar a diversos analistas a que su formación es exclusivamente europea, y por tanto lo es también su posterior evolución y conclusiones prácticas. No estoy dispuesta a negar algo tan evidente; pero si quiero recalcar la consideración de que a esta formación se debe sumar la voluntad del artista de conocer sus raíces y,

sintetizando todos sus conocimientos, ofrecer al pueblo latinoamericano un nuevo arte, desconocido hasta ese momento del que se pueden sentir orgullosos. Como es normal en toda persona que se esta formando, sus primeras obras individuales e independientes, fueron en el estilo fin impresionista, del tipo de Toulouse-Lautrec o de los modernistas catalanes Ramón Casas, Isidre Nonell, Richard Canals, entonces moneda corriente en Barcelona. Torres García frecuentaba también el círculo vanguardista en el que nos encontramos entre otros a **Julio González** y al joven **Picasso**. Esta temprana relación, puede considerarse importante en el posterior desarrollo de estos artistas; el hecho de que se conocieran y tuviesen constancia de sus mutuos avances, pudo, de alguna, forma influir en el desenvolvimiento de las composiciones de los plásticos. Reitero una idea ya lanzada en capítulos anteriores; Picasso es grande hoy día porque nunca se conformó con el estado habitual, y aceptado como correcto, de las cosas; se hallaba en constante evolución y cambio, para ello, por fuerza, tenía que prestar una gran atención a las evoluciones que se producían en su entorno. Las asimilaba y recreaba impudicamente, como también lo hizo Torres García, Julio González y todos cuantos se consideran hoy grandes del arte; cada uno de ellos **es** gracias al pasado, presente y futuro, como unidad en constante movimiento interrelacionado.

Poco a poco, gracias a la influencia del simbolista Puvis de Chavannes, su obra va evolucionando hacia un depurado clasicismo, cuyo equilibrio y profundidad no abandonará nunca. Ya veremos como la raíz última de su famoso "Universalismo Constructivo" –orden, equilibrio, perfección-, se encuentra enredada en esta forma de concebir la obra de arte. Junto con esta forma tradicional de afrontar la composición plástica, se observan evidentes rasgos procedentes del "noucentisme" catalán (corriente de corte nacionalista, como otros muchos de naturaleza similar que empezaban a proliferar por Europa en aquella época) encarnados en la figura de **Manolo Hugué**.

Pero la obra de nuestro artista sigue evolucionando, las formas clasicistas le satisfacen solo en parte. Su camino se va orientando hacia la síntesis geométrica de origen cubista o futurista, con ciertos rasgos de carácter primitivo. En esta nueva orientación de su trabajo influye poderosamente la figura del también uruguayo **Rafael Barradas**. Este había radicado en Barcelona tras un largo periplo por distintos países europeos, en medio de cuyos ambientes creativos, se ha hecho una idea más o menos consistente de las vanguardistas de principios de siglo. Haciéndose eco de estos conocimientos, creó en la ciudad catalana el grupo **Vibracionista**, cuya principal característica es el espíritu antiacadémico, plasmado o enfocado a la reproducción de temas urbanos muy conectados con los trabajos geometrizarantes de futuristas y cubistas. Juntos realizan una considerable labor teórica, artículos. Fruto de esta actividad resulta la edición de *El descubrimiento de sí mismo*. Barradas, por su parte, participa en Madrid en la creación del **Ultraismo**, colabora con la revista gallega Alfar y en su intenso afán por difundir la cultura, el intercambio de ideas, funda una tertulia intelectual en el Ateneo de Hospitalet de Llobregat, donde acuden personajes que con el tiempo

alcanzarán gran relevancia en el mundo de las artes, por ejemplo: Buñuel, Lorca, o Alberto Sánchez –quién reconoce la influencia y la enseñanzas recibidas del uruguayo-.

Las intersecciones e interrelaciones entre artistas con nacionalidades de un lado y otro del océano son tremendas. Es una pena que se olviden intercambios tan importantes en la difusión de las vanguardias; Barradas es uno de ellos. Quizá su obra no sea novedosa o rompedora, pero sí es muy importante destacar su función bisagra en el desarrollo, activación y difusión de las nuevas tendencias plásticas en España bajo un prisma diferente.

Así mismo, ambos artistas uruguayos coincidieron con Siqueiros en la época en que lanza el *Manifiesto a los Artistas de América* (capítulo II, apartado 2.1), que, si recordamos, constituía una arenga a los artistas con esta nacionalidad para que considerasen sus orígenes y crearan un arte coherente con ellos. Creo que este hecho es fundamental, especialmente en Torres García, en la forma de concebir el trabajo artístico a partir de ese momento. Empieza a darse cuenta de que el trabajo creativo no es exclusivamente aplicar una serie de técnicas en función de un motivo concreto, o buscando causar un efecto determinado; debe además de estar imbuido de trascendencia. Esto solo se puede conseguir retornando a los orígenes como medio para resolver los problemas planteados en la actualidad, relacionados en la creación artística con la representación exclusiva de la apariencia de las cosas, sin satisfacer los afanes espirituales que el Hombre inconscientemente busca:

“algo que existe por sí mismo, independiente del arte greco-romano y consiste para el artista en buscar lo eterno de las cosas, la idea, lo general, lo persistente de ellas, menospreciando la apariencia, la impresión sensual y todo particularismo, estas cosas consideradas como realidades en un lugar y tiempos determinados” 5.

Su primera ambición era ser muralista y pintor de obras de arte público, siguiendo las pautas del ideario formal siqueriano, pero sin trascendencia política. De acuerdo con estas intenciones realiza los frescos para el salón de Sant Jordi de la Diputación de Barcelona; ayudó a Gaudí en la realización de las vidrieras de la Catedral de Palma de Mallorca y más tarde en las de la Sagrada Familia; así mismo recibe los encargos de la Iglesia de San Agustín de Barcelona y del Pabellón de Uruguay para la Exposición Universal de Bruselas. Esta idea primaria, se vio pronto frustrada por el atraso cultural español y por la cada vez peor situación política de España. En la década de 1920 hizo el primero de sus muchos traslados: se marchó a New York, donde conoció a Marcel Duchamp, Joseph Stella, y realiza una exposición con Stuart Davis. Se pueden observar en la obra norteamericana del uruguayo, influencias futuristas-vibracionistas procedentes de su amistad con Barradas acentuadas por el espectáculo que le ofrece la modernísima metrópoli. Trabaja con acuarelas, aplicadas en dibujos lineales o tintas planas siempre con formas geoméricamente limpias, organizadas constructivamente y sin detalles.

Aunque al principio se sintió fascinado por la franqueza y la cordialidad de la sociedad estadounidense, no logró echar raíces allí y vuelve a Europa: Italia, Francia... Siempre lleva consigo una inquietud que va racionalizando paulatinamente. Aún antes de establecer contacto con los constructivistas, de los que ya tendría conocimiento, está buscando la forma de aplicar la creación artística a la vida común y corriente del Ser Humano; es decir, eliminar la idea de objeto de contemplación y favorecer la de objeto de investigación en constante evolución y cambio. Por eso en principio su intención era ser muralista, no al estilo mexicano desde luego, para él la política no tiene sentido, solo busca la justicia social. Ante el evidente fracaso, retorna a sus raíces y se dedica a diseñar juguetes de madera articulados, que intentará comercializar a lo largo de su carrera. Consistían en simples elementos geométricos, que podían combinarse para hacer formas más complejas: edificios, animales en diferentes posiciones y automóviles. Eran en definitiva juegos de construcción; palabra que significa: correcta ordenación de elementos tras una adecuada maduración mental.

Estos trabajos de investigación en el campo del juguete, los comienza antes de viajar a Norteamérica. Ya llevan en sí el germen de lo que será el "Universalismo Constructivo", desarrollado formalmente tras su instalación en París. La filosofía desarrollada por el uruguayo pretendía ser un compendio de todos los conocimientos adquiridos por la Humanidad, aplicados a la creación artística de forma simple y comprensible para todos, especialmente para la mente infantil que por medio del juguete tendría acceso inconsciente a esta idea de perfección –y al arte contemporáneo-, que poco a poco iría comprendiendo gracias a un sofisticado –no por ello complejo- sistema pedagógico que también desarrolló el propio Torres García. Se convierte pues el elemento lúdico en una prolongación de la creación artística, o bien puede ser al contrario, es decir que estos estudios condicionen su obra posterior. En cualquier caso, su concepto sobre la creación artística evoluciona en la misma línea de los primeros constructivistas. Es decir, que todas las formas de expresión plástica deben de articularse entre sí, junto con los sistemas de producción artesanal, fundiendo ambos bloques procedimentales, en una única tarea multidisciplinar; con el fin –no de crear una obra de arte– de conseguir un elemento que favorezca a la sociedad en su conjunto, siendo fuente y origen de un desarrollo intelectual competente en el individuo. Veremos en adelante como va fraguando esta teoría y como todo ello va a dejar un poso muy importante en la evolución de ciertos movimientos posteriores. Su teoría, que se empieza a recopilar en una obra llamada *Estructura*, editada en 1935, creo que influye ostensiblemente en la concepción picassiana del polémico *Guernica*, como más adelante comentaré.

En París, enseguida se convirtió en miembro del grupo constructivista internacional que había surgido en oposición a los surrealistas. Conoció a **Theo van Doesburg**, al joven crítico belga **Michael Seuphor**, a **Piet Mondrian**. En sus primeros trabajos parisinos es evidente la influencia del holandés, creando obras –siempre en madera– sobriamente estructuradas. Torres García y Seuphor fueron los espíritus motores de la fundación, en 1930, de un nuevo

grupo constructivista internacional: **Cercle et Carré**, que organiza exposiciones, conferencias y edita una revista con el mismo nombre. En el primer número de la publicación, Torres García resume su ideario: *propone combatir la desorientación y el desorden mediante la construcción*. Dice que la forma, como representación de las cosas, no tiene valor en sí, ni puede ser considerada como plástica; para que lo sea hay que crear un orden, es decir, pasar de lo individual a lo universal. Este grupo se expandió rápidamente y llegó a incluir a muchos de los más distinguidos artistas extranjeros que entonces vivían en París. Los antecedentes artísticos de sus miembros, eran muy diversos: un número importante de ellos había pertenecido a De Stijl, al taller de Leger o a la Bauhaus, en tanto que otros estaban relacionados con el Dadaísmo, Cubismo y Constructivismo. El dominicano **Jaime Colson** y el mexicano **Germán Cueto**, también pertenecieron al grupo, y los señalo para que se tenga en cuenta la abundante presencia latinoamericana en los movimientos artísticos de la época, como personajes, de alguna forma, determinantes en la evolución de los mismos.

Diferentes concepciones sobre el carácter u orientación que debía tomar *Cercle et Carré* resultaron en dos corrientes antagónicas dentro del mismo; una representada por Torres García, quién remarcó el papel central de la estructuración geométrica en la creación artística, independientemente de si aparecen o no formas figurativas insertadas en ella; en tanto que la opción defendida por Seuphor, Van Doesburg y Vantongerloo, es absolutamente abstracta. Esta divergencia, marca la escisión y desaparición del grupo. Su presencia es efímera, por eso no se tiene suficientemente en cuenta. Sin embargo, de ella depende la conservación y posterior transformación de raíz latinoamericana del pensamiento constructivista, base y fundamento de movimientos muy influyentes en la actualidad. Perder este pequeño eslabón, es dejar sin repuesta muchas incógnitas con la acostumbrada prepotencia cultural de la zona norte del planeta sobre el sur –tema recurrente en el Universalismo Constructivo-. Sobre las cenizas de *Cercle et Carré* se alzó el grupo *Abstraction-Creation*, que es el que se considera por antonomasia el reestructurador del Constructivismo en el periodo entreguerras en Europa.

Nuevamente había cambiado la forma de concebir la obra de arte en el pensamiento del uruguayo. Ya estaba plenamente formada la teoría del “Universalismo Constructivo”, redactada años más tarde, cuando volvió a su país de origen. Seguramente surgirá un importante interrogante: además de la valoración o denostación del elemento figurativo, ¿qué otras diferencias existen entre ambos racionalismos constructivos?. El propio maestro nos lo explica:

“Nuestra teoría del arte se apoya en la geometría, la creación de la proporción y va más allá de los tres movimientos sobre los que, en alguna medida, nos hemos basado. Cubismo, Neoplasticismo y Surrealismo. (...) El Cubismo partió de la realidad y llevó parte de ella como lastre; el Neoplasticismo partió de una idea y se quedó con una idea vacía; y el Surrealismo, por querer describir el subconsciente, se quedó en arte descriptivo anecdótico y literario. (...) Comprendí que la reunión de estos tres movimientos podía nacer un arte completo y distinto a cada uno de ellos. Este nuevo arte geométrico, simbólico, cósmico y medido, dentro del orden ortogonal, de

Bien, por un lado nos encontramos con que Torres García emplea como instrumento para crear relaciones proporcionales la Sección Aurea, tomado directamente de la tradición clasicista occidental. Esta forma de estructurar matemáticamente la obra de arte no se produce en los constructivistas europeos. Por otro lado, como hemos leído en el comentario, cree que la única forma de conseguir crear un arte nuevo, se encuentra en la fusión de los principales movimientos del siglo XX. Del Cubismo destacó el papel central dado en este movimiento a lo geométrico, del Neoplasticismo la importancia dada a la estructura, así como al uso de los tres colores primarios más el blanco y el negro, y del Surrealismo le interesa la espontaneidad de dicho arte, pero para nada la configuración del mismo. Es decir, que su teoría no se apoya en ningún método concreto, sino que es resultado de tomar de las fuentes del clasicismo y de las artes primitivas, solo aquello que se ajusta a las necesidades expresivas del artista, que igualmente debe tener en cuenta la simplificación y esencialidad formal (estructuras geométricas y colores primarios) de la abstracción; sin olvidar nunca el origen artesanal de la obra de arte, en la que el cuidado de las calidades de la materia es tan importante como la obra en sí (Objeto plástico, lám 1 a). El maestro uruguayo aboga por la pervivencia de ciertas dosis de tradicionalismo en la nueva pintura y así recurre a la simbología de origen grecolatino, a la que va incorporando elementos procedentes de las culturas amerindias de las que perfectamente podía tener referencias a través de los documentados museos parisinos.

El fundamento de esta filosofía artística es reducir el lenguaje visual complejo a un conjunto de símbolos esquemáticos alusivos a la naturaleza, las emociones y al pensamiento. Como en toda concepción intelectual del arte contemporáneo, no se utiliza la forma como instrumento representativo de la realidad, sino que recurre a esta realidad como medio para crear un alfabeto espiritual personal de manera simplificada. Siguiendo su teoría, creó estructuras complejas que dividían la superficie pictórica en cuadrados y rectángulos relacionados armónicamente, según la fórmula euclidiana comentada anteriormente. En ellas se pueden ver con claridad las referencias figurativas, en especial a la arquitectura urbana. Los múltiples compartimentos de estas composiciones, por lo general, están llenos de objetos simbólicos: pescados, relojes, corazones, anclas, llaves, estrellas, etc... a los cuales se les puede dar un significado específico, de manera que la pintura es también una especie de texto (Constructivo en colores, lám 2 a). Los lienzos pintados en esta época son considerados por el público en general como los más característicos.

Los años treinta son muy difíciles para Europa. La crisis económica y social es creciente y esto tiene un rápido reflejo en el mundo del arte. Por ello Torres García se vio forzado a abandonar París. Se establece en España por un breve periodo de tiempo -a lo sumo un año o dos-, en el cual albergó esperanzas de aplicar sus saberes y sus inquietudes desde algún puesto relacionado con la docencia artística. Como siempre desplegó gran actividad. En

Madrid, pronuncia conferencias en el Museo de Arte Moderno, en la Sociedad de Artistas Ibéricos, en la Residencia de Señoritas, en la Escuela de Cerámica, en la Escuela de Bellas Artes, en el Instituto Escuela, en el Ateneo...; proyecta la creación de un Museo de Arte Constructivo; presentó dos exposiciones de sus obras y creó con **Manuel Angeles Ortiz, Luis Castellanos** (Construcción, lám 2 b), **Maruja Mallo, Francisco Mateos, José Moreno Villa, Benjamín Palencia, Julio González** el *Grupo de Arte Constructivo* 7, 8, 9 y 10.

Manuel Ángeles Ortiz (Serie cabezas múltiples, lám 2 c) y Julio González, ya habían tenido contactos con la arrebatadora e inquieta personalidad del uruguayo en ocasiones anteriores; la obra de ambos acusa tal intercambio. En el caso del granadino, es inevitable esta alineación pues él está también buscando un sendero que le conduzca a un tipo de creatividad única y universal, síntesis del racionalismo y estructuración cubisto-constructivista, con la espiritualidad surrealista. Nos lo encontramos inmiscuido en todos los movimientos renovadores de la cultura española de los años treinta. Su activa militancia republicana, le lleva al exilio, primero en Francia y después en la Argentina, donde coincide con otros intelectuales españoles 11. En los diez años de estancia bonaerense (1939-1948), tuvo, bajo mi punto de vista, tiempo suficiente para empaparse de las teorías del Universalismo Constructivo, que sin duda ya conocía. Como veremos, Torres García, no escatimó esfuerzos por extender su proyecto por todo el Cono Sur latinoamericano al volver a su país, especialmente por Argentina, donde contó con un gran número de seguidores. Pero tales conocimientos o influencia, no se hacen visibles hasta el retorno del granadino a París, primero en trabajos en los que la simbología y la simplificación tanto formal como cromática se refleja en obras con un solo motivo representado; para, poco a poco, complicar sus trabajos con una estructuración espacial similar a la preconizada por el uruguayo. Especialmente interesantes son sus series: *Albaycines, Alhambras, Bodegones* y especialmente en sus *Cabezas Múltiples*, simples, silenciosas, equilibradas, de una indescriptible belleza no exentas de cierto dramatismo encerradas en su estática universalidad. Rostros divididos, herméticos, que recuerdan a ciertos trabajos del ecuatoriano **Guayasamin**.

La influencia del maestro uruguayo se puede observar también en el espíritu que embarga la obra de **Julio González**. Trabaja el hierro en láminas y ensamblado con soldadura autógena, método industrial, inusual en el trabajo artístico de la época. Pero lo más interesante de su trabajo fue el esfuerzo por simplificar al máximo sus composiciones en las que el espacio, el hueco, determinado siempre por formas abiertas, es mucho más importante que la parte sólida de la escultura, de manera que parecen simples líneas, estructuras geométricas trazadas a lápiz, suspendidas en el aire. Por eso llamó a sus trabajos dibujos aéreos, esculturas aéreas. ¿Qué factores contribuyeron a esta evolución?. Probablemente, en primer lugar, el volver a sus raíces y retomar una técnica similar a la orfebrería pero en mayores dimensiones y por supuesto con un material distinto. Por otra parte, el esfuerzo de simplificar o reducir los elementos al mínimo, no es una idea que surja espontáneamente, sino que es

resultado del intercambio de ideas con otros artistas. Por su carácter, este intercambio quizá se realizaría en ámbitos profesionales más que lúdicos. Por ejemplo trabaja con Picasso y de esa experiencia salen enriquecidos ambos creadores. Reciprocidad existe también entre la obra del norteamericano Calder y sus trabajos, pero sin incorporar movimiento. La más interesante relación que se puede establecer, es la que existe entre el Constructivismo interpretado por Torres García y su escultura. Los esbozos de sus trabajos escultóricos tienen un carácter casi automático, herencia de su relación con los surrealistas, dentro de la férrea estructuración constructivista. Las cualidades de sus dibujos, quedan perfectamente plasmadas en la producción volumétrica. Como el uruguayo, no persigue la abstracción absoluta, sino la síntesis simbólica de la realidad no exenta de ciertas cualidades expresivas. Nos encontramos con un personaje que, como Picasso, huye de la teoría, pero en su obra se percibe la unión de las cualidades fundamentales de las distintas tendencias vanguardistas. Lo más llamativo de su escultura es el tratamiento artesanal de las superficies férricas, mediante las cuales obtiene unas hermosas gamas cromáticas y asombrosas texturas. Matices que nos recuerdan a la calidez con que trata Torres García la madera, su material preferido. Seguidores de sus trabajos fueron Chillida y Oteiza.

Es un hecho constatable que, algunos años más tarde, Julio González, después del intento fallido de fundar una escuela de arte constructivo en Madrid, junto con Torres García, trabaja con Picasso y Roberto Matta o Alberto Sanchez, en el pabellón español de la Feria Universal de París. En la obra *Guernica* pintada por Picasso y expuesta en este lugar, es muy interesante señalar, que se observa esa idea de conectar, consciente o inconscientemente, los distintos "ismos". No es una obra desgarradoramente expresiva, como tradicionalmente se nos ha presentado en sus múltiples interpretaciones. Tampoco herméticamente abstracta. Es un trabajo de equilibrio perfecto, profundamente meditado, no fruto de un sentimiento de rabia espontáneo. Por eso posee un espíritu universal y trascendente, aplicable a toda tragedia humana. En ellas funciona un delicado simbolismo espiritual, perfectamente estructurado geométricamente dentro del espacio pictórico. Esto es puro Universalismo Constructivo. Creo que, al no considerarse esta posibilidad, se ha incomprendido gran parte del espíritu del cuadro. La obra más famosa de Picasso, es, en realidad, un texto cuya clave es solo legible al espíritu. Esta sustentada en una red estructural interna formada por cuadrados y rectángulos, dentro de los cuales se colocan una serie de elementos simbólicos del más puro origen torresgarciesco: ojos, pájaros, manos, espada... No están situados de forma aleatoria; según la proximidad de estos a los valores del espíritu, se sitúan en un nivel superior dentro del cuadro; los que se relacionan con el dolor, la muerte, la humillación producida por el Ser Humano a sus congéneres en el espacio terrenal, se colocan en la parte inferior de la composición. Todos estos elementos, como si de un alfabeto se tratase, están concebidos con la máxima simplicidad, no existe ningún dato extraordinario que distraiga del mensaje esencial. La ausencia de color, acentúa esta austeridad y nos aproxima a ese concepto de eternidad que tanto ha buscado el arte del siglo XX. Se

encuentra en el arte medieval o prehistórico. Nos lo transmite la obra de Torres García y muy pocos lo han sabido plasmar.

Torres García, hace del Constructivismo una filosofía personal, que tiene su reflejo directo, en la intensa actividad cultural que desarrolla al volver a Montevideo. Crea la Asociación de Arte Constructivo de Uruguay (AAC), por medio de la cual, vuelve a publicar *Círculo y Cuadrado*. Funda el *Taller Torres García-Escuela del Sur*, cuyo núcleo son las teorías formuladas dentro del marco del *Universalismo Constructivo* (el texto completo del ideario se edita en 1944). La revista *Removedor*, resulta muy útil para la difusión de esta filosofía. La idea es crear un centro de trabajo comunitario e interdisciplinar, intelectual y artesano, en el que no exista el individuo, sino como un elemento más de la cadena creativa. Fruto de esta labor pedagógica compartida, en la que el maestro predica con el ejemplo práctico de sus enseñanzas, son los veintisiete murales en el Pabellón Martirené del Hospital Sant Bois, en las afueras de Montevideo.

Torres García fue el único artista importante que, a su vuelta al país de origen, logró una integración total en la sociedad latinoamericana; dato muy importante, pues como ya destacué haciendo referencia a Matta y Lam, es habitual que se les considere extranjeros tanto en su país de origen como en el de adopción, aunque las raíces de su producción artística se la disputen todos después.

Su regreso a Uruguay no modificó de manera sustancial la forma que tenía de trabajar. Impresionado por la dependencia cultural de Europa que encontró en Montevideo, comenzó a examinar con más atención y en directo el arte precolombino –antes solo había tenido contactos con él a través del Museo del Trocadero de París-. Fruto de estos estudios es la publicación *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*, con especial atención hacia la cultura maya, inca y preincaica, cuyos elementos simbólicos fueron cada vez más habituales en las composiciones del maestro aunque nunca se impusieron de forma absoluta.

Retomar las raíces latinoamericanas no significa para Torres García una simple reivindicación de carácter nacionalista o folklórico, aunque una mala interpretación de sus teorías puede conducir irremediablemente a tan patético resultado. Prueba de ello es la insistente recurrencia a su sistema que se está produciendo en los últimos años por parte de las empresas fabricantes de objetos turísticos. La idea de Torres García es crear un lenguaje común por encima de nacionalismos o tendencias culturalmente imperialistas. En definitiva, un idioma plástico universal, resultado de las mezclas reales que físicamente se han producido a lo largo de la historia. Retornar al origen, para el uruguayo, es tomar el instante presente, bucear en el día de hoy, no como hecho aislado, sino como resultado de una serie de sucesos pasados, sin los cuales no sería posible ese momento, o por lo menos, sería bien diferente; a su vez, el futuro va a depender de la suma de los sucesos presentes. Tomar conciencia de que la trascendencia de un trabajo creativo está, en que es un eslabón de la cadena

humana, le otorga a la vez una responsabilidad moral enorme y le resta valor material como moneda de cambio o una moda pasajera. ¿Cuál es la propuesta de Torres García?. Pues llamar la atención del mundo sobre el arte precolombino para que se considere como parte indisoluble de la historia universal de la humanidad; de ahí que en sus obras veamos mezclados símbolos de origen griego, latino, fenicio, con estructuras y grecas inspiradas en las telas, cerámicas y pinturas precolombinas -*Monumento Cósmico*, en el parque Rodó de Montevideo-.

Con este concepto unificador y trascendente del arte, pretende conseguir que el arte latinoamericano forme parte importante dentro de los círculos creativos contemporáneos. Quiere que el hemisferio norte del planeta, se dé cuenta de que en los países situados geográficamente al sur, tienen un considerable legado cultural, que se traduce en un respetable arte contemporáneo, lo cual, les permite acceder por la puerta grande a las complicadas y herméticas estructuras intelectuales establecidas artificiosamente en los países económicamente potentes.

La llamada Escuela del Sur, formaría parte de uno de los movimientos más importantes de América Latina. Este iba a tener una influencia directa en la evolución del arte latinoamericano desde el periodo inmediatamente posterior a la segunda guerra mundial hasta nuestros días, en los que cada vez con más fuerza, se reclama la obra del artista uruguayo. Siguiendo los preceptos de la Escuela -el Universalismo Constructivo- se funda en Argentina, más o menos en las mismas fechas, el grupo **Arturo** -del que después surgiría MADI- muy atento a las actividades colectivas de la Escuela y a los juguetes articulados diseñados por el maestro, como base para sus propias actividades. Paralelamente surgen en Argentina otros grupos de corte racionalista.

También quiero destacar, las relaciones de este Taller con algunos artistas españoles en el exilio: intercambio de visitas, conferencias, exposiciones. Es el caso, por ejemplo de: **Guillermo de la Torre, Julio Payrós** o **Maruja Mallo. Oteiza** también está por estos años viajando por Latinoamérica y es maravilloso descubrir la cantidad de coincidencias filosóficas, conceptuales y, de hecho, formales, entre la obra del vasco y la del uruguayo, con quien seguramente tuvo contactos en España antes de la instalación de ambos en el nuevo continente. Nuestro insigne escultor es también reconocido como prestigioso teórico, aunque en sus conclusiones va mucho más allá que el maestro uruguayo; sin embargo, la importancia de los orígenes, en el momento actual, como fundamento del concepto de universalidad y trascendencia de toda labor artística, es similar. Así mismo, coinciden en el desprecio a la comercialización indiscriminada de la obra de arte; esta no es un objeto solo de contemplación, lujo o culto, sino que debe formar parte de la vida común y corriente; en sus conferencias siempre realiza paralelamente una exposición práctica de sus conceptos para que queden claros -muestra las obras fruto de sus conclusiones-. En el terreno formal, poco a poco, Oteiza se va deshaciendo de todo elemento superfluo que desvirtúe su concepto de lo sublime.

Se observa la profunda huella dejada por el maestro en la obra de sus discípulos: **Manuel Aguilar, Julio Alpuy, Rodolfo Visca, Carmelo Arzdun, Julio Montial, Gastón Olalde, Manuel Pailós, Elsa Andrada, Francisco Matto** -cuya labor ha quedado vinculada a Uruguay-; **Augusto Torres, Horacio Torres, Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Alceu Ribeiro o Hector da Cunha** –una vez cerrado el Taller, desarrollaron sus trabajos creativos por Europa o Estados Unidos-. Estos alumnos directos del maestro, continuaron difundiendo sus pensamientos tal cual los habían recibido de él. Pero las nuevas generaciones tienden más al análisis individualista de los preceptos. De tal forma que, paulatinamente, la idea primigenia, el concepto de colectividad y el de universalidad sobre todo, se han desvirtuado considerablemente. De esta segunda generación de discípulos de Torres García destacaremos a los que han trabajado siempre en el extranjero como eternos exiliados culturales: **Alberto Delmonte, Aramis Ney, Graciela Ruiz, Ernesto Vila, Ernesto Drangost, Adolfo Nigro, Juan de Andrés** (considerado actualmente como uno de los máximos representantes de la abstracción geométrica en España), **Carlos Llanos, Alexis Hintz**. El trabajo de estos artistas ha tenido un eco considerable en todo el mundo y aún podemos sentir sus acentos en la obra de creadores europeos o norteamericanos actuales que han tenido relación directa o indirecta, a través de publicaciones, con el ideario torresgarciesco. En España, podemos señalar a **Menchu Lamas, Miguel Pérez Aguilera, Dis Berlin, José Solla**, los collages de **Isabel Rivera, Manuel Vilarino**; en Francia **León Díaz-Ronda**; Estados Unidos **Rodney Samuelson** o en Italia nos encontramos con **Gianfranco Bartolomeoli**. México nos muestra la figura del español **Vicente Rojo**, uno de los personajes responsables de la ruptura con la tradición muralista, puede haber acusado en su producción alguna influencia del uruguayo. Se relacionó con algunos informalistas españoles, en los cuales se observa una interesante mezcla de valores constructivos y expresivos, como veremos en el próximo capítulo.

4.3 Movimiento MADI.

“La pintura MADI, color y bidimensionalidad. Marco recortado e irregular, superficie plana y superficie cóncava o curva. Planos articulados con movimiento lineal, rotativo y de traslación. La escultura MADI, tridimensional, no color. Forma total y sólidos con ámbito, con movimiento de articulación, rotación, traslación, etc...” 12.

Una de las influencias más directas del uruguayo, se produce en el movimiento MADI. Es en definitiva una de las secuelas de aquella revolución plástica sin precedentes que tuvo lugar hacia 1915, que no fue una innovación formal sino que poniendo en cuestión lo que una obra plástica debía o no debía ser, instauró un nuevo sistema de valores al rechazar la realidad sensible a favor de una imagen objetiva formulada en lenguaje geométrico. El propósito era abandonar todo mimetismo para crear un objeto autónomo, es una obra de arte como resultado de haber logrado penetrar en la misma estructura de las cosas hasta alcanzar la esencia misma de las cosas, de la realidad, es decir, la realidad permanente 13.

Los primeros pasos de este movimiento, aunque sin nombre aún, están recogidos en el grupo y la revista argentina ARTURO, con un único número editado en 1944. En ella se anima a los artistas a que investiguen y abran nuevos caminos alejados de los códigos propiamente europeos. En poesía se busca la liberación del mensaje, enriqueciendo el camino emprendido por el Creacionismo de Huidobro, y así surge el Invencionismo. Para las artes plásticas proponen como ejemplo el Constructivismo importado por Torres García. El trabajo que se propone es de corte racionalista, alejado de todo sentimiento o fantasía –aunque esté profundamente implícito en la obra-. Desdennan el Cubismo y el Surrealismo. Buscan un lenguaje plástico accesible para todos, alejado de las normas plásticas tradicionales.

El deseo profundo que se traduce en los pensamientos que abarca esta revista, era el de ayudar a crear un mundo distinto una vez terminada la guerra en Europa. Estaban firmemente convencidos de su contribución positiva en el nacimiento de un arte completamente nuevo, que redundaría en la creación y afirmación de un Hombre mejor, en una sociedad libre, justa e igualitaria; surgida del espanto, el dolor y la muerte. El arte que proponían era por tanto un arte de vida, con una profunda fe en el Hombre como constructor de un presente y un futuro más próspero ¹⁴.

Poco después de esta primera y única publicación, se produjeron lamentables escisiones que no atendían a puntos de vista o formas de obrar diferentes, sino simplemente a los postulados –en apariencia distintos- que atendían. Esto da una idea de lo muy alejados que estaban de la utopía de crear un Hombre nuevo. Por un lado estaban los seguidores de Torres García y su idea de crear un arte netamente latinoamericano, encabezados por Arden Quin, MADI. Por otro lado, nos encontramos con el grupo de Tomás Maldonado que preconiza el seguimiento de las pautas europeas reflejadas en la revista *Abstraction–Creation*. Nace el grupo Asociación de Arte *Concreto-Invención*. A su vez estos grupos se disgregan en Argentina formando otros que en realidad difieren muy poco de la idea primigenia que los unió. Por ejemplo el *Espacialismo* de Lucio Fontana, *Madimensor* de Kosice o el *Perceptismo* de Raúl Lozza, entre otras muchas escisiones.

A este primer desencanto, que estropeaba en parte el pensamiento utópico de estos artistas, se une la tensión mundial producida por la guerra fría y la permanente amenaza atómica en que se vive. Sin embargo, tal evidencia no desvía la línea de trabajo determinada por estos artistas. Si nos centramos en MADI, lo más importante de este movimiento, y lo que lo acerca al más elevado purismo, no es solo su ideario, es la forma de afrontar el trabajo plástico como divertimento, en donde siempre hay algo sorprendente por descubrir, alguna barrera que romper. Otra característica muy positiva del grupo argentino es su enorme flexibilidad para adaptarse a los tiempos; así los primeros objetos MADI, no son iguales a los realizados en las últimas épocas. Estos detalles, este sentimiento profundo, alejan al grupo de la preocupación por publicar su producción, vender o encontrar coleccionistas de su obra; nunca

realizan exposiciones en galerías de arte comerciales. Algo tan positivo, es, por el contrario, motivo del olvido en que están sumidos. En los últimos años del siglo XX, se han organizado algunas exposiciones retrospectivas de los trabajos producidos por este grupo, en donde se evidencia la enorme deuda que con ellos tiene contraído el arte contemporáneo. Pero son pocos los críticos que sin reticencias aceptan lo innegable.

Aunque MADI se distribuye rápidamente por Uruguay, surge o nace concretamente en Buenos Aires de la mano de Carmelo Arden Quin, Rothfuss y el joven Gyula Kosice, a finales de la década de los cuarenta (1946). Muy al estilo europeo, paralelamente al movimiento MADI, se edita una revista con el mismo nombre. Es un grupo con un ideario totalmente opuesto al muralismo, ya que no le interesa para nada la lucha política o la expresión de sentimientos o pasiones, sino el arte como pensamiento y filosofía en sí misma, como arma de cambio social profundo.

Recordando -salvando las distancias- a Dadá, su nombre no es indicativo de nada; abarca pintura, escultura, dibujo, arquitectura, poesía, teatro, danza; rechaza la mimesis, la reproducción, la ilustración, a favor de la creación de un "objeto" autónomo, concepto fundamental para MADI. Pero, desde el primer momento, este nuevo grupo reivindica las raíces no europeas del movimiento, a pesar de que el rápido arraigo en Argentina, Uruguay y Chile, está condicionado por el elevado número de emigrantes europeos que se había establecido en estos países. El pensamiento y las expresiones de las vanguardias europeas estaban, por decirlo de alguna forma, próximas a ellos, les resultaban familiares. Las tomaron como estandarte para mantener vivos los idearios que en Europa se habían venido abajo a causa de la guerra y las violentas persecuciones que habían sufrido sus creadores.

MADI se encarga de sintetizar las enseñanzas de Torres García y las ideas aportadas por los movimientos abstraccionistas europeos a través de las publicaciones *Abstraction-Creation* y *Cercle et Carré*. Así surge un arte eminentemente geométrico en donde el formato rectangular no es determinante para trabajar. Nos encontramos con superficies de contorno irregular y atrevidos relieves, que retoman decididamente -para explotar al máximo- los caminos iniciados por el Dadaísmo en la figura del posteriormente surrealista-constructivista, Jean Arp. En las obras madistas, es muy importante el juego entre huecos, llenos y zonas en relieve; todo ello con un vivo cromatismo que se aplica de forma plana; y en ocasiones, buscando el dinamismo de la composición, se compaginan con sorprendentes líneas de color. ¿Qué es lo que observan estos artistas?: la interacción de las formas y el color, así como la manera en que inciden estas en el espacio si además se le introducen elementos articulados o efectos lumínicos -tubos de gas neón-, e incluso experiencias de tipo hidrocínético. Es por tanto, un arte experimental – se adelanta en muchos años al arte multimedia de fin de siglo-, que va a permitir a los artistas, alejarse definitivamente de los parámetros establecidos

en Europa y a la vez recrear una forma de trabajar basada en el uso plástico de las nuevas tecnologías.

MADI, caló profundamente en el arte del Cono Sur Americano empezando, como ya se ha dicho, por Argentina, Uruguay, Chile; para continuar en Brasil y Venezuela significativamente. Estos dos últimos países, se iban a poner a la cabeza de la Abstracción Geométrica dentro del apartado de Arte Óptico y Cinético. Después, se extiende hacia el Caribe y vuelve renovado a Europa, una vez concluida la segunda guerra mundial (acontecimiento lamentable que, sin embargo, ha unido los continentes), para establecerse definitivamente en París –es muy triste reconocer que para que la obra de un latinoamericano sea reconocida tenga que salir de su país-. Desde, allí se distribuye internacionalmente a través de la Galería constructivista, **Denis Rene**, el **Groupe de Recherches d'Arts Visuels** y especialmente por medio del **Centre de Recherches Madistes** –estos dos últimos creados con posterioridad al establecimiento de MADI en París-. Las diferencias que surgen entre las distintas ramificaciones de MADI están en función del carácter propio de cada uno de los países en que se establece, huyendo de elementos que determinen claramente una nacionalidad concreta.

¿Quién era **Carmelo Arden Quin** (Escultura blanca transformable, lám 3 a)? Un uruguayo rompedor, alumno de Joaquín Torres García, de quién recoge los conocimientos de las vanguardias europeas. De esta forma, sus primeros trabajos tienen mucho que ver con el Cubismo y con Dadá; obras a las que paulatinamente va incorporando los conceptos del maestro sobre un arte superior, basado en la exactitud geométrica y en las matemáticas. Todo ello concluirá en la creación del movimiento que nos ocupa. Grupo de que, no se considera fundador, ya que piensa que el arte es pura continuidad y ruptura; en realidad los antecedentes son los que constituyen el presente. Los trabajos que este autor argentino nos presenta, se caracterizan por una sencillez y claridad extrema, que compagina coherentemente con sus postulados sobre la vida, la sociedad. Desde sus inicios, defiende la total libertad del artista en el uso de materiales compositivos; una técnica de trabajo limpia y depurada, así como la ruptura con el formato –es válida cualquier forma poligonal- y superficie pictórica tradicional –igual puede utilizar planos que superficies cóncavas o convexas-; crea sensaciones de movimiento por medio de la oposición de colores y formas –precedente claro del Arte Cinético-. Impone en Argentina en 1946, un arte que elimina la ilusión figurativa y da más importancia al intelecto que a la emoción.

Finales de los años cuarenta. Se establece en París, llevando consigo el grupo MADI. El movimiento en Francia participa en numerosos eventos culturales que no tienen nada que ver con los círculos comerciales habituales, por ejemplo V *Salón des Realités Nouvelles*. Allí se relaciona con Vantongerloo, Rodchenko y Tatlin, Calder, Moholy Nagy y Picabia. Son sorprendentes las coincidencias que descubrió entre sus teorías y las de Picabia. Para el francés, era sumamente importante la idea de realizar un arte que portara en si la

alegría de vivir, el humor y la lucidez. Para conseguirlo había que favorecer el mestizaje, el intercambio de ideas y culturas ya que ello incrementaba la creatividad. Arden Quin, con su espíritu vital, rápidamente se hace de un círculo de adeptos de casi todos los países –la capital francesa ya no es la abanderada del arte, pero sigue siendo centro neurálgico para muchos románticos del arte-, como los norteamericanos Jack Youngerman y Elsworth Kelly. En el taller parisino se acogen casi todos los artistas que llegan del otro lado del Océano.

Hacia mediados de los años cincuenta, Arden Quin, define el objeto mádico. Según él, se deben utilizar superficies que reflejen la luz (metales pulidos, espejos, plásticos); otras por donde penetre esa luz (cristal o similares) y, si es posible, incorporar movimiento real. Vamos a ver más adelante, la cantidad de personalidades del arte, que en años sucesivos van a explotar, con resultados elogiados, las ideas del argentino. Pero desgraciadamente no es a él a quien atribuyen estos descubrimientos, sino a artistas que, por su nacionalidad o carácter, estuvieron más cerca de los círculos comerciales del arte.

Mucho más joven que él, de carácter innovador y polémico es **Gyula Kosice**. Cofundador del grupo. Fue el responsable de crear en 1944 una obra absolutamente novedosa para esas fechas titulada Röyl. Era una escultura que llevaba incorporados movimientos de articulación y rotación, así como efectos lumínicos muy interesantes. Kosice además resulta pionero, ya en las postrimerías de MADÍ, en las obras que hacen uso de recursos hidrocinéticos (1957).

Más intelectual, sin olvidar nunca los trabajos de índole plástica, es **Rhod Rothfuss** (Superestructura MADÍ con bordes recortados, lám 3 b). Fiel al ideario MADÍ desde su creación, siempre se le encontró en los acontecimientos relacionados con el grupo: exposiciones, conferencias, publicaciones. Sus composiciones bidimensionales, en las que predomina la forma geométrica simple, rompieron totalmente con el formato tradicional; gusta también de usar nuevos materiales como el contrachapado en color y, a sus esculturas, no tiene inconveniente de incorporarles movimiento real a finales de la década de los cuarenta.

Algunos otros MADÍ latinoamericanos: en Brasil tenemos los ejemplos de **Federico Morais, Alejandro Volpi, Lygia Clarc** (cuya obra se mueve entre el arte concreto y el happening), **Sergio Camargo**; en Venezuela podemos hablar de **Octavio Herrera** ¹⁵.

¿Cuáles fueron las influencias directas de este grupo argentino en el arte internacional en la segunda mitad del siglo XX?. A esta pregunta voy a tratar de responder en los siguientes apartados, si bien quiero hacer notar que, evidentemente, ellos no fueron precursores ni inventores de nada, simplemente desarrollaron su obra en un ambiente social que era proclive a tales investigaciones creativas. En muchas ocasiones, este tipo de creaciones están

solapadas u oscurecidas por otras actividades creativas que han tenido mayor incidencia en los medios habituales de exposición y comercio de arte, por razones que se irán dilucidando a lo largo del capítulo. Muy probablemente sin la intervención de estos artistas, este tipo de creaciones hubiese derivado por otros caminos.

□ **Francia.-**

En la capital francesa, como hemos visto, se establecieron los MADI, previamente a su expansión internacional. El grupo incluye numerosas actividades de tipo cultural: exposiciones, conferencias, edición de catálogos que exportan a otros países, donde se forman asociaciones igualmente activas. Al hablar de la persona de Carmelo Arden Quin, se ha comentado que, en París, recibieron el apoyo de varias asociaciones –*Galerie Denise Rene, Groupe de Recherches d'Art Visuel* (cuyo campo de investigación era la relación arte-ciencia-tecnología, o, lo que es lo mismo unir, en una sola obra los conceptos espacio-tiempo-movimiento-luz, estudios que se venían realizando en el arte desde principio de siglo)-. Pero eso no impidió que sufrieran grandes y graves altibajos. Se subsanan, en parte, tras la retrospectiva, que sobre la obra del Alma Mater del grupo, se celebró en los años setenta. A partir de esta fecha, adquiere un nuevo vigor. El nuevo grupo está formado por **Dominique Binet, Jean Branchet, Josee Lapeyrère, André Stempf, Belleudy, Le Cusin, Chubac, Decq y Lex Caral.**

Tenemos otros ejemplos, que unimos a los anteriormente mencionados, como el uruguayo **Bolívar**, cuyo trabajo se fundamenta en composiciones con formas poligonales simples –rectángulos y círculos preferentemente-; el colorido que utiliza, de tonalidades muy apagadas, se aplica por planos, delimitados por líneas negras o de color contrastante y luminoso. Gusta de dar a sus obras pictóricas y escultóricas un pulido acabado, de obra industrial más que artesanal. En los años noventa –no tengo datos actualizados-, ocupaba un cargo dentro de la dirección del grupo MADI internacional junto al francés **Jöel Forment** (Límite 21, lám 3 c), metódico investigador que desarrolla temas teóricos sobre la “polifonía” del color, es decir la relación que se produce entre los colores en función de su intensidad y forma del plano que lo delimita. Estudios que van a tener mucho en común con los que Julián Gil desarrolla en España sobre la relación matemática que se establece entre las formas y el color que componen un cuadro. Ambos utilizan el triángulo como módulo compositivo principal y rompen con la estructura tradicional del cuadro. De extraordinaria calidad técnica cargada de cinetismo –contraposición de planos y líneas de colores contrastados- es la obra del MADI venezolano afincado en París **Octavio Herrera.**

Cada uno de los miembros de MADI en París desarrolla una personalidad distinta; esto confirma el espíritu de libertad que se anunciaba como característica del grupo. He hecho especial hincapié en estos artistas porque considero que son los que tienen una réplica más clara en el Constructivismo español de los años sesenta y setenta. A estos artistas se unen los veteranos

del grupo de los años cincuenta **Wolf Roitman** -es el instigador de la creación del centro de Investigaciones Estéticas de la calle Froidevaux de París- y **Roger Neirat** ¹⁶.

Las causas de la crisis del primer grupo, pudieron estar motivadas por el hecho de no estar incluidos en los circuitos comerciales del arte; lo cual también influye indiscutiblemente en el olvido que han sufrido por parte de la historia del arte escrita más recientemente. En ella se habla de los movimientos de raíz constructivista desarrollados en Francia durante los años sesenta y setenta; se menciona la indiscutible herencia de los movimientos racionalistas del periodo entreguerras; pero en ningún momento se hace mención a MADI o al grupo de latinoamericanos que participaron en ellos, aún cuando los principales representantes del Op-Art o Arte Cinético –**Jesus Rafael Soto** (Señales murales, lám 4 a), **Carlos Cruz Díez**, **Julio Le Parc** (uno de los fundadores del *Groupe...*)-, tienen esta nacionalidad. ¿Por qué se obvia esta evidencia?, ¿cuál es la razón de que se les considere únicamente europeos, y se tome la nacionalidad real como algo circunstancial?. Creo que si se estudia con interés la labor de estos artistas antes de su llegada a Francia, observamos fechas sin prejuicios, nadie puede negar que importaron una forma de afrontar el trabajo constructivista, desconocida y original hasta el momento en que ellos se establecieron en Europa. Desde luego, rápidamente se hicieron de un grueso grupo de adeptos que investigaron en este sentido abriendo nuevos caminos, y sobre todo incorporando esta nueva forma de crear a la decoración-diseño de la nueva arquitectura y mobiliario urbano.

La forma de trabajar de MADI en París, siguió atendiendo a los preceptos básicos formales y morales, desarrollados en Argentina; el artista goza de plena libertad investigadora en cuanto a utilización de materiales, colorido, elementos de relieve y electrónicos. Esto les permite estar abiertos a cualquier tipo de intercambio de ideas y técnicas con otros artistas; y por tanto, tiene la posibilidad de ser un grupo con una tremenda proyección de futuro en cuanto a novedades y caminos por explorar. La capital francesa, en un momento determinado de la segunda mitad del siglo XX, según cuentan, estuvo invadido por este tipo de instalaciones, podríamos llamar madistas. Sin duda alguna esto impresionó mucho a los españoles que viajaron a esta ciudad en la década de los cincuenta para empaparse de las novedades que a nuestro país no llegaban.

España.-

Aquí, el movimiento MADI no se ha instaurado con propiedad. Los artistas trabajan individualmente, y solo podemos destacar rasgos físicos que los hacen coincidir con este grupo investigador y racionalista. El desconocimiento general de esta tendencia artística, se produce por la ausencia, prácticamente total, de canales culturales que se dediquen a su promoción específica. El resultado es que el tipo de público interesado por estas manifestaciones es muy reducido, relacionado en su mayoría con la arquitectura –casi todos los representantes, como en apartados anteriores, son

o han realizado estudios de arquitectura- y se centraliza especialmente en ciudades como Madrid o Valencia, donde existen varios museos y galerías de arte que trabajan con artistas cuya obra se puede enmarcar dentro del ámbito constructivista.

Entre los artistas más destacados que se podrían agrupar, de alguna manera, dentro de esta forma de pensar y afrontar la obra de arte, nos encontramos a Eusebio Sempere, Pablo Palazuelo, Chillida –todos ellos presentes en París en la época del boom constructivista– u Oteiza, por nombrar en principio solo unos cuantos; y los colectivos *Equipo 57* –radicado en sus comienzos en la capital francesa, para pasar después a Córdoba– y el valenciano *Parpalló*.

El alicantino **Eusebio Sempere** (Tres columnas, lám 4 b) se relaciona en la capital francesa durante los años de su estancia (años cincuenta), con importantes figuras europeas y latinoamericanas de esta vertiente artística experimental, de las que, con infinita humildad y sabiduría, absorbe, sintetiza conocimientos, para luego reinterpretarlos con un lenguaje indiscutiblemente personal, a su vuelta en los años sesenta y setenta. De ello es ejemplo la magna obra gráfica, pictórica y escultórica que nos ha legado. ¿Cómo nos podemos explicar esta gran capacidad de síntesis de las novedades que se estaban produciendo en París?. Según Sempere, cuando llegó a la capital francesa desconocía absolutamente el arte de las vanguardias, por eso se dejó influir con tanta veneración y rapidez. En principio, se interesa por el trabajo de Julio González y Juan Gris, después se radicalizarán sus gustos en la dirección marcada por el Abstraccionismo Constructivista, resultado de la observación de la obra de Kandinsky y Klee. Sin restar importancia a este dato, no quiero dejar de recordar la importancia de los MADI en el París de los años cincuenta. Expone al comenzar esa década en el *Salón des Realites Nouvelles* parisino de clave geométrica y experimental; donde dos años antes, habían expuesto los MADI, Soto o Vasarely, por poner unos ejemplos conocidos. Con estos dos últimos y con la escultora cubana Loló Soldevila, mantuvo una estrecha relación laboral. Conoció profundamente la obra de muchos artistas geométricos de la época, concretamente los relacionados con la nombrada Galería Denise Rene. Para esta Galería trabajó junto con los latinoamericanos **Wifredo Arcay** y **Abel Martín**, en la reproducción serigráfica de la obra de los artistas adscritos o promocionados por ella. También dentro del ámbito de esta empresa, realiza tareas administrativas y montaje de exposiciones; todo ello le permite conocer en profundidad el espíritu y la técnica de las obras que se presentaban, entre ellas la de algunos MADI, y destacados artistas, clasificados hoy día como Op-Art, de nacionalidad latinoamericana.

En sus trabajos personales, busca crear la ilusión de movimiento recurriendo a la contraposición de formas y colores sobre un plano bidimensional. Con el tiempo dota de una cierta tridimensionalidad a sus obras –formas geométricas elementales recortadas en tres planos distintos, a veces en diferente material cada uno-, a la vez que les incorpora luz y movimiento

real. De esta forma, propone la valoración artística de algunos componentes de la realidad, como son: la electricidad, el espacio, la luz y el tiempo, efectivamente presente en los cambios que produce el movimiento en la obra. Trata, por tanto, de borrar la distancia que existe entre arte y tecnología. Estas ambiciones personales en la proyección de su obra, le hacen ser incluido dentro del valenciano grupo *Parpalló* -del que hablaremos próximamente- al volver a España. Su obra va a suponer una clara alternativa, si no una radical oposición, al Informalismo de los años cincuenta ¹⁷. ¿Qué nos están recordando las características formales anteriormente expresadas?: MADI importado de Argentina, observa postulados muy similares en el París que conoció el pintor alicantino, los mismos que movieron a los artistas objetivos y cinéticos de la época. Pero creo que Sempere dio un paso más, en la misma línea que J.Rafael Soto: utilizó estos recursos en la creación de ambientes –muy habitual en el arte de fin de siglo-, pero en estas habitaciones espectáculo se proyectaba fusionar efectos lumínicos, de color y movimiento con música (cuyo espíritu esta permanentemente presente en los ritmos de sus creaciones). En sus esculturas o pinturas tridimensionales, como él las llamaba, es muy importante la incorporación de materiales de diversas calidades –metal cromado, objeto mágico de Arden Quin- para potenciar los efectos cinéticos deseados, a veces incluye motores para que el movimiento sea real, y no solo fruto de efectos ópticos.

Desde luego no tan influida por la tendencia experimental, pero si por el concepto y la geometría, nos encontramos con la enigmática figura de **Pablo Palazuelo**. Arquitecto. Curiosamente se establece en París el mismo año que Carmelo Arden Quin. Algunos críticos observan en su obra una clara raíz Cubista, cuando según mi opinión su obra no es de índole estrictamente formal, sino espiritual, más relacionada con el silencio Neoplasticista o Constructivista. Nos presenta un trabajo absolutamente racionalista no exento de ciertas dosis imaginativas –razón e imaginación no son incompatibles-, con una sobria estructuración geométrica de formas aéreas y planos limpios, alejada de cualquier atisbo de figuración. Para este artista es fundamental el número, el ritmo, la exactitud, como en la música; esa es la esencia de la obra, su lenguaje en constante vigencia; conclusión similar a la que llegó Oteiza al final de su producción escultórica. Todo está pensado, medido y meditado, nada se deja al azar o es resultado de un gesto espontáneo; por tanto, no es un trabajo que exteriorice el sentimiento de forma incontrolada, aunque indudablemente, este se haya implícito en la obra. Como Torres García, considera la labor plástica que lleva a cabo, no como obra de arte fundamental en la historia, sino como un eslabón más de la cadena evolutiva; es decir, que en esencia, todo cuanto realicemos los seres humanos estaba ya descubierto o existía ya de otra forma, lo que hacemos, es, en un momento determinado, sacar a la luz del conocimiento algo que ya existía previamente, y es a la vez fundamento del porvenir. Como conclusión lógica, según esto, la humanidad sería cada vez mejor si tuviésemos en cuenta la importancia real de la existencia presente, dependiente del pasado, constructora del futuro –Palazuelo dice que su obra es cada vez mejor gracias a la experiencia adquirida, a no dar nunca pasos en

falso-. Pero esto, para nuestro artista, como lo fue para MADI, es una bella utopía. No suele romper con el formato tradicional del cuadro, ni en sus esculturas se observa el uso de materiales excesivamente experimentales –es un clásico–, pero se le puede relacionar perfectamente con las corrientes racionalistas, que por aquella época, florecían en la Ciudad de la Luz.

También espiritual, sobrio y muy austero en la concepción de su obra es **Eduardo Chillida** –su línea de trabajo está muy interrelacionada con la de Palazuelo-. Como los anteriores, se encuentra en Francia en la década de los cincuenta; allí aprende la técnica del trabajo y soldadura en hierro con Julio González que, como ya he comentado anteriormente se relacionó con Torres García. De alguna manera, el espíritu constructivista, universal, austero; amante de la unidad con la tierra y la naturaleza del uruguayo, está presente en la labor sobre madera, alabastro, hierro, de nuestro insigne vasco. Para Chillida es muy importante la relación entre la obra y el espacio en que va a ser ubicada, así como, entre los distintos elementos que la componen; es un todo absoluto, donde cada una de las partes tiene especial vigencia. Nuestra mirada vuela entre sus formas como si fuese un pájaro o el viento; quizá sin buscarlo, el movimiento es inherente a su obra, puesto que es inevitable que el espectador se deslice suavemente, en silencio a través de ella. La luz nos descubre infinitos perfiles, siempre distintos; como la música, dependiendo del interprete y estado de ánimo, varía. Su obra (imponente aún en la pequeñez: primeras esculturas-estudios, grabados, dibujos, collages)-, es legible para el alma de toda la humanidad como lo es también la del controvertido **Jorge Oteiza**. Escultor del vacío y de la luz.

Este autor no estuvo en París como los anteriores; se fue a estudiar, a vivir y empaparse del espíritu latinoamericano siguiendo la inercia del tiempo en que le tocó vivir –recordemos el interés por el estudio de culturas ancestrales-. En el Nuevo Continente estudia las creencias religiosas, mitologías y objetos artísticos de las sociedades prehistóricas en Sudamérica, no para resolver problemas de forma y contenido en la escultura, sino con objeto de comprender la relación metafísica del hombre con el universo. Entender la estructura y sentido de la experiencia espiritual (religiosa o mágica), era lo principal. Darle forma era secundario ¹⁸. Estos estudios le orientan en la comprensión y trabajo dentro del pensamiento del arte contemporáneo; es capaz de extrapolar, en propio beneficio, cuestiones comunes entre momentos suficientemente distanciados en la historia del arte –cultura precolombina, civilización contemporánea-. De alguna manera, comulga con las conclusiones de Torres García y Palazuelo, en el sentido de que nada es nuevo: todo descubrimiento, toda novedad está latente desde el principio de los tiempos; únicamente hay que destaparla o reutilizarla. Con estos pensamientos, podemos deducir que el arte primitivista debe servir al arte contemporáneo como enriquecimiento de sus preceptos, no como sustitutivo. Por tanto, la sensibilidad artística individual será el resultado de este momento histórico -síntesis de culturas, en constante transformación buscando la universalidad– y la herencia educativa y cultural de cada creador.

Nos lo encontramos en Buenos Aires en 1935, y permanece hasta 1948, año en que también los MADI vuelan a Europa –de nuevo comienza el trasvase cultural en sentido inverso-. A la capital argentina -que en las fechas de su llegada, se vivía una etapa de creciente ebullición política, cultural y económica- vuelven los intelectuales argentinos –se relaciona con el inventor del Creacionismo y punto de apoyo posterior para MADI, Vicente Huidobro -, y está comenzando la diáspora europea. Desde esta ciudad, realiza numerosos viajes por el continente, cuya función es doble: por un lado actúa la fuerza del espíritu creador abierto a todo tipo de conocimientos e influencias, lo que en consecuencia va redundar en una producción intelectual paralela o equivalente a su obra plástica. Todas las conclusiones a las que llega, las comparte por medio de publicaciones, pero fundamentalmente, a través de conferencias que complementa con esculturas para hacer más comprensible su mensaje.

Aunque en esas fechas aún no se puede considerar su obra como abstracta o constructivista, la simiente social del movimiento, y la relación arte-ciencia -en auge en Argentina- ya está implícita en ella. La constatación de esta evidencia, son sus actos y manifestaciones públicas. Las influencias que se observan en su obra proceden, no solo de los estudios que realiza de las culturas precolombinas, también de la obra de Henry Moore, Mondrian, Moholy-Nagy, Vantongerloo y, aunque en ningún momento el maestro lo menciona, podemos observar en su obra la fuerza y la coherencia del Universalismo Constructivo de Torres García, en auge en las fechas en las que él anduvo por el Cono Sur latinoamericano.

Oteiza es un artista ante todo coherente. No se permite a sí mismo la convulsión, el cambio ilógico, la evolución sin maduración o racionalización del camino a seguir. Por eso camina despacio, saborea los pasos y sabe cuando el sendero ha terminado y solo queda contemplar. Él lo supo cuando se le quiso cuadrangular, encasillar, situar en un espacio ficticio que coartase su libertad creativa, la posibilidad de avance, el cambio. Cuando vio el peligro de autoplagiarse, abandonó. Esta actitud loable, al más puro estilo MADI –no quiero decir que sea como ellos, pero si esta imbuido de su espíritu-, ha limitado ostensiblemente su popularidad artística aunque no la teórica, en muchas ocasiones mal interpretada. Últimamente, serán los remordimientos de conciencia o el afán de lucro póstumo, están proliferando los encargos a gran escala de sus proyectos ¿quién recibirá los beneficios de estos trabajos?.

Su obra esta caracterizada por un estricto rigor estructural en su concepción externa e interna. Para Oteiza es de suma importancia conseguir, por medio de la síntesis de los conceptos primitivos y modernos en torno a la creación, un tipo de obra sublime, absolutamente despersonalizada, atendiendo a la intensidad del mensaje de orden universal que intenta transmitir. Su objetivo último es captar la energía, según él, inherente en el vacío, como fuente y origen de la vida; es decir, usa el vacío como materia escultórica. Perseguida la abstracción, la eternidad; y la consiguió cuando la materia desapareció de sus dedos –las últimas obras se llaman *Cajas Vacías*- para convertirse en vacío total. De una figuración cada vez más simplificada –los

apóstoles del friso de la Basílica de Aránzazu, recuerdan a las figuras de Torres García– descompuesta en pequeñas formas ensambladas entre sí, pasa a la combinación de formas prismáticas con huecos cóncavos y convexos, a los que va incorporando paulatinamente materiales distintos en cuanto a coloración, textura y niveles de opacidad–transparencia. Por tanto, la luz y su incidencia sobre este tipo de superficies, será también un elemento escultórico de primer orden.

Evidentemente en la producción de estos tres últimos artistas, no podemos hacer el esfuerzo de observar el carácter festivo que en cierta forma representa a MADI; pero si están persuadidos por los principios de tal movimiento. Es una obra marcadamente social y pública, generosa - especialmente la de los escultores-; sin pretensiones, en apariencia, de alcanzar honores personales -aunque a Chillida, en concreto, no le han faltado-. Creo que son un ejemplo muy claro de la idea de síntesis de pensamientos que se produce dentro de un contexto histórico-social concreto. El fenómeno que intento transmitir se repite sin cumplir con una periodicidad establecida, sino que es fruto de la intercomunicación humana –a mayor relación, mayor intercambio-, una constante dentro del mundo, del arte y la cultura en general.

En línea Constructivista nos encontramos también con la figura de **Gerardo Rueda**. Su forma de trabajar se basa en reducir al mínimo los elementos formales y plásticos, eliminando todo dato superfluo. A diferencia de sus coetáneos, desprecia la exactitud geométrica, a favor de buscar un equilibrio formal de índole intuitiva –que, curiosamente, ofrece unos resultados tan exactos como los obtenidos por métodos precisos-. Podríamos decir, que este autor está situado a caballo entre dos formas de trabajar: la expresionista por un lado, y la constructivista por otro, predominando en última instancia el método racionalista. Por medio del uso de materiales de reciclaje, efímeros (desmitificadores de la obra de arte) colocados a modo de collage, es capaz de crear unas composiciones cargadas de contundencia y expresividad. Las superficies monocromáticas –en las que el marco se encuentra perfectamente integrado como un elemento compositivo más- no se nos ofrecen limpias y homogéneas, sino que conservan su textura natural y se puede intuir el trazo de la pincelada al aplicar el color. Su trabajo queda completado con los efectos que produce la luz sobre la composición tridimensional, por tanto, según la orientación lumínica que esta reciba, contemplaremos una obra de aspecto diferente.

1957, es el año de la fundación del **Equipo 57** en París. Está formado por arquitectos y pintores. Los principales representantes son: **Angel Duarte, Juan Cuenca, José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano**. Durante un breve espacio de tiempo también participó del grupo, Jorge Oteiza, pero se truncó la relación por incompatibilidad de criterios. Al grupo inicial se unen posteriormente **Juan Cuenca; Nestor Basterrechea; Luis Aguilera y Francisco Aguilera Amate**. Como en el caso de Sempere, está constatado

que su forma de trabajar, surgió como deseo de oponerse a las fórmulas del Informalismo. Potencia la abstracción geométrica más absoluta, así como el trabajo en equipo. En este último punto se distancian del personalísimo Sempere, quién, sin embargo, se unirá posteriormente al grupo *Parpalló*, que, como veremos, en principio, perseguía intereses similares. Todos estos artistas proponen una obra de carácter universal y despersonalizado, pero sin embargo siguen métodos distintos: unos proponen la negación absoluta de yo individual realizando una sola obra entre todos; por el contrario, el alicantino prefiere trabajar solo, aplicando un absoluto rigor científico. Como los MAD1, en los cinco años de vigencia del grupo, han luchado por homogeneizar, equiparar, interrelacionar, las artes plásticas en todas sus formas con un fin social. Su último interés es que el trabajo que hacen se considere una obra de arte; así pues, casi toda su producción se encuentra ubicada en espacios públicos, dentro de un ámbito o entorno arquitectónico concreto, como elemento habitual insertado dentro de la vida cotidiana. Es decir, este grupo lo que intenta es reflejar o plasmar de manera metafórica el funcionamiento real de la vida; un Ser Humano no es un ente solitario, que se hace a sí mismo, sino que es en función de la situación histórico-social en que se mueve y dentro de ella tiene una serie de momentos con los que debe cumplir; así en un cuadro o escultura, cada parte, cada color está en función del todo indisociablemente, y este, depende a su vez, del entorno. Por tanto, el elemento de trabajo fundamental es el espacio en su conjunto y no un material determinado.

Las matemáticas van a ser el medio que permite articular este espacio infinito de investigación; la exactitud geométrica que se puede alcanzar con ellas, posibilita, junto con el trabajo en equipo, alcanzar la total despersonalización de la obra. Esta adquiere una vida propia alejada de un espacio temporal concreto –una función matemática es siempre la misma sea en el año 1630 o 2003-. Esta interactividad arte-vida, se va a convertir, según su criterio, en un activador de esperanza y libertad. La humanidad al contemplar este tipo de creaciones racionalistas, no tendrá un punto de vista común, sino que el resultado será analizado según la forma de ser y pensar de cada individuo –que a su vez es en función de...-. El arte se convierte así en un punto de encuentro que activa el pensamiento e incita a compartir ideas o pensamientos distintos. Resumiendo, el arte debe ser una fuente de investigación y conocimiento por encima del placer estético que pueda producir su examen. Esta concepción totalizadora, intenta, de alguna manera, combatir el exceso (ya por entonces condicionador) de comercialización del arte. Según palabras del propio Ibarrola:

“Nosotros pretendíamos la creación de un artista nuevo, una cultura nueva fundamentada en la línea del racionalismo en el ámbito artístico” 19.

En Valencia se crea en el año 1956 el grupo **Parpalló**. Fundado por **Vicente Aguilera Cerni** en colaboración con el Instituto Iberoamericano. Entre otras actividades que veremos a continuación, este colectivo editó cuatro números de una revista llamada *Arte Vivo*. Uno de sus componentes **Juan**

José Estellés –arquitecto- comenta en el número uno de Marzo de 1957: *“Era preciso intentar... la repoblación forestal del desierto valenciano buscando contacto con las corrientes internacionales”* 20. Se refiere al ámbito cultural, obviamente, muy deteriorado en los años posteriores a la guerra civil; pretenden poner remedio introduciendo una nueva forma de afrontar el trabajo artístico. Los postulados del grupo se fundamentan, en la cooperación interdisciplinar, por un lado, y por otro, en la aspiración de integrar todas las artes con un fin social común. En la publicación antes mencionada, el mismo Juan José Estellés, resume así la ideología del grupo:

“Y son los arquitectos quienes tienen la posibilidad de introducir a estos artistas en el edificio, convenciendo al propietario de la necesidad de un motivo escultórico o de un mural, con parecido entusiasmo que el que emplea para lograr poner un piso de mármol o una carpintería de aluminio pongo por caso” 21.

Y posteriormente en la misma revista en un artículo de análisis crítico sobre el nuevo edificio construido para la UNESCO dice al respecto de las obras de Arp, Miró, Picasso o Calder colocados en sus espacios:

“...han depositado sus realizaciones, de valor extraordinario, pero hubiera sido más interesante que la obra total se debiera al esfuerzo anónimo y exaltado de todos ellos en conjunto, como en las catedrales medievales” 22.

Como en el caso de MADI, Equipo 57, y tantos otros, todo quedó en el marco de la utopía ya que son muy pocos los artistas que están dispuestos a renunciar a la difusión de su propia obra en beneficio de una obra anónima común y útil a la sociedad. No obstante el grupo ha sabido pervivir con ese lastre. Podemos distinguir dos periodos en su desarrollo:

- Un primero que dura desde su fundación hasta 1959. Engloba a artistas de diferente orientación plástica-estilística, pero con un mismo pensamiento de activación cultural. Además de los fundadores ya mencionados nos encontramos con las personalidades de **Manuel Gil Pérez**, quien compartió intereses profesionales y teóricos con Oteiza; **Vicente Castellano** -a modo de anécdota señalar que nos lo encontramos en París durante los años cincuenta y posteriores, comparte estudio con Eusebio Sempere-, trata de relacionar los materiales que utiliza –principalmente de desecho– con la realidad; el espacio del cuadro es un ámbito de pensamiento; cada color está relacionado con un sentimiento; a la vez va creando una sólida estructura en la que los límites de cada tono determinan la forma, la confrontación cromática simboliza la eterna dialéctica del mundo, a saber, la lucha de contrarios (nos encontramos ante un personaje similar a Gerardo Rueda, en el que confluyen dos tendencias teóricamente contrapuestas: expresiva y racional, en la que una apariencia formal perfectamente estructurada gana la partida a la opción intuitiva y sentimental); **Salvador Montesa** y **Agustín Albalat**.
- La segunda fase se inicia en 1959, y según creo, sigue actuando hoy día aunque con una orientación diferente. Su forma de trabajar se puede englobar bajo el epígrafe por todos comprensible, de Abstracción

Geométrica. Entre sus componentes nos encontramos con Eusebio Sempere, **Andreu Alfaro** (cuya obra escultórica se nos ofrece en numerosas instituciones públicas como parte integrante de la arquitectura, para ellas suele utilizar el acero o el aluminio -en las producciones de carácter particular gusta de ensayar con nuevos materiales- trabajado en línea abstraccionista, geométrica, matemáticamente exacta), **Doro Balaguer**, y más recientemente **Artur Balder** o **Miquel Navarro**.

Personalmente, veo muchos puntos de confluencia entre estos dos grupos españoles y el movimiento MADI, al cual, estamos haciendo referencia. Creo que los argumentos que defienden este punto de vista se observan claramente en la comunidad de criterios morales con que razonan su personal forma de afrontar el trabajo creativo; así mismo, creo que quedarán suficientemente reforzados si pensamos en la situación de crisis creativa en que estaba sumido el país -no quiere decir esto que no se produjeran obras de arte-. El arte, podríamos llamar, "Expresionista" español en sus diversas facetas, se estaba quedando sin argumentos. Representaba un ir y venir constante a la tragedia histórica de nuestro país, volver y revolver la leyenda negra que "nos engalana". Esta evidencia, predispone a los creadores que comparten un periodo de la historia. Sienten necesidad de transformar el curso de su actitud, pero no saben muy bien la dirección que deben seguir. En este mar de dudas, creo que es lógico que la gente se dirija hacia el lugar donde piensa que va a encontrar el ambiente adecuado para satisfacer ese anhelo. Por tradición y por cercanía ese lugar es París, donde -que casualidad- existe una comunidad muy considerable de artistas latinoamericanos, que se han establecido en Europa por razones diversas, con los que comparten un mismo idioma -el español- para poder establecer un fluido intercambio de opiniones, y una común orientación artístico-profesional hacia la arquitectura creativa y el diseño. Este hecho, en apariencia irrelevante, junto con un espíritu creativo favorable a aceptar novedades alejadas de cualquier tipo de subjetivismo -que es justamente lo que, consciente o inconscientemente, buscaban los españoles-, creo que forjaron la creación de estos dos grupos a imagen y semejanza de MADI, aunque no existe constancia alguna de que esta relación se produjese efectivamente. Las actividades públicas de los argentinos, sus originales composiciones cargadas de optimismo, luz, color, valentía en el uso de materiales y nuevas tecnologías, así como la generosidad -el carácter social en contra de toda promoción particular- de sus postulados, debieron de embrujar a unos jóvenes artistas cansados de oscurantismo, tragedia y ombliguismo que cuadrículaban, de forma dolorosa, toda expresión creativa en nuestro país. Frente a ello, los MADI presentaron un optimista arte de vida y de futuro basado en la razón humana, forjadora y dueña de sí misma en conjunción con los elementos que la rodean.

En línea constructivista nos encontramos también con la obra de **Artur Aguilar**, **Francisco Sobrino**, **Juan de Andrés** (uruguayo, estudia en el taller Torres García antes de establecerse definitivamente en nuestro país), **Julián**

Gil o Estrada (de nacionalidad argentina, en la línea de Juan de Ardrés nos ofrece una obra fruto del ensamblaje de maderas de diversas formas, texturas y color, produciendo exquisitas combinaciones), que forman el grupo de los grandes de la abstracción geométrica española. Julián Gil (Cuadrado HEM273D, lám 3 d) utiliza soportes de preferencia próximos al plano tradicional bidimensional, pero rompiendo con valentía la forma tradicional de tal superficie. Los colores –acrílicos habitualmente- totalmente lisos y muy vivos, como ocurre en la obra de Jöel Froment, están aplicados con absoluta racionalidad matemática. Concibe el arte como un medio más de investigación rigurosamente científico, mediante el cual, tomando como base la forma geométrica más simple, el triángulo, y la interacción que producen entre sí los colores (contraposiciones de colores cálidos-fríos; claros–oscuros), se pueden obtener infinitas soluciones. Predomina la línea recta en composiciones asimétricas de desequilibrio armónico. En el año noventa y nueve, participó en una exposición colectiva, cuyo título curiosamente atendía a palabras de Joaquín Torres García: *La Medida Armónica*. Este hecho nos puede dar una clave de apoyo, que fundamenta el origen profundo, subyacente, de la Abstracción Geométrica en España.

En plena etapa de formación Francisco Sobrino se traslada a la Argentina. Corre el año 1949, y los movimientos de arte concreto–constructivista están suficientemente afianzados en este país, por tanto, no es raro que nuestro artista se dejase seducir por movimientos tan lúdicos y novedosos. Cuando vuelve a París, colabora con Julio Le Parc y García Rossi en la fundación de grupo de Recherche d'Art Visuel. Su línea general de trabajo es la investigación escultórica dentro del campo de los efectos óptico–cinéticos. Para ello hace uso de materiales industriales como cristal, aluminio, plástico o acero, es decir, transparentes o reflectantes. A partir de los años setenta, introduce el movimiento real en muchos de sus trabajos ²³.

□ Italia.-

En Milán se había establecido el argentino **Lucio Fontana**, en cierto momento relacionado con los futuros MADI durante el periodo de formación de las tendencias racionalistas rioplatenses. Este argentino-italiano trabaja en una obra de carácter enigmático y dual; nos ofrece el aspecto de una tridimensionalidad inversa, es decir, que da más importancia al hueco, a la incisión real efectuada sobre el lienzo, que a la superficie. El efecto en el espectador es desconcertante. Esta forma de trabajar, impregnada en cierta forma del espíritu MADI, favoreció la entrada e instauración del movimiento en el país. El grupo de Buenos Aires, realiza su primera exposición en Italia en el año cincuenta y cinco y supuso la llegada de aires muy renovadores al país, enclaustrado en los tradicionales movimientos clasicistas. A partir de ese momento se formaron pequeños grupos de trabajo que seguían la línea marcada por los madistas: ímpetu investigador e incorporación de nuevas tecnologías para obtener efectos cinéticos y lumínicos. Así nos encontramos con el grupo MOTUS, que en París se transformará en el *Grupe de Recherches d'Art*

Visuel -con los latinoamericanos Le Parc y García Rossi entre sus componentes, conocedores de las investigaciones MADI-; o los llamados "T", "N", "MID", "Grupo 63" ...

Hay que señalar que hubo personalidades aisladas en Italia, que con sus investigaciones al margen de estos grupos hicieron aportaciones muy interesantes y novedosas al arte contemporáneo. **Salvador Presta** trató de fundir a los artistas que trabajaban en línea MADI en el *Grupo MADI Italiano*. Radicado en principio en Génova, para trasladarse después a Milán, donde trabaja bajo el amparo y con el apoyo de la Galería ARTESTRUKTURA dirigida por Ana Canali. Se consideran representantes del grupo **Contemorra, Esposto, Alfredo Anghinelli, Rino Sernaglia, Minoretti, Loi, Reale Fragi, Nicolato, Hilda Reich, Fain Luggi, Mascia, Sernaglia, Bulli, Cecere y Fia Fozzer** (entre otros de los que, quizá, no tengo constancia) ²⁴.

Hungría.-

Siguiendo los pasos del despliegue internacional de MADI, llegamos a Hungría, país con larga tradición constructivista; no tenemos más que recordar al histórico Moholy-Nagy o a **Vasarely**. Este último, artista conocido internacionalmente por sus importantes experiencias dentro del arte óptico, sigue precisos cánones geométricos para crear la virtualidad del movimiento. Obras que completará el espectador al contemplar el trabajo. En París, durante los primeros años treinta, se relaciona con el Surrealismo. Pero sus preceptos no se adaptan a las ideas que él porta consigo, herederas del Constructivismo de Moholy-Nagy. Así las cosas, termina integrándose en el grupo *Abstraction-Creation*, donde comienza sus investigaciones dentro del marco de los efectos visuales. Expone junto a los MADI, en el *I Salón des Realités Nouvelles* (París). Se propuso hacer un tipo de arte de comunicación rápida, directa, comprensible para toda la sociedad, alejada de todo elitismo económico o cultural. Vasarely destruye completamente el cuadro de caballete, trabaja con nuevos materiales y contrastes de color que se articulan en algunos casos con movimiento real. Su lenguaje plástico es la geometría pura, basada en la combinación modular de elementos formales simples, aplicados, por ejemplo a la decoración de la moderna arquitectura. Como podemos ver, coincide básicamente su trabajo con el ideario MADI, incluso en su idea de la socialización del arte.

En los años setenta, volvieron con fuerza los movimientos geometristas a Hungría. Estos, habían permanecido callados en la época del dominio absoluto del realismo socialista. Los jóvenes, se vuelven a interesar por aquella primera vanguardia, tanto en el aspecto formal y estructural de la obra como por las implicaciones sociales y culturales que llevaba inherente el pensamiento constructivista, dejando de lado toda implicación política. No quieren cambiar las estructuras gubernamentales, sino la actitud vital del Ser Humano.

Los artistas húngaros, desarrollan su labor aislados. No saben de la existencia de MADI, sin embargo sus investigaciones son similares. Con este

grupo, establecen contacto en los años noventa. Por medio de él, pueden sacar sus creaciones del país y participar en eventos culturales internacionales. Pertenecen al grupo MADI -o cuya obra se puede considerar como mádica- y participan en casi todos los eventos de esta índole: **Ézsiás, Haász, Horváth, Herczegh, Joláthy, Matzon, Marafkó, Bányász, Fajó, Kovács y Saxon**. Sus obras rompen con la estructura tradicional del cuadro, incorporan movimiento real tanto a las pinturas como a las esculturas, así como materiales industriales diversos y efectos luminosos; ¿a qué nos recuerda todo esto?. No es de extrañar, que en este marco de coincidencias “casuales”, muchos artistas protestaran al ser incluidos sus trabajos dentro de las actividades de un grupo extranjero. En todo caso, preferían relacionar su obra con la del norteamericano Stella a quien consideraban “inventor” de esta nueva forma de trabajar, cuando está probado documentalmente que ya en los años cuarenta, MADI experimentaba con todas las novedades que después explotarían incansablemente los norteamericanos ²⁵. ¿Fue quizá el origen argentino-francés el motivo de este profundo desprecio?. Pienso que si, si tenemos en cuenta que el ideal de los habitantes de los países oprimidos política y económicamente, es parecerse o alcanzar los bienes materiales y culturales del magnánimo Estados Unidos.

Estados Unidos.

También existen representantes de MADI en Bélgica, Alemania y Japón, pero es mucho más interesante centrarse en el polémico Estados Unidos. En este país, el impacto de MADI está muy desdibujado. Los movimientos relacionados con la Abstracción Geométrica, nacen o toman impulso a raíz de la decadencia del Expresionismo. Las teorías sobre la interacción del color, que Josef Albers había desarrollado siguiendo las pautas docentes de la Bauhaus, empiezan a ser tenidas muy en consideración a la hora de desarrollar un arte en el que las ilusiones ópticas tienen gran importancia para crear sensaciones de profundidad o movimiento. Así cobran importancia movimientos que causan furor entre los norteamericanos, a saber: el Op-Art y el Arte Cinético esencia del posterior Minimal-Art. Los preceptos éticos y formales se fundamentan en la oposición radical a toda forma intuitiva de creación; rompen con la superficie y formato tradicional del trabajo pictórico, buscando una implicación mayor del espectador, que completa las obras a través de su contemplación; es enorme el atrevimiento en el uso de nuevos materiales y colores, simplificación, purismo absoluto de formas –especialmente en el Arte Mínimal-, articulación, movilidad real o virtual de las distintas partes de la obra, ensayos de los efectos que producen los tubos de gas neón; son obras enfocadas hacia un público general sin exclusividad –no es el caso de la obra Mínimal como tal, pero si sus posteriores aplicaciones-, en las que se rompe con cualquier tópico establecido sobre la obra de arte. Tanto es así que durante los años sesenta este tipo de manifestaciones se convierten en una moda: decoraciones de edificios, diseños mobiliarios y arquitectónicos, estampados para ropa o tapicerías. Esta popularización del arte está muy en contra de los intereses de marchantes y galeristas, quienes llegado este punto, hacen el vacío a esta forma de trabajar.

Como consecuencia dejó de realizarse, o evolucionó hacia formas más conceptuales y alejadas del público común.

Esta concepción del trabajo creativo está claramente fundamentado en las teorías y formas mágicas. Por ejemplo las primeras obras de **Frank Stella** de los años sesenta, están muy en concordancia con los trabajos desarrollados por MADI diez años antes, la forma del lienzo, condiciona el desarrollo de la obra. En el caso de **Kenneth Noland**, sus cuadros, presididos por una fría estructuración geométrica, el color no está escogido por sus relaciones emocionales, sino por la interacción entre ellos; en una fase posterior recorta el lienzo según la forma del diseño. **Elswonrth Kelly**, comienza a trabajar siguiendo pautas similares, a raíz de su estancia en París entre 1948 y 1954. Compone sus cuadros con papeles recortados de colores puros y formas sencillas colocados según un estricto análisis racional –está totalmente en contra de todo arte que lleva implícitas segundas intenciones-. ¿Estas coincidencias estilísticas fueron casuales, o tenían conocimiento del manifiesto MADI de 1946 a través de arquitectos o artistas argentinos establecidos en Estados Unidos?. Parece muy probable esta segunda opción en el desarrollo del Arte Concreto americano; lo cual no obvia la importancia de los constructivistas europeos radicados en Norteamérica tras la segunda guerra mundial, y de los centros educativos que seguían las pautas de la Bauhaus.

En Estados Unidos, nos encontramos con una serie de artistas englobados bajo el indefinido apelativo de **Reconstructivistas** ²⁶, pero entre los que realmente no existe relación, ni se conocen manifestaciones públicas comunes. Crean objetos nuevos, de fuerte colorido y no respetan el formato tradicional de la obra de arte. Se especula sobre si esta forma de trabajar es una evolución, del Expresionismo Abstracto, del Pop-Art tan popular en Norteamérica en la década de los sesenta, o del Arte Minimal, sin tratar de unir cabos o investigar sobre el hecho de que estudios similares se han llevado a cabo previamente en otros países del continente, quizá considerados tercermundistas por su situación económica dependiente –pensemos que casi todas las empresas que “enriquecieron” los países latinoamericanos en aquellos años, eran de patente norteamericana o europea-. Es mucho más lógico testimoniar que el origen de una novedad se encuentra en el lugar del poder financiero, en la nueva Meca de arte.

El grupo MADI, se organiza en Estados Unidos oficialmente en 1993, por encargo de Arden Quin a **Oskar María d'Amico** (italiano afincado en Norteamérica desde los años sesenta). Él se encargó de reunir los artistas que tradicionalmente habían trabajado, sin saberlo, según pautas MADI. Funda en Alburquerque (Nuevo México) la Galería ARTESTRUKTURA INTERNACIONAL y allí nos encontramos con la obra de: **Cinthia Barber, Kim Arthum, Hida Appel Volkin, Betty Gold, Shelley, Lependorf** y **Bill Sortino** todos ellos relacionados con el nuevo grupo de origen argentino. El éxito de público que se recoge en las exposiciones organizadas, son una nota del tremendo predicamento que este tipo de trabajos tiene en el país. Como curiosidad, debo

llamar la atención sobre el gran número de docentes que han incorporado en sus programaciones o proyectos educativos el ideario MADI como forma racional de composición, recurriendo a materiales, en principio, poco relacionados entre sí. La idea profunda es reciclar materiales, a los que se confiere una belleza y una utilidad que habían perdido. No se pretende realizar una obra de arte -por eso se utilizan materiales efímeros-, solo se quiere estimular el espíritu de investigación racional, en conjunción con una gran dosis de creatividad, alejando las jóvenes mentes de las formas tradicionales de expresión. En esencia, es una forma de trabajar muy similar a la establecida por Joaquín Torres García en el Universalismo Constructivo. Cualquier alumno puede, si quiere, realizar una labor creativa. No es necesario poseer unas cualidades especiales, solo inventiva y valentía.

NOTAS

- MALEVICH. Cita en: ARNALDO, Javier. *Las vanguardias históricas (1)*. Historia del Arte. Vol. 45. Madrid: Grupo 16, 1993 p. 98.
- SUAREZ, Alicia; VIDAL, Mercé. *Historia Universal del Arte. S. XX*. Barcelona: Editorial Planeta, 1987 pp. 222 a 243.
- ARNALDO, Javier. *Las vanguardias históricas (1)*. Historia del Arte. Vol. 45. Madrid: Grupo 16, 1993 p. 98 a 128.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. "Hacia un nuevo orden". Cita en: BORRÁS, M^a Luisa. "Abstracción geométrica y arte MADI". En: ARTE MADI: (catálogo de la exposición). Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1997 p. 16.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. Cita en: IGLESIAS, José María. "Un ensayo del clasicismo". En: ESCUELA DEL SUR. TALLER TORRES GARCÍA Y SU LEGADO: (catálogo de la exposición) Madrid; Obra Social CAJA MADRID, 1999 p. 7.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. "El pensamiento de Torres García". En: CONFLUENCIAS. PRIMERA EXPOSICIÓN DE ARTISTAS LATINOAMERICANOS EN EUROPA. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1992 p s/n.
- ESCUELA DEL SUR. TALLER TORRES GARCÍA Y SU LEGADO: (catálogo de la exposición) Madrid; Obra Social CAJA MADRID, 1999 pp. 7 a 9, pp. 10 y 11.
- CRUZ, Pedro da. Resumen de Torres García y Cercle et Carré. La creación del Universalismo Constructivo. París 1927-1932. Textos en NUEVO MUNDO. Untitled-7, 1997.
- SULLIVAN, Edward J. "Artistas del siglo XX en Latinoamérica: Una perspectiva de fin de siglo". En: ARTISTAS LATINOAMERICANOS DEL SIGLO XX: (catálogo de la exposición). Sevilla: Comisaria de la Ciudad de Sevilla para 1992; New York: The Museum of Modern Art, 1992; Madrid: Tabapres, 1992 pp. 33 a 143, pp. 75 a 81.
- CLAVES DEL ARTE LATINOAMERICANO COLECCIÓN CONSTANTINI: (catálogo de la exposición). Madrid: Fundación *La Caixa*, 16 de abril – 6 de junio 1999 pp. 151 y 152, pp. 169 y 170.
- ORTIZ, Manuel Ángeles. *Gráfica*: (catálogo de la exposición) Granada: Diputación Provincial de Granada, Área de Cultura y Juventud, 1993.
- KOSICE, Gyula. Cita en: BORRÁS, M^a Luisa. "Abstracción geométrica y arte MADI". En: opus cit: ARTE MADI... p. 21.
- Ibid.: pp. 14 a 21.
- GLUSBERG, Jorge. "MADI y la gran aventura del arte contemporáneo". En opus cit: ARTE MADI... pp. 22 a 25 p. 22.
- Opus cit: ARTE MADI: (catálogo...).
- Ibid.: pp. 102 a 107 y 131 a 134.
- SEMPERE, Eusebio. *Una antológica 1953-1981*: (catálogo de la exposición). Valencia: IVAM Institut Valencià d' Art Modern, Centre Julio González, 1998.
- ROWELL, Margit. "Una modernidad intemporal". En: OTEIZA, Jorge. *Propósito experimental*: (catálogo de la exposición). Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988. Pp. 16 a 25 p. 19.

- GONZÁLEZ, Sonsoles. Equipo 57. Una vanguardia entre las vanguardias. Investigación frente al placer estético (en línea). Diario de Cádiz. Cádiz: 27 de Julio de 2002 (citado 21 de diciembre de 2002). <http://www.diariodecadiz.com/pg020727/cultura/cultura19541.htm>
- GIMENEZ JULIÁN, Emilio. Juan José Estellés Ceba (en línea). Valencia (citado 21 de diciembre de 2002). http://www.via-arquitectura.net/01_prem/01_138.htm p. 3.
- Ibid p.3.
- Ibid p.4.
- HERRERA CARRASCO, A. Francisco Sobrino (en línea). Guadalajara: 1 de mayo de 1997 (citado 21 de diciembre de 2002). <http://www.geocities.com/Yosemite/Trails/6431/sobrino.htm>
- PRESTA, Salvador. " El arte MADI en Italia". En opus cit: ARTE MADI: (cat...) pp. 138 y 139.
- DÁRDAI, Zursza. " El arte MADI en Hungría". En opus cit: ARTE MADI... pp. 135 a 137.
- D'AMICO, Oskar María. "Arte MADI en Estados Unidos". En opus cit: ARTE MADI (Cat...) pp. 128 a 130.

Capítulo V

Simbiosis y Transformaciones.

5.1 Crisis.

Para terminar con este repaso a la producción artística del siglo XX, simbiosis de culturas y formas de expresión con distintos orígenes, voy a poner en consideración, brevemente, el carácter de algunos grupos e individualidades del mundo del arte, surgidos tras la segunda guerra mundial. Es común en todos ellos, la oposición radical a cualquier tipo de nacionalismo que traiga recuerdos del reciente pasado. El Hombre es un Ser universal. El arte debe expresar esa universalidad.

Europa está absolutamente destrozada económica y socialmente; su recuperación se inicia con la ayuda que le presta Norteamérica, bajo cuyo poder e influencia ha permanecido desde entonces. El Viejo Continente queda aprisionado entre dos grandes y contrapuestos bloques políticos, Estados Unidos y la URSS. Comienzan los años de la tensa guerra fría, de los que son fieles reflejos los trabajos que realizan los artistas.

Frente a las actitudes radicales de ciertos intelectuales, en la primera mitad del siglo XX, nos encontramos con grupos cuyo pensamiento es mucho menos virulento, y por tanto, más adaptable a las nuevas circunstancias. La razón de estos cambios, la encontramos en que la población ha quedado espiritualmente rota ante el horror injustificable que les ha rodeado. Se mezclan sentimientos de culpa y de denuncia. Todos, en fin, han sido reos y verdugos del prójimo. La burguesía se consolida nuevamente, pero con una postura menos tradicionalista, más abierta a la cultura y a las novedades. La actitud positiva de ciertos influyentes intelectuales, que pertenecen a este grupo social, garantiza una cierta calidad de vida para el común de los trabajadores. Estas concesiones abarcan desde mejoras salariales, regulación de horarios, seguridad social y de las condiciones de trabajo. A este bienestar generalizado, contribuye sin duda, el bajo costo del petróleo, lo cual favorece la proliferación de industrias y el desarrollo tecnológico.

Estas bondades tienen como contrapartida, la creación de una sociedad absolutamente dependiente del consumo, que hoy día llega a cotas masivas. Esto resulta a la larga un problema que involucra gravemente al arte y todos aquellos sistemas expresivos cuya función principal es mantener despierto el espíritu crítico del mundo. Incluso las actitudes de denuncia sucumben al sistema, desde el momento que hacen uso de los mismos conductos para llegar al público; se convierten en un producto más de la sociedad de consumo.

Latinoamérica está marcada por la crisis. Terminada la guerra en Europa, muchos de los intelectuales refugiados en el Nuevo Continente, deciden volver a sus respectivos países, a la vez que los jóvenes argentinos, uruguayos, mexicanos... retornan el tradicional peregrinaje formativo por las principales capitales europeas. Los años cincuenta y sesenta, por el contrario, se pueden llamar los de la esperanza revolucionaria –encarnada en la figura del Che Guevara y Fidel Castro-, que se extienden como reguero de pólvora por todo el mundo.

En Estados Unidos estas actitudes rebeldes quedan encarnadas en el movimiento *Hippy* (amantes de la recuperación de formas y ritos ancestrales interpretados de forma muy particular), cuya postura política no está claramente definida, como ocurre en Europa, con los movimientos estudiantiles. Forman la llamada Izquierda Revolucionaria que durante los años sesenta, mediante violentas manifestaciones y revueltas, pretenden despertar las conciencias adormecidas y conformistas de las masas obreras, de la sociedad del bienestar. Se replantea la revolución total de la sociedad. Las nuevas tendencias artísticas europeas tienen como objetivo expresarse libremente a través del gesto, con ello manifiestan su inconformismo. Predomina la imaginación y la experimentación plástica. Recurren a los métodos del automatismo psíquico probablemente encarnado en las personales obras de Roberto Matta, que ya en estas fechas ha vuelto a Europa. A diferencia de sus coetáneos norteamericanos –englobados bajo el artificioso nombre de Expresionistas Abstractos– individualistas e independientes, los europeos forman grupos de trabajo en los que editan revistas, organizan eventos culturales e incluso realizan obras colectivas. Podemos poner como ejemplo: **COBRA** en el Norte de Europa; **Ra** en Checoslovaquia; **Nucleares y Espacialistas** radicados en Italia; **Dau al Set** (España); **Rives y Phases** en Francia. Algunos artistas en sus representaciones, hacen especial hincapié en traslucir lo feo, lo desagradable, lo negativo de la vida. Esta representación deliberada de lo feo, es un simbolismo de la comedia en que vive inmerso el Ser Humano, comedia en la que participa el propio artista con su actitud contradictoria. Esta postura, como veremos, se acentúa peligrosamente a partir de los años ochenta hasta nuestros días. El yo del artista se ha liberado de todo tipo de escrúpulos, y no siente vergüenza de incurrir en lacerantes contradicciones. En la actualidad, creo que a consecuencia de esto, el arte se ha convertido en un arma de doble filo. Señala la degradación, pero a la vez es

un producto que se vende a ella o a quienes la representan. La denuncia se ha convertido en un elemento más en las salas de exposiciones, pero no escandaliza ni hace daño, es una actitud hipócrita y a la moda.

Pero volviendo nuevamente a los años sesenta en Europa, la ebullición de carácter social es breve. Poco a poco -ya en los setenta- estos movimientos se escinden, ablandados y fundidos en la misma sociedad que tanto habían criticado. En Latinoamérica, las dictaduras militares se hacen dueñas de varios países. La diáspora de intelectuales con esta nacionalidad, es inmensa. Se establecen en Estados Unidos y Europa. En general, estos años están representados por la crisis a nivel mundial; profunda inflación y aumento de las tasas de paro. Problemas que quedan un tanto enmascarados en la euforia de los ochenta. Desaparece la URSS tras la caída del muro de Berlín. Queda como única potencia mundial Estados Unidos. En los noventa, los problemas heredados vuelven a aparecer y se perfilan con una tremenda crudeza en los primeros años del milenio, representados por una profunda recesión económica de la que aún no somos conscientes.

5.2 Informalismos paralelos.

En Europa la nueva tendencia Expresionista, enmarcada bajo el nombre de Informalismo, se desarrolla plenamente a partir de los años cincuenta. Por el contrario en América Latina, actitudes creativas similares, no aparecen hasta los años sesenta.

Como siempre, una corriente surge en contraposición de otra que ha sido aceptada mayoritariamente. En Latinoamérica, las corrientes de corte Expresionista, con un auge tremendo de la figuración, surgen en oposición al Constructivismo imperante. Casualmente el protagonismo de estas nuevas tendencias coincide con un periodo de cierta apertura en el terreno político – surgen débiles democracias de elección popular- que permite a los artistas expresarse libremente; justo cuando en el resto del mundo, cobran importancia movimientos de pensamiento más frívolo (Pop-Art), o de tendencia racionalista como el arte cinético u óptico, cuyo embrión, como hemos visto, se desarrolló en Latinoamérica.

Los artistas del Nuevo Continente, están muy interesados por lo que se hace en el resto del mundo, y de ello escogen lo que más se adapta al mensaje que quieren transmitir. Así pues, el Informalismo como tal, no se impone en América Latina, aunque en la zona de Perú y Ecuador, el arte que se produce observa mayores similitudes. Sus principales representantes se han establecido en Europa o Estados Unidos. Es el caso del peruano **Fernando de Szyszlo**, en París desde 1949. Desarrolló un tipo de Informalismo que tiene como base el colorido y diseño de las telas andinas tradicionales, así como ciertos símbolos de origen precolombino. También hay que destacar al ecuatoriano **Enrique**

Tábara muy relacionado con algunos representantes del Informalismo Español, concretamente con Tapies, Millares y Saura. De ellos sin duda aprendió el valor, la riqueza de la materia y las texturas en la superficie pictórica. Sin embargo, les critica la excesiva obsesión por la estructuración formal de las composiciones. Con estos conocimientos, y con plena conciencia del valor de la historia y tradiciones ecuatorianas, su obra se nos presenta como un cosmos de símbolos precolombinos, que se expresan con plenitud al retornar al país de origen. En él, seguro de sí mismo y de su arte, trata de imponerse a la obra producida por Guayasamín, defendida y apoyada por las instituciones gubernamentales al uso.

Tábara, nos ofrece una curiosa progresión. Según Lucie-Smith, antes de venir a España, consiguió alcanzar la máxima abstracción, y por tanto es en España donde paulatinamente va recurriendo a una figuración simbólica muy personal ¹. En sentido contrario al común de los españoles, que, progresivamente –salvo casos excepcionales–, van eliminando todo rastro figurativo de herencia surrealista u oficialista.

Si recordamos, en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil, se habían creado en España algunos grupos de tendencia vanguardista. Sus trabajos eran una curiosa mezcla de Surrealismo automaticista y Constructivismo simbólico. Al finalizar la guerra, muchos de los miembros de estas agrupaciones se exiliaron, pero otros decidieron quedarse en el país y desarrollar un arte en concordancia con las circunstancias. No por ello olvidaron las influencias recibidas, adaptadas a la nueva situación. Es muy probable que su mentalidad abierta, de alguna manera alentase el nacimiento de nuevas agrupaciones de jóvenes artistas. El arte en el que trabajan estos nuevos creadores está clasificado como Informalista, aunque existen significativos puntos que lo alejan del que se estaba desarrollando en el resto de Europa.

Dau al Set se crea en Barcelona. En una revista que edita con el mismo nombre, se recogen pensamientos y obras de los componentes. Es una manera de darse a conocer. A su imagen, años después, se crea en Madrid la agrupación **El Paso**. Las influencias recibidas por estos grupos se atribuyen a Miró, Picasso y, como no, a Torres García ². Los tres autores, tienen en común el enorme valor que otorgan al símbolo y al signo.

En medio del nacimiento de estos grupos españoles, nos encontramos la figura de uruguayo **Washington Barcala**. Llega a Madrid en 1950. Su trabajo está muy influido por el Taller de Torres García. Sus obras serán clasificadas como informalistas; aunque la estructura racional, aprendida en sus comienzos, no le abandonará nunca. Existen numerosos paralelismos entre la obra de este autor y la de **Tapies**. El autor catalán deja traslucir en su obra ciertos rasgos pertenecientes al Universalismo Constructivo: amor por la materia y su tratamiento artesanal, uso de elementos simbólicos, construcción meditada de la urdimbre interna del cuadro. Se dice que estos rasgos son herencia del

pasado surrealista del autor. Sin lugar a dudas esto es así, pero es un Surrealismo filtrado por el Universalismo Constructivo, no reconocido como tal, pero espiritualmente consciente y superviviente en la concepción del arte de los primeros vanguardistas españoles.

Esta característica, la podemos hacer extensiva al resto de los artistas que conforman el panorama español de los años cincuenta, y en esencia esta es la diferencia respecto de los grupos surgidos en Europa. Es decir, sobre el trazo gestual de apariencia impremeditada, impera la reflexión, un trabajo perfectamente dividido en etapas que puede cualquier persona identificar, con un breve, e incluso superficial, análisis de la obra.

Quizá algo más influidos por el Expresionismo Abstracto norteamericano, están los componentes del grupo *El Paso*. Según diversas fuentes, en ellos se observa un relativo imperio del factor intuición; algo difícilmente aceptable o creíble en los casos de Millares o Rivera. Dan mucha importancia a la tradición y al pasado, sabiendo que el hoy es consecuencia de aquello. En la obra de **Millares**, previa a la formación del grupo, es muy interesante el desarrollo de una obra cargada de color y símbolos inspirados en los restos arqueológicos de los primeros habitantes de las Islas Canarias – los Guanches – de donde él es originario. Son formas esquemáticas colocadas sobre un fondo estructurado geoméricamente. ¿De donde tomó esta forma de trabajar?, ¿en qué fuentes se inspiró para que su obra y filosofía personal ofrezca tantas similitudes con la concepción universalista de Torres?, ¿únicamente se inspiró en la tradición guanche o en el surrealismo de Joan Miró?. Pienso que no solo recibió estas contribuciones, sino que de alguna manera, como en el caso anterior, obtuvo el influjo del Universalismo Constructivo, filtrado a través de la información que pudiera aportarle la producción de otros artistas que si fueron testigos directos de la obra del uruguayo (Oscar Domínguez), o bien sus discípulos, o personalidades suficientemente informadas sobre lo que estaba ocurriendo en el mundo del arte. En el Archipiélago nos encontramos con el escritor **Eduardo Westerdahl**, impulsor del Museo de Arte Contemporáneo de Tenerife. Por supuesto, como en el caso de Tàpies, la obra de Millares evolucionó posteriormente por caminos bien distintos; pero la base, el origen profundo de sus creaciones creo que es fundamentalmente torresgarciesca.

Antes he aludido a la comunidad de criterios filosóficos que observo entre ambos artistas –Torres García y Millares-. Efectivamente Millares buscaba, a través de su obra, plasmar la universalidad espiritual que une a todos los seres humanos. Nunca buscó la conquista de mercados internacionales; pero contradictoriamente le tocó vivir en un momento en el que a España, por motivos económicos, sociales y de estrategia política, le interesaba mostrar al mundo su actitud tolerante ante los modos radicales de los artistas. Postura que en nada iba a perjudicar al sistema, puesto que en un país asolado e inculto, muy pocos serían los interesados por las manifestaciones artísticas en general, y menos aún por las nuevas tendencias. Esta circunstancia, sin embargo, le permitió alcanzar las más altas cotas de popularidad en el extranjero, y con él, todos sus compañeros de generación.

Otro ejemplo de esta circunstancia es **Saura** (Crucifixión, lám 1 b). Sus orígenes creativos son también claramente surrealistas, llenos de expresividad e intuición. Esta forma de trabajar, tan diferente de los autores anteriores, está fundamentada en las relaciones que estableció en París con los Informalistas, a través de los cuales tiene conocimientos del arte en boga en Estados Unidos. De una rica paleta cromática, pasa a la austeridad más absoluta: negro, blanco, ocre y poco más. Los gruesos empastes refuerzan el gestualismo de su trazo. Estos datos contradicen, en apariencia, la relación que veo entre su obra, y la del chileno Roberto Matta (Sin título, lám 1 a), e incluso entre la estructuración formal de algunas de sus obras, y las del uruguayo. Sin embargo, observo elementos comunes en el carácter profundo de los trabajos. Me resultan muy llamativas las obras en las que, junto al elemento figurativo, aparecen textos alusivos, como en la tradición pictórica latinoamericana, tomada esta, a su vez, de la herencia precolombina; en la que, junto a la figura simbólica de un dios, aparecen una serie de signos que los investigadores relacionan con letras. También resulta interesante destacar los intercambios producidos entre la obra de Saura y los mexicanos **Vicente Rojo** (español en realidad) y **José Luís Cuevas**, ambos rompedores de la tradición muralista.

Totalmente contrapuesta, es la producción de **Manuel Rivera**, del que se dice que es Informalista, sin embargo estudia y potencia los efectos visuales. El Informalismo según Rivera, *“es un movimiento que surgió en Norteamérica. Consiste en no programar la obra desde el principio, trabajar con un cierto automatismo, con un sentido de la aventura; que la obra vaya dando una serie de posibilidades, unas salidas distintas a las que se hubiera pensado”* 3. Como sabemos, así no es ni mucho menos el trabajo del granadino, su sistema es absolutamente contrario a esta definición.

El **Informalismo** como tal -de cuya teorización es directamente responsable Michel Tapié-, es un movimiento que nace en Centroeuropa a finales de los años cuarenta. Utiliza un lenguaje en el cual el azar, la improvisación y el uso de materiales poco nobles -experimentales, de desecho- para el trabajo, es moneda común y constante. Con este perfil creativo nos encontramos a unos artistas contrarios a cualquier tipo de Constructivismo, que buscan en su interior respuestas a los cambios que se están operando alrededor. Por tanto, producen una obra que podríamos llamar “del instante”, fugaz, momentánea, que satisface al artista en el momento en que la está realizando, nada más. No buscan transformar a nadie, ni educar, ni tan siquiera vender. Están convencidos de que su trabajo es auténtico arte, pero no una moneda de cambio. **Dubuffet** (Vuelta a casa, lám 2 b) está considerado como el máximo representante de este apartado de la reciente historia del arte. En su obra, quedan conjugados los distintos recursos matéricos y gestuales al uso. De todos es conocido, que el origen de su inspiración se encuentra en el atento estudio del trabajo plástico de las personas sin formación al respecto, niños o aquellos que no ejercen ningún control sobre sus impulsos psíquicos, y por tanto no sienten vergüenza: ni por los temas que tratan, ni por la torpeza o brutalidad de sus trazos. Esta nueva postura ante unas manifestaciones que ya

habían llamado la atención de los vanguardistas, es lo que hace a Dubuffet diferir de sus antecesores, e ir más allá en sus investigaciones creativas. Este artista fue capaz de retroceder en el tiempo, olvidar voluntariamente la educación recibida y asimilar las formas de expresión impudorosa de estas personas 4. ¿No nos recuerda esto algo?. Rufino Tamayo también rompió con la tradición clasicista de las escuelas de arte mexicana, con el muralismo caduco, y revivió las formas de la tradición popular, en definitiva, de los marginados. Perdida voluntariamente la destreza como dibujante, se refugió en la expresividad de la materia y el color. Nunca se olvidó de la figuración.

Al mexicano, con su personal forma de trabajar, nos lo encontramos en París en 1949. Pero quizá antes hubieran tenido conocimiento de sus respectivos trabajos, ya que Dubuffet había viajado y expuesto en New York algunos años antes 5. Tamayo le pintó en 1972 un interesante retrato (lám 2 a). Ambos tienen en común, según Octavio Paz, la ferocidad en el trazo, el amor por las calidades visuales y táctiles de la materia. Se esfuerzan por expresar al Ser Humano a través de pequeños datos en los que nadie repara, pero que ellos engrandecen. Por supuesto, sus obras se separan en el momento en que son personalidades distintas, con tradiciones culturales diferentes, y así, en consecuencia, sus formas de afrontar el trabajo. Para Rufino Tamayo es fundamental la economía de medios materiales, mientras que en Dubuffet es imprescindible el ensayo constante con nuevos elementos y técnicas.

Mucho más espontáneo y radical en sus propuestas es el grupo **COBRA**. Desarrolla su actividad en un breve espacio de tiempo - concretamente tres años -, poco después de terminada la guerra. La base principal de su lenguaje expresivo es el Surrealismo, y como en él, las primeras manifestaciones son exclusivamente literarias, para después extenderse a las artes plásticas. Por regla general no renuncian a la figuración: nos ofrecen animales e insectos monstruosos, pintados en un estilo violento, gestual y prácticamente abstracto -algunas obras de Saura se pueden relacionar directamente con este tipo de trabajos-. En resumidas cuentas ¿cuáles han sido los cauces por los que estos artistas se han conducido?. Es común, en todos ellos la atracción por el arte prehistórico, primitivo y medieval; por el contrario, denostaban la cultura occidental en todas sus manifestaciones.

Lo más significativo del grupo COBRA es el trabajo en equipo, sin autor determinado, como habían hecho los primeros expresionistas alemanes, y como después hará Warhol junto con Basquiat, salvando las distancias y puntos de vista. Entre todos los miembros ilustran cuadernos, decoran y llenan de textos alusivos las paredes de los centros o locales donde se reúnen. El resultado es un arte intuitivo, espontáneo de exaltado cromatismo, fuertes contrastes y violentos empastes que se adaptan al fantástico bestiario antes aludido. Es, o pretende ser, un arte alejado de los círculos de "especialistas", para poder trabajar en plena y con plena libertad, cerca del público corriente. Solían organizar actividades culturales con el fin de dar a conocer su ideario, así como los trabajos que realizan. En la última exposición del grupo, realizada en el

Palacio de Bellas Artes de Lieja, participan también Miró, Giacometti y Lam. Este último, como ya manifesté en su momento, mantuvo siempre una interesante amistad con **Asger Jorn** (Dinamarca), considerado junto con **Alechinsky** (Bruselas) y **Appel** (Holanda), uno de los máximos representantes de COBRA ^{6 y 7}.

En sus inicios, Asger Jorn (Hay más cosas en la tierra... lám 1 c) trabaja un tiempo con Leger y Le Corbusier alrededor de 1936. Curiosamente, Roberto Matta, aparece también esporádicamente en el estudio del arquitecto. Recordemos que en estos años, el chileno realiza dibujos cargados de espontaneidad y fantasía, tanto es así que el propio Magritte afirma que eran mejores y más interesantes que los de Miró ⁸. Jorn nos ofrece una pintura dominada por el inconsciente, es impetuosa, en ella el color es aplicado con cuchillos o directamente del tubo en expresivos empastes. Representa figuras monstruosas y gesticulantes inspiradas en las manifestaciones gráficas infantiles. A modo de ejemplo, destacaremos las pinturas murales que realizara en el “Banco Hipotecario Mendoza” en La Habana. La temática es una alegoría a la revolución cubana. El danés, no solo trabaja la pintura, también hace incursiones en la escultura y en cerámica. Estas últimas investigaciones, las llevaba a cabo en Albisola (Italia), donde es interesante destacar la coincidencia con Lam y Fontana, que trabajaban los dos en el mismo campo.

Es obligado señalar el compromiso político–social de Jorn vinculado al movimiento Situacionista. Lo componen principalmente estudiantes. Por medio de sus actividades y manifestaciones, dejan claro el desprecio que sienten hacia los valores, compromisos y comportamientos propios de la sociedad capitalista. Una vez desaparecido el grupo en los albores de los setenta, sus postulados son absorbidos por los movimientos de extrema izquierda europeos. Junto a los situacionistas, nos encontramos la figura de Roberto Matta.

Ciertas similitudes observo en la producción del italiano **Federico Gismodi** (San Giorgio, lám 3 b). Nos presenta una obra, cuyo trazado e inspiración, resulta afín al arte prehispánico. Es muy difícil enmarcar su producción dentro de alguna corriente artística concreta, pero la actitud vital, inquieta del artista, así como el pensamiento político y social que le caracteriza, lo acercan bastante a actitudes izquierdistas similares a las que abanderaban los creadores anteriormente mencionados.

Comienza dibujando –también escribe poemas-, para continuar con una pintura monumental de características similares a la de los Muralistas Mexicanos, tendiendo después hacia un tipo de pintura mucho más matérica, cercana a la obra de los Informalistas, pero tan cuidada como la de Rufino Tamayo. En sus esculturas recrea imágenes zoomorfas inspiradas en imperios míticos de Mesopotamia y México, pero con tratamiento libre. En sus inmensos artefactos –enormes, aunque sean de pequeño tamaño, incluso diminuto–, nos encontramos un profundo contenido metafórico, poético y visionario cargado de expresividad. Pero esta expresividad no se evidencia con gestos exagerados,

bien al contrario, se encuentra concentrada en si misma, como en un tótem, como en el arte considerado primitivo. Su obra, que empieza a desarrollarse en los años cincuenta, es el resultado de recoger, como ya se ha señalado con anterioridad, las formas expresivas de la cultura prehispánica (directa o filtrada, por otros creadores latinoamericanos o relacionados con ellos: Roberto Matta en sus dibujos, Torres García en sus esculturas o Eugenio Granell en la forma de sintetizar los mensajes recibidos en su entorno) y fundirlas con el lenguaje europeo. Gismondi reconoce que, en su trabajo, se ha producido el fenómeno inverso a lo ocurrido hace cuatrocientos años, cuando los españoles llegaron a América; es decir, los indios asimilaron lo europeo por encima de su tradición, el italiano, ha asimilado lo precolombino por encima del clasicismo europeo tan vivo, por otra parte, en Italia. El resultado es un lenguaje sublime, universal y personal, que no deja impasible al espectador.

"Por su parte, la Zoología fantástica de Federico Gismondi se ve matizada por su bagaje cultural occidental; lo que en México tachamos de mágico, en Europa se conoce como Surrealista. ¿Cómo deberemos llamar entonces a este nuevo sincretismo plástico?" 9.

En la línea de trabajo de este artista, considero la obra del escultor catalán **Subirá Puig** (Caballo de Troya. Lám 3 a). La idea del tótem, está también presente en su producción. Una obra que mezcla caracteres constructivistas, con elementos oníricos propios del surrealismo. Gimondi utiliza en sus trabajos el bronce, la piedra y la madera, respetando siempre la idea del bloque como los prehispánicos, Henry Moore o Brancusi en algunas de sus obras. José Subirá Puig, hace esculturas desmontables íntegramente. Así mismo, difieren enormemente en el acabado técnico final; al italiano le gusta herir la madera o la piedra y dejarla sangrante, y este nos ofrece una obra de sutiles y delicadas texturas. Entonces, ¿si son tan distintos, como me atrevo a relacionarlos?. Les une la grandeza, la monumentalidad acentuada por el equilibrio compositivo fruto de profundos estudios previos del trabajo a realizar –nada se deja al azar, sin embargo, las formas son libres-, la expresión contenida cargada de magia y de fuerza, silencio. Como el italiano, trata de dar forma a sus sentimientos, que en el fondo son los de todo ser humano. El mundo del espíritu solo se transmite por y para el espíritu. Ambos creadores se consideran contemporáneos, que no modernos, puesto que han sido capaces de desarrollar sus propios criterios expresivos y estéticos completamente independientes de las modas al uso.

Pero volviendo nuevamente al tema de los grupos artísticos de los años cincuenta y sesenta. En Latinoamérica, como hemos visto, se desarrolla un arte que no es exactamente Informalista. A diferencia de los trabajos que en esta línea se llevan a cabo en Europa, están muy preocupados por la historia y la política del Continente, es esencialmente crítico con la sociedad circundante. Argentina por ejemplo, nos presenta el **Grupo de los Cinco** y con posterioridad otro llamado **Transfiguración**, con una producción mucho más ácida que el colectivo anterior. Sus recursos son la contraposición de temas y expresiones dentro de una misma obra, lo cual nos produce sensaciones inestables y contradictorias. Veremos que esta concepción formal de la obra de

arte, se convierte en habitual en los modos de expresión artística a partir de los años ochenta en el resto del mundo. Pero en los movimientos de los últimos años no observo un objetivo manifiesto.

En general a artistas como **Jacobo Borges** (Venezuela), **Luís Caballero** (Colombia) o **Antonio Berni** (Argentina), se les reconocen influencias de James Ensor, Francis Bacon o del Pop Art; adaptadas y siempre con un sentido crítico hacia esa misma influencia, es decir, contra el poderío cultural y económico de los países desarrollados sobre los considerados del tercer mundo.

Sobre Bacon (Inglaterra), y su influjo en el arte latinoamericano, debo decir que, quizá, habría que añadir la influencia del chileno Roberto Matta (*Prince of Blood*, lám 4 a). Si bien los mensajes que emiten uno y otro son distintos, la estructura formal de las obras es muy similar. **Francis Bacon**, esta considerado, afortunadamente, como un artista inclasificable: individualista, expresivo, crítico a la vez que técnicamente tradicional. Se declaró siempre en contra de cualquier tipo de abstracción. Sin embargo sus fondos resultan geoméricamente abstractos. Simultáneamente nos provocan la sensación de profundidad y resultan inidentificables. En una de sus primeras obras conocidas, en la cual el autor ya ha adquirido una personalidad perfectamente reconocible: *Crucifixión* (1944 lám 4 b), observamos una tremenda similitud entre las figuras que en ellas aparecen y obras que Matta realizara por esas mismas fechas. ¿Influencias mutuas; casualidad?. La temática de ambas producciones gira en torno al Ser Humano. En el caso del inglés gira alrededor de los problemas morales que causa la tradición, que torturan el espíritu del Hombre. El chileno, lo sitúa enfrentado a la contradictoria y exigente sociedad moderna. Me vuelvo a plantear la pregunta ¿cuál de las dos personalidades es la primera en expresarse de esta forma?. La obra de Bacon puede ser una exaltación de los detalles de Matta; si bien la obra de Matta puede resultar la repetición delirante de los modelos baconianos. Desde esta posición, la obra posterior de Bacon ha evolucionado por derroteros muy distintos a los de Matta. Formas mucho más clásicas dentro de su personal forma de ver al Ser Humano. En cualquier caso, los recursos utilizados por ambos resultan muy útiles para los movimientos surgidos al finalizar el siglo XX.

Vuelvo a insistir en la idea principal que conduce este trabajo. No quiero bajo ningún concepto, imponer la idea de que el arte del siglo que acabamos de finalizar sea heredero exclusivo del arte, de las formas o del pensamiento latinoamericano. Es absurdo, sobre todo porque no es cierto. Pero si quiero que se considere que la presencia de los artistas del Nuevo Continente en las vanguardias de principio del siglo XX y en sus evoluciones posteriores es importante y significativa. Gracias a ello tomaron conciencia de la importancia de su herencia cultural mestiza, y de que esta podría aportar algo positivo a la historia del arte, a la Humanidad. Creo que ya he comentado, que quizá resulte sorprendente o repetitivo, tal vez absurdo, que me remita siempre a los mismos

artistas : Lam, Matta, Torres García. ¿Son los únicos artistas paradigmáticos de América del Sur?. Seguramente no; es más, es muy posible que de los más significativos yo no tenga conocimiento. ¿Por qué?. La razón es muy simple: un latinoamericano que no sale de su país es un desconocido, como en muchos otros lugares, pero allí con más razón. De estos tres con los que he trabajado casi en exclusiva, tenemos relativa constancia porque gran parte de su trabajo lo han desarrollado en Europa.

Quiero recalcar también que la cultura, el arte no es un valor exclusivo de ciertas personas o países, es un valor universal, sin forma ni fronteras. Es una ola que viene y va, que va y viene. En cada movimiento se enriquece con las costas que visita. Por eso me resulta muy triste que en unos años, los últimos veinte del siglo pasado y los que actualmente vivimos, en los que por diversas causas –sociales, económicas, políticas– el intercambio es mayor, se produzca, sin embargo, una indiferencia tan grande hacia las nuevas formas. Desde luego, se adoptan y se adaptan pero no se sintetizan, no se absorben, creo que no las sentimos como nuestras y por eso resultan artificiosas y fuera de lugar, siempre extrañas.

Estar abierto a las novedades que puedan venir de fuera no quiere decir renegar de lo propio; simbiosis no significa que unas formas desaparezcan para que se impongan otras, sino que ambas deben coexistir alimentándose mutuamente para obtener un fin común: **Vivir**. Este es el gran ejemplo que nos da la naturaleza. Por eso, quizá los primeros intelectuales vanguardistas se inspiraban en la naturaleza para reforzar sus teorías. Desde que nos hemos refugiado en las grandes urbes y se ha olvidado el origen de todas las cosas, nuestra debilidad ha pasado al terreno de lo desconocido –aunque nunca se ha sido tan consciente de los problemas medioambientales o de la miseria humana-. Nos hemos vuelto superficiales en el desarrollo de filosofías y críticas, por ello nos autorrespondemos que es lo que el momento y la sociedad de consumo pide: ESTAR AL DÍA. Peligrosamente está arrinconando el deseo de perfección espiritual que siempre ha perseguido el Hombre.

5.3 Influencias latinoamericanas en el Postmodernismo.

El periodo comprendido entre la década de los ochenta, hasta el presente en que nos encontramos, está marcado por la diversidad de formas y estilos artísticos. Las fronteras entre unos y otros son difíciles de establecer.

En Latinoamérica, como en el resto del mundo, se pueden discernir tres tendencias principales en un dibujo muy somero y esquemático de la actualidad. Por supuesto, cada uno de estos cauces, nos ofrecerá después diversas ramificaciones, que no se van a especificar. Según Lucie-Smith, la primera de ellas se puede identificar con la obra desarrollada por Rufino Tamayo y sus derivados a través de los movimientos de ruptura, que

supusieron la liberación técnica, formal, plástica y expresiva de los medios artísticos respecto de la tradición muralista.

Como segunda opción, debemos señalar el arraigo del Arte Conceptual en la zona Sur del Continente Americano, especialmente en Brasil, Argentina y Chile. En estos dos últimos países, se da el caso, de que es durante el periodo de las dictaduras militares cuando experimenta el mayor auge, aún se sienten sus efectos. Casualmente, algo muy similar ocurre en España en años previos a la transición.

El último apartado pertenece al desarrollo del Neoexpresionismo y Postmodernismo en Argentina. Movimientos de raíz europea si nos basamos en los diversos textos dedicados al estudio de las últimas manifestaciones artísticas. Sin embargo, la primera diferencia respecto a la vertiente expresiva del Viejo Continente, se encuentra en el hecho de que para los argentinos es mucho más importante el tema, o los temas, tratados, que los medios técnicos o expresivos utilizados. Los argumentos suelen ser una crítica feroz al mundo actual, en concreto al mundo distribuido y estructurado según conceptos occidentales de potencial económico. Esta realidad, pone en una difícil tesitura a los creadores latinoamericanos: o bien sus formas plásticas se adaptan a las exigencias de las corrientes mundiales; o por el contrario, conservan el carácter propio y diferente que identifica las obras latinoamericanas, con conocimiento previo de las consecuencias: incompreensión, desinterés o descontextualización –ejemplo: la obra de Basquiat-.

Estos recursos expresivos -típicos, tópicos- utilizados por los artistas plásticos de los países clasificados como del “Tercer Mundo” –incluidas las formas de culturas precolombinas, así como los signos y símbolos de los indios americanos-, son aplicados, fuera de contexto, con fines principalmente decorativos, en movimientos norteamericanos de los años ochenta. Este fenómeno es muy evidente en la producción de **Pate & Decoration**, el **Neo-Pop** y, de una forma un tanto diferente, en la obra de **Rober Gober** o **Steinbach** (Sin título, lám 5 c). En los trabajos pictóricos o tridimensionales de estos últimos, llama la atención la agrupación de elementos sin ninguna relación entre ellos; me recuerdan mucho estos objetos y pinturas a las composiciones de altares para muertos en México (Esqueleto con lira, lám 5 a).

Siguiendo con esta línea norteamericana decorativista e irónica, nos encontramos con la obra de **Keith Haring** (Sin título, lám 5 b). Produce un gran impacto en el público por su colorido, y por el uso de formas lineales simbólicas de clara inspiración maya o azteca. Estos elementos, ya de por sí fuera de lugar en la obra de este autor, alcanzan el tope del sin sentido aplicadas al diseño publicitario. Se me ocurre por ejemplo recordar, al hilo de este comentario, el eslogan o el anuncio televisivo de la bebida FRUITOPÍA, tan de moda en los ochenta y noventa. Mucho más pretendidamente violentos y salvajes, son los primitivistas signos del alemán **A. R. Penck** (Ralh Winter). Algunos críticos,

ponen en duda esta pretendida espontaneidad, postura a la que me siento muy afín.

Una obra, en apariencia, de similares características expresivas, no tanto formales, es la que produce la controvertida figura de Basquiat, de quién ya hablé en el capítulo dos del presente trabajo. Junto a él, otras figuras marginadas por los grandes círculos del arte, desarrollan en Estados Unidos un trabajo mucho más comprometido y radical que el de los artistas norteamericanos expuestos anteriormente. Utilizan como medios de expresión elementos simbólicos de sus países de procedencia. Póngase como ejemplo el trabajo de la cubana **Ana Maldonado**; o bien el de **Juan Sánchez** de nacionalidad portorriqueña. La producción de este último es una clara denuncia a la opresiva política de país norteño sobre Puerto Rico. El corazón, tan presente en la cultura tradicional de América Latina – recordemos a Frida Khalo, Torres García o Rocío Maldonado -, es constante también en sus obras. Son muy interesantes las notas aclaratorias que coloca al margen de sus obras como si de exvotos se tratara. También en Estados Unidos desarrolla su labor **Luís Azaceta**, cubano que expresa el dolor del exiliado, recurriendo a los elementos de la cultura sincrética caribeña. **Rafael Montañez Ortiz** (New York, descendiente de portorriqueños y mexicanos) es el propulsor del movimiento *Destruction in Art*, que consiste en la destrucción total de un objeto ante el público para expresar el desafecto y el dolor que sufren los desheredados, los emigrantes, los que no tienen lugar en la sociedad que los adopta ¹⁰.

Pero el elemento más llamativo y al uso en el arte de los últimos tiempos en Europa, es el recurso de los textos, notas aclaratorias, dentro de la misma obra realizada a modo de cartelas –no son de la misma naturaleza que las utilizadas por los movimientos de vanguardia-. Este es un medio que me llamó también la atención en las obras de algunos artistas informalistas. En estos años se populariza su uso, en las obras del alemán **Anselm Kiefer** o en las de los italianos **Sandro Chía. M. Palatino** y **Francesco Clemente**, que trabajan en un ámbito más simbólico. Estos tres, están englobados bajo el grupo de la **Transvanguardia**.

Este movimiento, de raíz italiana, fue teorizado por **Archille Bonito Oliva**. Según él, surgió para hacer frente a la imposición generalizada del Arte Povera. Aunque las manifestaciones que producen los artistas considerados como transvanguardistas, en apariencia, no tienen elementos en común y las formas de expresión son, en muchos casos, realmente contrapuestas, sin embargo, la superposición de temas y técnicas sin conexión alguna entre ellas, es un recurso utilizado de una manera u otra por todos los clasificados dentro de esta expresión artística. Es relativamente habitual que ilustren sus trabajos con textos, que incluso los títulos sean una pequeña historia relacionada o no con el cuadro al que pertenecen; también llama la atención el uso de signos y símbolos procedentes de religiones o culturas de lugares “exóticos”, sin sentido o significado alguno dentro de la obra. **Mimmo Palatino** vive en Brasil un

tiempo, para estudiar las religiones sincréticas que abundan en el país, y después incorpora esos elementos a su producción personal.

¿No nos recuerda esto, al tipo de manifestaciones artísticas llevadas a cabo por el grupo argentino **Transfiguración** –*Otra Figuración*– en los años sesenta?. Creo que es evidente la relación entre un movimiento y otro. Las posibles conexiones, aunque sean solo a nivel referencial, no son inverosímiles. Pueden estar fundamentadas, simplemente, en el trasvase de artistas que por una razón u otra, se produce constantemente entre ambos continentes y más aún, entre Argentina e Italia. Sin embargo, volvemos al punto de inicio de este apartado: la diferencia entre similares expresiones a un lado y otro del mundo, está en el fin, el significado profundo de las obras. Los argentinos trataban de representar, con un profundo sentimiento existencialista, el inmenso teatro del mundo, frente al cual no cabe otra opción que seguir actuando sin posibilidades de cambiar nada. Por el contrario, los italianos unen elementos dispares, en muchos casos procedentes de los métodos empleados por los primeros vanguardistas, pero sin un sentido u objetivo claro, como en muchos casos confirman los propios artistas. Me pregunto ¿quieren representar también el caos y la desorientación en la que estamos inmersos, o simplemente es un método para llamar la atención del público?. Según los libros de historia del arte, la Transvanguardia, es el ejemplo más claro del eclecticismo que caracteriza el tiempo en que vivimos ¹¹, particularidad bajo la que podemos enmarcar también las formas de los norteamericanos anteriormente mencionados. En casi todas las obras prevalecen las temáticas intrascendentes, sin conexión con el método expresivo utilizado. Por desgracia, creo que en los últimos años, esta desidia se puede, en parte, hacer extensiva, al arte producido en Latinoamérica. Este juicio lo hago basándome en las manifestaciones de que tengo constancia. Estas vienen acompañadas de un tremendo equipaje teórico, pero las obras en si mismas, transmiten muy poco. Un tema relativamente habitual en la actualidad en todo el mundo es el de *Alicia en el país de las maravillas*. Según algunos estudiosos, bajo la apariencia inocentemente infantil de la historia, aparecen connotaciones de identificación escabrosa. Este morbo produce un atractivo sin igual para el artista moderno que exprime, tergiversa y recrea hasta la saciedad un tema que no produce nada. Pongamos los ejemplos de **Markus Lüpertz**, **Liliana Porter** o el brasileño **Tunga**.

En España, el mundo del arte se revitaliza pasada la transición. Los nuevos artistas reciben la influencia directa y el estímulo del grupo de la generación anterior, los clasificados como Informalistas. Estos artistas, en los años ochenta es cuando reciben la verdadera acogida y reconocimiento a su labor. Es un buen momento económico, político y social en nuestro país –sin entrar en detalles–. Nuevamente interesa desde el Estado, favorecer las manifestaciones artísticas más arriesgadas y novedosas, para dar una imagen adecuada en el exterior de nuestro ambiente cultural. Así, entre otros, nos encontramos con la obra del gallego **García Sevilla**, muy relacionada con la del alemán Penck, o la de **Frederic Amat** (Barcelona). Sus trabajos, de

carácter sígnico-simbólico, nos recuerdan en cierta forma a los trabajos desarrollados por Torres García. Destacar también en una línea más surrealista, pero fuertemente estructurada e impactante, la obra de **Luís Gordillo**.

El efecto que se venía intuyendo en el siglo pasado, en el presente se manifiesta con toda claridad. Ya con anterioridad se ha mencionado, el resultado producido por la eclosión en la vida pública, de las ventajas y facilidades de los más modernos medios de comunicación: variedad de canales televisivos y posibilidad de conectar con los que ofertan otros países, internet, teléfonos móviles... Los sentimientos de la población del mundo occidentalizado, que es el que se promueve, se han identificado peligrosamente en una casi absoluta indiferencia por las cosas, salvo por aquellas que, por alguna razón, interesa que conmuevan y absorban el pensamiento de la humanidad.

Frente a estos efectos homogeneizadores, nos encontramos con grupos humanos que, por razones de diversa índole, viven al margen de todos estos avances y son observados, incluso conservados, como exóticos objetos de museo.

Las ciudades de los países desarrollados, nos ofrecen el mismo perfil físico. Enormes urbes llenas de seres humanos de las más variopintas procedencias, con problemáticas muy similares a un lado y otro del planeta. A pesar de las diferencias obvias de carácter y educación individual, las conclusiones a las que se llegan son muy similares. Hoy en día es difícil identificar la procedencia de un artista por la factura o los temas tratados en sus trabajos, debemos acudir a su biografía. Recordemos por ejemplo la utilización de signos primitivistas de origen "afro-indio" en las obras de Penck; adoptados a su vez por otros artistas que veían en ellos un supuesto origen céltico, con connotaciones mítico telúricas.

Estas asimilaciones culturales, cuando son artificiosas o no se producen lentamente –fruto de una meditación o racionalización adecuada-, destruye y confunde la historia y la tradición de un país. Así, en pos de reivindicar unos supuestos orígenes, se han adoptado una serie de signos, cuya historia y significado real se desconocen. Muchos de ellos son comunes y aparecen en las más dispares culturas ancestrales, evidencia de que el Ser Humano ha estado en contacto siempre con sus congéneres de otras partes del planeta. El problema surge, bajo mi punto de vista, cuando se reclaman como propios y exclusivos, tergiversando la historia de la humanidad. Con esta supuesta herencia se escriben páginas y páginas de teoría, y se realizan creaciones en las que se aplican con rabia y espontaneidad los resultados de las conclusiones obtenidas; como si fuesen una exaltación de los instintos del hombre primitivo y primigenio que aún habita en los genes de los pobladores de esos países que reclaman su reconocimiento.

Ya vimos en el capítulo anterior, que el Universalismo Constructivo, proponía un tipo de expresión plástica de carácter signico-simbólico de raíces culturales clásicas y precolombinas. No se reclama ninguna nacionalidad, todo lo contrario. El Neoexpresionismo alemán, en la figura de Penck, utiliza el signo como medio de desinhibición gestual. Ensalza los valores de la imaginación concentrados en lo feo, el desequilibrio, los contrastes o la desarmonía. El tema no importa. Dudo que se planteara filosofías de corte trascendental, universal o nacionalista. Lo cierto es que las formas del Neoexpresionismo alemán, han sido piedra de toque, utilizada por algunos artistas en los últimos años, para reivindicar particularismos. A veces resultan, por sus actitudes radicales e intransigentes, una nueva versión academicista, pero en este caso absolutamente fuera de contexto.

NOTAS.

- LUCIE-SMITH, Edward. *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994 pp.144 a 151.
- SANTANA, Lázaro. "Canarias. Viaje a la semilla". En: VOCES DE ULTRAMAR. *Arte en América Latina 1910-1960*: (catálogo de la exposición). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno; Madrid: Casa de América, 1992 pp. 189 y 190.
- MATEO, Asunción. Entrevista a Manuel Rivera. El País.
- DUBUFFET, Jean. *Grandes de la Pintura*. Fascículo nº 127. Madrid: Ediciones SEDMAY, 1979.
- PAZ, Octavio. "Tamayo: Geometría y Transfiguración". En: TRASLACIONES ESPAÑA 1977-2002 MÉXICO PINTURA Y ESCULTURA: (catálogo de la exposición). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. SEATEX, España. 2002 p. 270.
- GARCÍA FELGUERA, M. Santos. *El arte después de Auschwitz*. Historia del Arte. Vol. 49. Madrid: Grupo 16, 1993 pp. 50 a 53.
- CIRLOT, Lourdes. HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE. *Últimas tendencias*. Barcelona: Editorial Planeta, 1993 pp. 44 a 49.
- MATTA, Roberto. *Les classiques du XX siècle*: (catálogo de la exposición). Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1985 p. 267.
- ARTEAGA, Agustín. "Federico Gismondi: de las máquinas inútiles a la zoología fantástica". En: SANTI, Floriano de. FEDERICO GISMONDI. *Il bestiario fantastico*: (catálogo de la exposición) Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, 1993 p. 130.
- SULLIVAN, Edward J. "Artistas del siglo XX en Latinoamérica: Una perspectiva fin de siglo". En: ARTISTAS LATINOAMERICANOS DEL SIGLO XX: (catálogo de la exposición). Sevilla: Comisaria de la Ciudad de Sevilla para 1992; New York: The Museum of Modern Art, 1992; Madrid: Tabapres, 1992 p. 139.
- BOZAL, Valeriano. *Modernos y postmodernos*. Historia del Arte. Vol. 50. Madrid: Grupo 16, 1993 pp 8 a 19.

CONCLUSIONES.

6.1 Comentarios sobre el arte contemporáneo. Crítica y autocrítica.

“Definir a un artista por sus antecedentes es tan vano como pretender describir a un hombre maduro por las señas de identidad de sus padres, abuelos y tíos. Las obras de los otros artistas –aquello que está antes, después o al lado– sitúan a una obra individual, no la define. Cada obra es una totalidad autosuficiente, comienza y acaba en ella. El estilo de una época es una sintaxis, un conjunto de reglas conscientes e inconscientes, con las que el artista, puede decir todo lo que se le ocurra, salvo lugares comunes. Lo que cuenta no es la regularidad con que aparece la sintaxis, sino las variaciones –violaciones, desviaciones, excepciones– todo aquello que vuelve única la obra” 1

En el catálogo de la exposición retrospectiva de Diego Rivera en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (actual Museo de Arte Contemporáneo) celebrada en 1987, se propone una pregunta 2, que he transformado estructuralmente -pero no en esencia- para hacerla más general. Me ha servido como base, para esta última parte del trabajo. Es un dilema que le puede surgir a cualquier persona en el momento en que se pare a pensar un poco en el arte y los artistas. Si, en general, todas las manifestaciones plásticas del último siglo quieren ser un arma de denuncia social o de lucha por el cambio social, ¿por qué se contradicen haciendo clasificaciones como “superior” o “mediocre” en función de su mayor o menor parecido a lo considerado como correcto, en lugar de observar el espíritu profundo, aquello que se oculta a los ojos pero no al corazón del Ser Humano, y que realmente conmueve?; ¿casa la intencionalidad profunda del arte contemporáneo con el mercado y los intereses políticos que se han creado a su alrededor?.

La respuesta a esta amplia pregunta se va a basar en principio en el mismo texto, para evolucionar posteriormente hacia conclusiones personales. Comienza haciendo una interesante distinción entre la **creación de arte** y el **servicio al que se la dedica**. La acción creativa –de cualquier tipo- es de origen psicológico e inherente al Ser Humano independientemente de su origen, condición o ideología. Lo que pretende inconscientemente el Ser Humano a través de ella, es expresar todos los sentimientos que acumula en el espíritu. Pero es en el siglo XX, cuando a esta actividad ha adquirido “auténtica libertad autoexpresiva” y se le ha otorgado su verdadero valor, aunque sea solo en teoría. El arte contemporáneo está considerado como un triunfo del yo

individual, frente a todas las normas establecidas desde tiempos ancestrales³; pretendió ser, pretende ser, un arma eficaz –individual o colectiva- de cambio o apoyo a la transformación social desde el interior del individuo. Es como un tejado con muchas vertientes para llegar a este mismo punto. Esas vertientes corresponden a los distintos puntos de vista del artista a la hora de afrontar la idea profunda que se desea transmitir por medio del arte:

Para unos, el arte debe actuar como medio de expresión de los intereses profundos de un grupo social determinado, con el fin de conseguir que despierte a la realidad circundante, y se determine políticamente. Estos movimientos terminan oficializándose, son manipulados, como se ha visto, de forma estatal o mercantil. En la contradicción pierde sinceridad y eficacia, como es el caso de lo ocurrido con algunos artistas latinoamericanos y actualmente los graffiteros que trabajan dentro de una galería o feria de arte.

Para otros creativos, el arte sirve al espíritu, allí donde el elemento político no llega, pues no lo satisface plenamente. Piensan, con buen criterio, que para que un grupo social se transforme, deben de cambiar íntimamente los individuos que lo componen. El arte es una válvula de escape, de autoafirmación, de sinceridad, tanto para el creador (se expresa libremente), como para el contemplador (comprensivo ante la crítica, el dolor o la satisfacción). Pero la realidad de una obra de arte viene avalada por su coste económico y por la vida, más o menos turbulenta de su creador. Ejemplo claro es el origen del Expresionismo Abstracto y su evolución involuntaria posterior.

En momentos simultáneos, artistas con diferente forma de pensar, llegan a la conclusión de que la mejor forma de evitar la desorientación que, en ciertas ocasiones, propician las imágenes, es abstraer y reducir la obra de arte a formas inidentificables, geométricas por ejemplo, que compongan espacios equilibrados, sublimes, silenciosos. Surge un grave problema de incomunicación con el público, que se viene a subsanar, como en el caso anterior, con un fuerte apoyo logístico por parte de las personas encargadas de orientar el gusto de los espectadores.

1º Personalmente pienso, que la tarea que se propusieron los artistas al comenzar el siglo XX, ha obtenido resultados relativos, en tanto en cuanto que al común de la población le conmueve muy poco la labor de los artistas contemporáneos en cualquiera de sus opciones; salvo la de aquellos que trabajan únicamente en función de complacerla adecuadamente, satisfaciendo de camino sus propios intereses económicos. Para el artista, creo que las conclusiones, en general, tampoco son muy satisfactorias, este se ha sometido cobardemente a los criterios establecidos por el mercado, a su vez complace a determinados grupos sociales influenciados por modas, corrientes, tendencias, ideologías... instaladas –y volvemos– por la economía de mercado imperante. Se le ha dado mayor valor al desarrollo económico y tecnológico -incluyendo el arte dentro de estos parámetros-, ello ha sacrificado o falseado en muchos

casos la imaginación, la creatividad, el sueño. Es decir, que salvo en casos muy concretos y momentos muy determinados, pienso que el arte contemporáneo ha resultado un arma de transformación social o personal absolutamente ineficaz.

2º En apoyo de esta idea de ineficacia nos encontramos con los debates, publicaciones y discursos con que, tanto artistas como críticos, ocupan su tiempo para seguir dilucidando la diferencia que existe entre “artes mayores y menores”, o lo que es lo mismo, entre “arte superior y primitivo”. Si lo que ha tratado de conseguir el Hombre en este último siglo es la capacidad, la forma, de desligarse de antiguas estructuras y clasificaciones, es absurdo continuar discutiendo los mismos temas que se discutían en la antigüedad. Lo más grave de todo es que, a pesar de los muchos escritos, se ha avanzado, en definitiva, muy poco, según mi criterio, salvo en el aspecto de la consideración pública – en ocasiones, el arte actúa como un excelso bufón-. Octavio Paz establece una diferencia fundamental, arte con mayúsculas es el que hace a la obra aportaciones únicas y originales; mientras que artesanía –arte popular o primitivo– se refiere a manifestaciones manuales que repiten en serie los mismos motivos a lo largo del tiempo, sin que en ellas se observe elemento expresivo o novedoso alguno ⁴. El arte contemporáneo, vio en estas formas de expresión artesanal, la frescura y la poesía que le faltaba al arte academicista; pero cometió un error: con nostalgia o pecando de ingenuidad le otorgó unos valores expresivos de los que carecen este tipo de manifestaciones creativas, puesto que también se atienen a normas establecidas en la oscuridad de los tiempos, estructuras de las que muy pocos artesanos osan zafarse.

Más o menos esto es lo que le ha ocurrido a las formas de expresión contemporánea, en las que -salvo en casos muy excepcionales, vistos en la perspectiva del tiempo- es difícil establecer diferencias entre los trabajos de unos autores y los de otros, por su tremenda similitud, la escasez de originalidad en la recreación de formas, producida por una absoluta falta de sinceridad, y la ausencia de expresión; casi todo se ha reducido a fórmulas efectistas, sentadas como correctas, envueltas entre vistosas capas de teoría. Si se considera acertada la diferenciación de Paz, quiere decir que prácticamente la totalidad de las obras que se nos presentan como “de arte”, son pura “artesanía”, como lo han sido todos los trabajos que a lo largo del tiempo se han dedicado a satisfacer, a cumplir una serie de normas establecidas sin aportar nada personal. Esto es lo que hace que la historia, siguiendo los sutiles hilos de la intuición, destaque, de entre los artistas de un periodo de tiempo, a aquellos que han sido capaces de dar una vuelta de tuerca más en su trabajo habitual, o que han roto con los cánones vigentes en ese momento, obviando el resto.

A la falta de libertad en la expresión artística, colaboran enormemente las ideas estéticas predominantes en un momento determinado, que condicionan desde la niñez a todo creador. Discutir sobre estética o sobre

belleza, es también muy habitual, tanto, como peligroso y, si se me permite, absurdo. Igual que cada uno de los individuos que poblamos el mundo, somos físicamente distintos, también lo debe ser nuestra psicología, por tanto: nuestros gustos personales, ideas estéticas o sobre la belleza y la interpretación de nuestros sentimientos -aunque caracteres y aficiones similares lleven a curiosas afinidades estilísticas, y así sucede por ejemplo con la coincidencia de conocimientos musicales en muchos de los artistas contemporáneos más rompedores-. Si esto es así, ¿cómo es posible que el Ser Humano se someta tan fácilmente a las estructuras que crean una serie de mentes pensantes?, ¿por qué no existen miles de millones de puntos de vista distintos y miles de millones de obras de arte distintas?. Bien es verdad que crecemos interiormente gracias a lo realizado y a lo que se hace a nuestro alrededor, pero eso justifica la influencia no el ostracismo. Si el Hombre consiguiera alguna vez eliminar el lastre ancestral de teorías dogmáticas e intereses creados -relacionados con la codicia y la cobardía- estaría muy cerca de conseguir del arte, un auténtico arma de cambios sociales, ya que sería un instrumento de satisfacción del espíritu humano y no de canalización de ideologías o de ventajas mercantilistas.

3º No pretendo defender a ultranza ni establecer parámetros exactos sobre las excelencias del arte en América Latina, puesto que, como personas (hecho que quiero destacar) tienen sus intereses y deseos ocultos a la hora de encontrar un lugar destacado en el mundo del arte: por desgracia se produce este efecto en dosis cada vez mayores, ello está perturbando enormemente el normal desenvolvimiento del arte en los últimos años. **A pesar de todo, como ya he dicho en alguna ocasión a lo largo del trabajo, quiero reivindicar para ellos un puesto relevante en el desarrollo de la historia del arte contemporáneo aún por redactar.** Creo que es obligación de los españoles resaltar esta realidad, pero sin caer en mitificaciones vanales que no conducen a ninguna parte y si distorsionan la realidad oscureciendo el mensaje. Hoy en día se tiende a mitificar en exceso al que tiene éxito, olvidando la condición humana del portador de tal estrella; estrella que puede llegar a ser un castigo para el que la sostiene y para el que la contempla.

Como si de una ciencia se tratase, artistas de distintos continentes y sus trabajos, son clasificados dentro de los compartimentos que hemos determinado para cada uno de los momentos históricos europeos -en este trabajo también me he regido por un hilo claramente historicista para que el mensaje sea más sólido y comprensible- pero hay que reconocer la artificiosidad del sistema, **todas las tendencias fluyen, confluyen y se entrelazan, los perfiles se desdibujan enormemente durante el siglo XX, gracias al inmenso intercambio de información que se produce a través de los innumerables medios de comunicación. De tal forma que en todas partes se realizan a la vez cosas similares.** Curiosamente siempre son Europa o Norteamérica las promotoras de las novedades. Probablemente sea así, si se observa a distancia, ya que ambos son un inmenso caleidoscopio donde se mezclan, con gran fortuna, las ideas y conocimientos de

todas las partes del mundo, hecho al que hay que sumar la consideración del elemento económico responsable de la adecuada promoción y divulgación de las aventuras y experimentos de sus artistas.

Me pregunto yo: ¿no puede suceder, y de hecho creo que sucede, que la novedad del arte de Europa y Estados Unidos –dueños y señores de la cultura considerada como tal y de la economía fuerte– se encuentre en ser los primeros que dan una explicación o contenido filosófico–trascendental al arte, concediéndole un rango de intelectualidad y a la vez un valor económico desproporcionado, y por ello nos consideremos por delante en cuanto a creación artística se refiere?. Por ejemplo, el Hombre occidental perdió el interés por el arte de naturaleza signica, en el deseo de representar de forma ilusionista la realidad. En el siglo que nos precede observó, que seguir investigando en el mismo sentido no le conducía a ninguna parte en cuanto a satisfacción personal-espiritual se refiere, por ello decidió recuperar el valor plástico del signo que pervivía en las artes populares. Se le ha otorgado al signo el poder de acercamiento a la humanidad, el medio ideal para remover y manifestar su interés poético y espiritual. Es decir, el signo se presenta como el elemento perfecto para alcanzar la idea de universalidad expresiva que hemos perseguido incansablemente. En realidad la necesidad de volver a los orígenes del Ser Humano, cuando este utilizaba el lenguaje plástico como medio de expresión de sus necesidades primarias con connotaciones propiciatorias mágicas; era una forma de hablar directamente a Dios. Pero una vez reconocido el error de representar exclusivamente la realidad externa de las cosas, hemos caído en otro, al tratar de justificar filosóficamente tal decisión, volviendo al encorsetamiento de las normas. Así pues, no existe obra a la que no se le exija una traducción inmediata de su significado, una teorización del sistema de trabajo. Quizá esto distinga y sirva a los teóricos para clasificar las artes, pero destroza la frescura, la autenticidad del sentimiento, el triunfo del yo por encima de las presiones circundantes que era la batalla primigenia a la que se enfrentaron las vanguardias artísticas.

Esto conduce a un peligro aún mayor: ¿no puede suceder que nos hayamos mal interpretado en nuestro deseo de dar explicación a todo sentimiento o manifestación plástica, y esto afecte negativamente a la expresión sincera original, produciendo una grave desorientación en la mente de los creadores?. En el fondo todo artista quiere alcanzar el olimpo de los dioses; todos quieren, o queremos, ser reconocidos por el mundo del arte, sacrificando para ello, lo más rico de nosotros mismos, al adaptarnos a tanta justificación conceptual del arte contemporáneo. Teoría, en la que no puede existir contradicción, duda o arrepentimiento, que sin embargo es inherente al Ser Humano. ¿Para qué?. Para conseguir híbridos insanos e incomprensibles, algo que ni los propios creadores serán capaces de aprobar en unos años. El arte actual, a pesar de toda la parafernalia que la envuelve, carece de compromisos claros, salvo el de estar en el lugar adecuado, en el momento justo, y expresar lo que el público demanda. En estas condiciones el arte no puede producir satisfacción alguna a quien lo realiza, ni para el que lo contempla. No es un reflejo de nuestra persona sino del caos, de la

desorientación; lo más grave, es que creo que no existe conciencia de ello, o quizá si exista, pero da igual; no nos conocemos o no queremos hacerlo.

Esto es lo que observo en muchas de las creaciones latinoamericanas de los últimos tiempos, un burdo sometimiento al arte occidental en su peor momento, disfrazado con la más vulgar demagogia al tratar de explicar la latinoamericanidad por medio de obras marcadamente desagradables para alejarse de lo que ellos consideran tipismos.

Hoy en día creo que se evoluciona o se trabaja en Latinoamérica en función de los listones marcados por el "mercado cultural", sin haberse sentido orgullosos, o haber considerado, los inmensos logros de las generaciones inmediatamente anteriores. Esta opinión está muy condicionada a los trabajos conocidos a través de las exposiciones, organizadas, casi siempre, en colaboración con secciones gubernamentales de cultura o de entidades económicas fuertes. Estas, seleccionan aquello que se adapta a la idea que se quiere mostrar en el exterior, en función de lo que el mundo desea ver.

Por el contrario, en muchas formas de expresión artística de cuño occidental, se hacen obras con mensaje solidario en las que se hace uso y abuso, porque está de moda, de formas con claro origen latinoamericano pero que no son asimiladas a un lenguaje personal, actúan como elementos superpuestos, sin unidad. Pierde la obra la idea de eternidad y universalidad que debe sustentarla –los sentimientos y el espíritu humano son iguales a través del tiempo-, aunque los materiales sean efímeros. En tales circunstancias no puede existir influencia, puesto que no hay intención de encontrar una nueva forma de expresión en la síntesis de lenguajes; es solo apropiación indebida de formas, e incluso, personalidades, para complacer el ego con un éxito que asegura estar a la moda, causar impacto. A veces pienso que es trabajo de niños que quieren llamar la atención mediante el exceso. Como cuando se habló del muralista José Clemente Orozco; él, impotente ante los recursos plásticos compositivos de Diego Rivera, se siente pequeño, olvidado, para atraer al público recurre al exceso, a las formas grandilocuentes y expresivas. Estas responden a un grito desesperado de injusticia personal reflejada en el olvido; aquellas a la gratuidad, al deseo exclusivo de figurar. Así, lo que en los prolegómenos del siglo XX, empezó con unas perspectivas muy optimistas, como eran: destrozarse, destruir las fronteras mentales, los estereotipos, y considerar como iguales todas las manifestaciones plásticas humanas, se ha convertido en una suerte de despropósitos que satisfacen los bolsillos de unos pocos y deja de lado la producción artística de calidad, es decir, la que se hace con el corazón –aunque, como hemos visto, nunca estará del todo libre de ciertas adaptaciones al medio, pero ello no quiere decir que satisfaga únicamente al medio-. Pienso que en un trabajo de esta envergadura, no solo se deben señalar luces, creo que también tengo el deber de señalar, aún a riesgo de equivocarme, las sombras que nos circundan; pueden ser un interesante asunto de debate.

4º Es evidente que no siempre ha sido esto así, si no, no tendría sentido esta tesis doctoral. **Los hispanoamericanos, actuaron como condensadores de las distintas técnicas, tendencias, movimientos artísticos. Lo tradujeron a su lenguaje personal y lo retroproyectoron.** Tras cada nuevo análisis, afianzo más la idea original de que la cultura occidental actual es el retorno de la ola que desde aquí se impulsó por todo el mundo. Ahora vuelve desde otras playas cargadas de arena y vidas de otras tierras, para refrescar nuestras orillas reseca. Vidas que se traducen en forma de color, de palabras que enriquecen las lenguas y la literatura o músicas que dulcifican y nutren las nuestras con sus ritmos. Pero a la vez, cada uno de nosotros, creativos de cualquier tipo, recreamos eso que recibimos y lo expresamos volviendo a intercambiar nuevas expresiones y así hasta el infinito. Creo que a través del trabajo realizado ha quedado suficientemente clara la presencia de espíritu latinoamericano en el desarrollo del arte contemporáneo. Fueron, como he dicho, un soplo de aire, aunque la historia no reconozca su valor. Un problema con que nos encontramos, es que las primeras manifestaciones de arte vanguardista latinoamericano, llenas de fuerza espiritual y visual, son plato suculento en las subastas de arte. Alcanzan unos precios desorbitados e incongruentes, sin fundamento real. Pienso que, en ocasiones, todas estas explosiones de popularidad, no solo son un medio para efectuar movimientos financieros o culturales, sino que también pueden ser un resorte que invalide, a través de la popularidad, la fuerza inherente al mensaje de estas obras de arte. Es decir, que toda esta manipulación, es realmente una traición al propósito moral originario de estas manifestaciones artísticas.

Por último: ¿son todas estas elucubraciones correctas?. Según el diccionario tesis significa proposición o exposición atrevida de una idea. A esto me atengo a la hora de presentar al público una serie de preguntas que me han estado asaltando en los últimos tiempos y las respuestas encontradas a través del difícil mundo del arte del siglo XX. No es mi pretensión parecer una mente lúcida o iluminada, ¿quién puede serlo realmente?, ¿cómo saber que uno no esta siendo también manipulado?.

NOTAS

1. PAZ, Octavio. "Tamayo: Geometría y Transfiguración". En: ESPAÑA 1977-2002 MÉXICO, pintura y escultura: (catálogo de la exposición). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. SEACTEX, España, 2002 p.267.
2. O'CONNOR, Francis V. "La Influencia de Rivera en el Arte de Estados Unidos durante los años treinta y posteriores: reflexión final sobre la influencia del arte como arma". En: RIVERA, Diego. *Retrospectiva* : (catálogo de la exposición) p191 a 193.
3. Si se observa el curso de la Historia del Arte, este siempre ha estado sometido a los sistemas vigentes. Hay excepciones, los llamados "genios" eran libres y auténticos, aún dentro de unas formas.
4. PAZ, Octavio." Tamayo: Geometría.. En opus cit: TRASLACIONES... p. 272.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGOS:

- ALTARES DOS MORTOS a *feira da morte* (catálogo de la exposición). Belem: Fundação des descobertas; Centro cultural de Belem, 1995.
- AMAT, Frederic. *El teatro de Federico García Lorca*, (catálogo de la exposición). Granada: Area de Cultura de la Diputación Provincial de Granada, 1988.
- ARTE MADI: (catálogo de la exposición). Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1997.
- ARTISTAS LATINOAMERICANOS DEL SIGLO XX: (catálogo de exposición) Sevilla: Comisaria de la Ciudad de Sevilla para 1992, 1992. New York: The Museum of Modern Art, 1992. Madrid: Tabapres, 1992.
- BONET, Juan Manuel. *Museo de Arte Abstracto Español*: (catálogo de la exposición). Cuenca: Fundación Juan March, 1988.
- CARTOGRAFÍAS: (catálogo de la exposición). Barcelona: Fundación *La Caixa*, 1995.
- CLAVES DEL ARTE LATINOAMERICANO. Colección Costantini: (catálogo de la exposición). Barcelona: Fundación *La Caixa*. 1999.
- CONFLUENCIAS PRIMERA EXPOSICIÓN DE ARTISTAS IBEROAMERICANOS EN EUROPA: (catálogo de la exposición). Mayo – junio de 1992. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1992.
- CONFRONTACIONES (Europa – América): (catálogo de la exposición). Madrid: Instituto de la Juventud. 1993.
- EL FINAL DEL ECLIPSE. *El arte de América Latina en la transición al siglo XXI*. (Catálogo de la exposición). Madrid: Fundación Telefónica, 2001.
- ELLIOT, David. *David Elliot: Pintura*: (catálogo de exposición). México: Museo de Arte Moderno, 1993.
- ESCUELA DEL SUR. TALLER TORRES GARCÍA Y SU LEGADO: (catálogo de la exposición). Madrid: Obra Social CAJA MADRID, 1999.
- GRANELL, Eugenio. *Exposición antológica (1940-1990)*: (catálogo de la exposición). Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1991.
- GRAVURA CONTEMPORÁNEA. *Presença do México*: (catálogo de la exposición). Belem: Fundação des descobertas. Centro cultural de Belem. 1995.
- GUERNICA LEGADO PICASSO: (catálogo de la exposición) Granada: Secretariado de Extensión Cultural de la Universidad de Granada, 1985.
- MAGIA – IMAGEN: (catálogo de la exposición). Sevilla: Consejería de Cultura; Junta de Andalucía- Asesoría del Quinto Centenario, 1990.
- MATTA, Roberto. *Les classiques du XX siècle*: (catálogo de la exposición). París: Éditions du Centre Pompidou, 1985.
- MATTA, Roberto. *Verbo América*: (catálogo de la exposición). Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura Medio Ambiente; Caja San Fernando; Institut Française de Seville, 1991.
- MÉXICO HOY: (catálogo de la exposición). Madrid: Casa de América 1992.
- ORTIZ, Manuel ángeles. *Gráfica*: (catálogo de la exposición) Granada: Diputación Provincial de Granada, Área de Cultura y Juventud, 1993.

- OTEIZA, Jorge. *Propósito experimental*: (catálogo de la exposición). Madrid: FUNDACIÓN CAJA DE PENSIONES, 1988.
- PINTURA MEXICANA = MEXICAN PAINTING: 1950-1980: (catálogo de exposición). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1990.
- RIVERA, Diego. *Retrospectiva*. (catálogo de la exposición). Madrid: Fundación para el Apoyo de la Cultura, Ediciones El Viso, 1992.
- ROJO, Vicente. *Obra sobre papel y gran escenario primitivo*: (catálogo de la exposición). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1997.
- SANTI, Floriano de. FEDERICO GISMONDI. *Il bestiario fantastico*: (catálogo de la exposición). Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, 1993.
- SEMPERE, Eusebio. *Una antología 1953-1981*: (catálogo de la exposición). Valencia: IVAM Centro Julio González, 1998.
- TAMAYO, Rufino. *Pinturas*: (catálogo de la exposición). Madrid: Fundación para el Apoyo de la Cultura, 1988.
- TARSILA DO AMARAL, FRIDA KAHLO, AMELIA PELAEZ: (catálogo de exposición). Barcelona: Fundación *La Caixa*, 1997.
- TRASLACIONES ESPAÑA 1977-2002 MÉXICO PINTURA Y ESCULTURA: (catálogo de exposición). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. SEACEX, España, 2002.
- VOCES DE ULTRAMAR. *Arte de América Latina 1910-1960*: (catálogo de la exposición). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno; Madrid: Casa de América 1992.

LIBROS:

- ALLENDE, Isabel. *La casa de los espíritus*. 11ª ed. en Biblioteca de autor. Barcelona: Plaza & James Ediciones, 1996.
- ANADÓN, José (ed.). *Ruptura de la conciencia hispanoamericana (época colonial)*. México D.F.: Fondo de cultura económica, 1993.
- AREAN Carlos. *MILLARES. Artistas españoles contemporáneos*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1972.
- ARNALDO, Javier. *Las vanguardias históricas (I)*. Historia del Arte. Vol. 45. Madrid: Grupo 16, 1993.
- ASHTON, Dore. *La Escuela de Nueva York*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.
- BOZAL, Valeriano. *Los orígenes del arte del siglo XX*. Historia de Arte. Vol. 43. Madrid: Grupo 16, 1993.
- BOZAL, Valeriano. *Modernos y Postmodernos*. Historia de Arte. Vol. 50. Madrid: Grupo 16, 1993.
- CÉSPEDES DEL CASTILLO, Guillermo. *IV América Hispánica (1492-1898)*. Historia de España dirigida por Manuel Tuñón Lara. 1ª edición, 14 reimposición. Barcelona: Editorial Labor, 1994.
- CIRLOT VALENZUELA, Lourdes. *Historia del Arte. Últimas Tendencias*. Las claves del arte. Barcelona: Editorial Planeta, 1994.
- CIRLOT, Lourdes. *HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE. Últimas tendencias*. Barcelona: Editorial Planeta, 1993.
- DE MICHELLI, Mario. *Las vanguardias artísticas de siglo XX*. 1ª edición, 5ª reimposición. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- DUBUFFET, Jean. *Grandes de la Pintura*. Fascículo nº 127. Madrid: Ediciones SEDMAY, 1979.
- FERNANDEZ, Antonio. *Historia del mundo contemporáneo*. Sexta edición. Barcelona: Editorial Vicens Vives. 1984.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura y Sociedad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984.
- GARCÍA FELGUERA, M. Santos. *El Arte después de Auschwitz*. Historia del Arte. Vol. 49. Madrid: Grupo 16, 1993.
- GARCÍA FELGUERA, Mª Santos. *Las vanguardias históricas (y 2)*. Historia del Arte. Vol. 46. Madrid: Grupo 16, 1993.

- GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona: Editorial Anthrpos, 1989.
- HONNEF, Klaus. *Arte contemporáneo*. Colonia: Benedikt Taschen 1991.
- KETTENMANN, Andrea. *Frida Khalo 1907-1954. Dolor y pasión*. Colonia: Benedikt Taschen, 1992.
- LUCIE –SMITH, Edward. *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Historia del Arte ..*. 3ª edición corregida y aumentada. Madrid: Editorial Gredos, 1982.
- MAX ERNST. *Los genios de la pintura*. Madrid: Gran biblioteca Sarpe. 1979.
- PELLEGRINI, Aldo. *Nuevas tendencias en la pintura*. Buenos Aires: Muchnik Editores, 1967.
- POLLOCK. *I classici della pittura*. Roma: Armando Curcio Editore, 1980.
- SÁNCHEZ, Pilar; RODRÍGUEZ Salvador; y ESTEVA, Claudio. *La América colonial*. Cuadernos historia 16. Madrid: Información y Revistas, 1985.
- SOLÉ MARIÑO, José María. *La América de Roosevelt*. Cuadernos historia 16. Madrid: Información y Revistas, 1985.
- SUÁREZ, Alicia; VIDAL, Mercé. *El siglo XX*. Historia Universal del Arte. Vol. IX. Barcelona: Editorial Planeta, 1987.
- TUSÓN, Vicente; LÁZARO, Vicente. *Literatura española*. Madrid: Editorial Anaya, 1984.
- VASARELY, Victor. *Grandes de la Pintura*. Fascículo nº 130. Madrid: Ediciones SEDMAY, 1979.

ARTÍCULOS:

- “Grabado de Manuel Ángeles Ortiz”. Diario Sur de Málaga. 28 de Mayo de 2001.
- BUIZO DE TORRES, Cecilia. La Escuela del Sur (en línea). Arte Mercosur. Blanes (Gerona). Febrero de 1997 (cita 3 de noviembre de 2002 <http://www.artemercosur.org.uy/artistas/torres>)
- CALVO SERRALLER, Francisco. “Mark Rothko. Pintura de lo absoluto”. Madrid: El País Dominical.
- CRUZ, Pedro da. Resumen de Torres García y Cercle et Carré. La creación del Universalismo Constructivo. París 1927-1932. Textos en NUEVO MUNDO. Untited-7, 1997.
- GIMENEZ JULIAN, Emilio. Juan José Estellés Ceba (en línea). Valencia (citado 21 de diciembre de 2002). http://www.via-arquitectura.net/01_prem/01_138.htm
- GONZÁLEZ, Sonsoles. Equipo 57. Una vanguardia entre las vanguardias. Investigación frente al placer estético (en línea). Diario de Cádiz. Cádiz: 27 de julio de 2002 (citado 21 de diciembre de 2002). <http://www.diario decadiz.com/pg020727/cultura/cultura-19541.htm>
- HERRERA CASADO, A. Francisco Sobrino (en línea). Guadalajara: 1 de mayo de 1997 (citado 30 de diciembre de 2002) <http://www.geocities.com/Yosemite/Trails/6431/-sobrino.htm>
- LUPEÑA, Cayetano. Equipo 57 (en línea). Taribanet. Durango (Vizcaya) (citado 21 de diciembre de 2002) <http://www.tariba.net/eshumanidadesarte/repositorio/index.html>
- Masdearte – Movimientos. Equipo 57 (en línea). Madrid (citado 21 de diciembre de 2002). <http://www.masdearte.com>
- Masdearte – Movimientos. Grupo Parpalló (en línea). Madrid (citado 21 de diciembre de 2002). <http://www.masdearte.com>
- MATEO, Asunción. Entrevista a Manuel Rivera. Madrid: El País.
- MAYORAL, Marina. “Rothko en París”. Madrid: El País 1999.
- NAVARRO, Mariano. “Henry Moore. La materia viva”. El País.
- ORELLANA, Margarita de. Enrique Climent. El arraigo de la imaginación (en línea). México (citado 4 de diciembre de 2002). <http://biblioteca.redescolar.ilce.edu.mx/>
- PELAYO, Antonio. “Henry Moore. La percepción del tacto”. Dominical 23-VII-1989.

- Presentaciones de la colección permanente. Arte europeo reciente (en línea). Caste: Exposición: Arte contemporáneo vasco y español. Bilbao (citado 4 de abril de 2002). <http://www.guggenheim-bilbao.es>
- ROJAS MIX Miguel. "Arte Iberoamericano en Extremadura". En: El Urogallo - Extremadura. Revista literaria y cultural. Madrid: Editores Prensa de la Ciudad. Mayo – Junio de 1995.

CATÁLOGO DE ILUSTRACIONES:

Introducción:

Lámina 1.-

Max Ernst. *Aux cracheurs, aux drôles, au génie.* Fuente de Amboise (Francia).

Lámina 2.-

Xósé Pérez Porto. *Fuente.* Fábrica de cerámica de Sargedelos. O Castro (La Coruña).

Capítulo I:

Lámina 1.-

a.- **Paul Klee.** *Pequeño puerto.* 1919.

Acuarela sobre papel. 15.5 x 14 cm.

Colección particular.

b.- **Xul Solar.** *Hipnotismo (Quero sisisi hipnotismo no no).* 1923. Acuarela sobre papel montado sobre cartulina. 27.3 x 33.3 cm.

c.- **Kandinsky.** *Composición VIII.* 1923.

Óleo sobre lienzo. 140 x 201 cm. Museo

Guggenheim de Nueva York.

Lámina 2:

a.- **Fernand Leger.** *Tres mujeres sobre fondo rojo.* 1927. Óleo sobre lienzo. 140 x 36 cm. Museo de la Industria de Saint Etienne.

b.- **Tarsila do Amaral.** *La negra.* 1923.

Óleo sobre lienzo. 163.5 x 130 cm. Museo de Arte Moderno de New York.

Lámina 3:

a.- **Brancusi.** *El Beso.* 1908. Museo de Arte de Philadelphia.

b.- **Atlantes de Tula.** Hidalgo (México). Sostuvieron la Techumbre del templo de Quetzalcoatl.

Lámina 4:

a.- **Henry Moore.** *Figura Reclinada.* Piedra negra. 84 cm de largo. Leeds, Galería de Arte.

b.- **Chac Mool.** Procedente de Chichén Itzá.

Capítulo II:

Lámina 1.-

a.- **Picasso.** *Hombre apoyado en una mesa.* 1915-16. Óleo sobre lienzo.

b.- **Diego Rivera.** *Paisaje zapatista – La Guerrilla.* 1915. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arte Ciudad de México.

Lámina 2.-

a.- **Thomas Hart Benton.** *La historia del estado de Missouri* (detalle). 1936.

Jefferson City. Missouri, Missouri State

Capitol.

b.- **Marion Greenwood.** *Original de la vida.* 1940. Brooklyn, New York. Red Hook Husing Project.

c.- **Lucienne Bloch.** *Ciclo de la vida de una mujer.* 1936. WPA/FAP New York House Detention.

Lámina 3:

a.- **Obra conjunta, William Walker y otros.** *El muro del respeto* (detalle). 1969, destruido en 1971. Chicago.

b.- **Ruper García, Victor Ochoa, Barrio Renovation.** *Rivera, Orozco, Siqueiros y Khalo.* 1978. Chicago Parck. San Diego (California).

Lámina 4:

a.- **Siqueiros.** *Cabeza de india.* 1931.

b.- **Jackson Pollock.** *Hombre desnudo con cuchillo.* 1938 – 1941. Galería Tate de Londres.

c.- **Rufino Tamayo.** *El Atormentado.* 19489. Óleo sobre lienzo. Colección – Esther de Urquizo. México.

Capítulo III:

Lámina 1.-

a.- **Andre Masson.** *La Pareja.* 1958. Museo de Arte Moderno de París.

b.- **Picasso.** *Bañista sentada.* 1930. Óleo sobre lienzo 163. X 130 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva Yrok.

c.- **Benjamín Palencia.** *Cuatro figuras.* 1934. Dibujo a tinta.

d.- **Julio González.** *Larga Cabellera.* 1934. Dibujo a tinta.

Lámina 2.-

a.- **Wifredo Lam.** *La Jungla.* 1943. Museo de Arte Moderno de Nueva York.

b.- **Eugenio Granell.** *Figura selvática.* 1945. Óleo sobre cartón.

c.- **Enrique Climent.** *Composición.* 1953. Óleo – masonite. 170 x 96 cm.

Lámina 3.-

a.- **Roberto Matta.** *Rocks.* 1940. Óleo sobre tela. 95.2 x 151.1 cm. Museo de Arte Moderno de Baltimore.

b.- **Gorky.** *Cascada.* 1943. Óleo sobre tela. 153 x 113 cm. Tate Galería de Londres.

Lámina 4.-

a.- **Jackson Pollock.** *Ojos del calor.* 1946. Óleo y esmalte sobre lienzo. 137.2 x 109.2 cm. Colección Peggy Guggenheim. Venecia.

b.- **De Kooning.** *Excavación.* 1950. Óleo sobre lienzo. 203 x 204 cm. Instituto de Arte de Chicago.

Capítulo IV:

Lámina 1.-

a.- **Torres García.** *Objeto plástico.* 1932. Colección particular.

b.- **Eugenio Granell.** *Totem.* 1954.

Lámina 2.-

a.- **Torres García.** *Constructivo en colores.* 1931. Óleo sobre tela. 77.5 x 58.4 cm.

b.- **Luís Castellanos.** *Construcción.* 1935. Acuarela sobre papel. 64 x 50 cm.

c.- **Manuel Ángeles Ortiz.** *Serie de cabezas múltiples.* 1973. Linografía, tinta negra. 269 x 137 mm 380 x 241 mm 12/ 50 MA Ortiz. 1973.

Lámina 3.-

a.- **Carmelo Arden Quin.** *Escultura transformable.* 1946. Madera lacada, vidrio, baquelita. 42.5 x 21 x 16.3 cm

b.- **Rod Ruthfus.** Superestructura MADI con bordes recortados. 1946. Esmalte sobre cartón y madera terciada. 74.5 x 58 cm. Colección privada. Buenos Aires.

c.- **Joël Froment.** *Límite 21.* 1996. Acrílico sobre madera entelada. 161 x 100 cm. Colección del artista.

d.- **Julian Gil.** *Cuadrado HEM273D.* 1996. Acrílico sobre madera entelada. 160 x 200 cm. Colección del artista. Madrid.

Lámina 4.-

a.- **Jesus Rafael Soto.** *Señales murales.* 1965.

b.- **Eusebio Sempere.** *Tres Columnas.* 1974. Acero cromado. 190 x 52.5 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Cuenca.

Capítulo V:

Lámina 1.-

a.- **Roberto Matta.** *Sin título.* 1938. Ceras, mina de plomo sobre papel. 27 x 28 cm. Colección particular de París.

b.- **Antonio Saura.** *Crucifixión.* 1959. Óleo sobre tela. Instituto Valenciano de Arte Moderno. IVAM.

c.- **Asger Jorn.** *Hay más cosas en la tierra de una pintura que en el cielo de la teoría estética.* 1946 – 49. Ilustraciones sobre texto de Dotremont.

Lámina 2.-

a.- **Rufino Tamayo.** *Retrato de Dubuffet.* 1972.

b.- **Jean Dubuffet.** *Vuelta a casa.* 1975. Suiza. Colección particular.

Lámina 3.-

a.- **Subira Puig.** *Caballo de TroYa.* 1984. 114 x 43 x 74 cm. Roble.

b.- **Federico Gismondi.** *San Giorgio.* 1980. Madera. 245 cm de altura.

Lámina 4.-

a.- **Roberto Matta.** *Prince of Bould.* 1943. Óleo sobre tela. Tríptico. Galería Pierre Matisse de New York.

b.- **Francis Bacon.** *Tres estudios de base para una Crucifixión.* 1944. Óleo sobre madera. Tríptico. Tate Galería de Londres.

Lámina 5.-

a.- **Esqueleto de ángel con lira.**

Anónimo. 1996.

b.- **K. Haring.** *Sin título.* 1984. Esmalte

sobre madera. 282 x 100 cm. Galería

Salvatore Ala. Milán.

c.- **Steinbach.** *Sin título.* 1989.

Construcción en técnica mixta. 88 x 215 x

80 cm. Barcelona. Colección de Arte

Contemporáneo. Colección *La Caixa*.

