

A PINTURA E O DEBUXO NO SÉCULO XX. O MERCADO DA LIBERDADE

*Lino Cabezas Gelabert**
Universidade de Barcelona

¿Pódese falar só de debuxo e pintura, mesmo que sexa nun balance, obviando as últimas crónicas de arte realizadas nas vésperas do ano 2000? A pregunta é pertinente ó constatar que en moitas exposicións actuais de arte se ensinan poucos debuxos ou pinturas nun panorama inzado das novas tecnoloxías e 'instalacións' de todo tipo. Se no canto de facelo cun interrogante comezamos cunha afirmación, diremos que é moi difícil tratar da pintura e o debuxo do século XX sen facermos referencia a cuestións que atanguen outras formas de arte.

Así mesmo, ¿trátase de redactalo epitafio de algo xa desaparecido ou podemos preguntarnos acerca dos elementos que manteñen a súa vixencia á marxe da inevitable evolución formal das obras? ¿Que cousas de todo o século permanecen vivas e cales quedaron relegadas de vez ó arquivo da memoria histórica?

¿Segue a ser a arte algo inquietante e molesto para a maioría? ¿Podémonos desentender, darlle as costas á

arte e descansar tranquilos afirmando sucintamente que os artistas "están a tomárno-lo pelo"? ¿Deberíamos desencantarnos polo feito de que a arte sexa un fenómeno de consumo controlado por un férreo sistema do mercado? ¿Son os valores da arte simples lanzamentos publicitarios con intereses exclusivamente comerciais?

Todas estas cuestións pódense tratar constatando que moitas manifestacións da arte actual son unha consecuencia dos antecedentes do século que deu cabo, no que o artista moderno foi case sempre un suxeito perigoso e, segundo unha expresión moi propia do período, empeñado en subverter os máis sagrados valores da sociedade burguesa.

Nos últimos cen anos, o artista foi visto pola sociedade, entre outras cousas, como o enfermo, o desgraciado, o excéntrico, o amoral, o vagabundo, o vicioso, o solitario, o pallaso, se ben, paradoxalmente, como se afirmou respecto da obra e da dramática vida de Vincent Van Gogh, ó final, este pintor

* Catedrático de Debuxo.

no es más que un bello libro de la casa Skira, una magnífica reproducción de Braun y Compañía que pone el toque mágico, definitivo, a la decoración de una sala elegante, una película al estilo de Hollywood, una novela para lectores ávidos de extrañas aventuras, o una serie de cuadros colgados en un museo y vigilados por guardianes que los cuidan celosamente como lo que ya han llegado a ser: valores, mercancías, objetos que desencadenan la voracidad de los especuladores, de los millonarios¹.

É, sen dúbida, un final sorprendente e inxusto para a vida de Van Gogh, cortada co suicidio e que foi

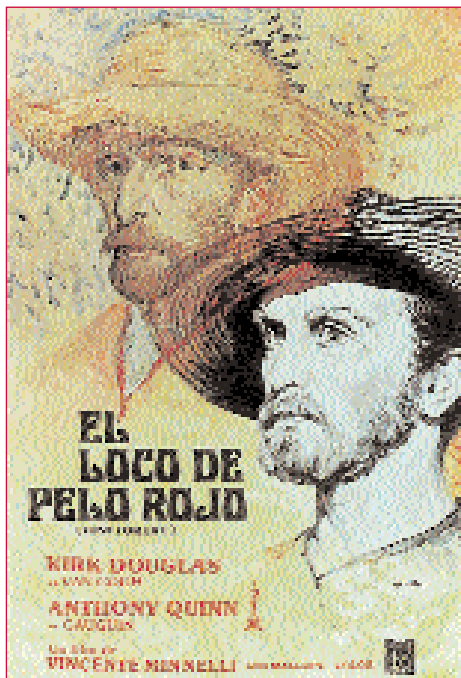


Figura 1. Prospecto do filme *O tolo do pelo vermello*, baseada na biografía de Van Gogh.

unha odisea interior e unha das aventuras humanas e artísticas máis importantes dos tempos modernos; poucos segundos antes de morrer Vincent, sen indicio ningún de redención, dicíalle ó seu irmán Theo: “Fracasado unha vez máis... A miseria non acabará nunca”.

A propia crónica da arte contemporánea é, en gran medida, unha historia de luces e de sombras que inclúe loitas, incompreensión, condenas e algunhas persecucións que mobilizaron moitos medios na súa contra, tanto espontáneos coma organizados.

ARTE DEXENERADA

Nun dos episodios máis coñecidos, a estratexia propagandística do Terceiro Reich inaugurou en Múnic, o 17 de xuño de 1937, coa asistencia do propio Hitler, a coñecida exposición *Entartete Kunst* (Arte dexenerada), que sería visitada por 2.009.899 persoas. Na mostra recollíanse seiscentas cincuenta obras de cento doce artistas que representaban o cubismo, o expresionismo, dadaísmo, abstracción, etc.; unha mostra significativa das vangardas históricas que o Terceiro Reich quería ridiculizar².

Como confrontación a esta exposición, podíase visitar paralelamente en Múnic outra mostra organizada tamén polo réxime nazi, a *Große Deutsche Kunstausstellung 1937* (Grande

1 Fayad Jamís, “Introducción”, *Cartas a Theo*, Barcelona, Barral, 1971, pág. 9.

2 Berthold Hinz, *Arte e Ideología del Nazismo*, Valencia, Fernando Torres, 1978, pág. 147 e ss.

Exposición de Arte Alemana). Aínda que só foi visitada por unha terceira parte do público que asistira á anterior, tivo a súa continuación noutras sete exposicións entre 1937 e 1944. O propio Hitler interveu coa súa censura na selección das obras, e

no discurso de apertura da segunda exposición afirmou: “mi deber era pues, trazar una línea rigurosa y asignar al nuevo arte alemán el único papel que puede jugar, obligándole a seguir el camino indicado”³.



Figura 2. Goebbels e Hitler visitando no ano 1937 a exposición de Arte dexenerada.

As dúas exposicións de Múnic celebrábanse só un mes máis tarde da Exposición Internacional de París, onde se lle mostraba ó público o *Guernica* de Picasso, unha pintura considerada por moitos como a obra máis importante de todo o século vinte. O cadro fora encargado polo Goberno da Segunda República española, que se enfrontaba no ano 1937 contra o levantamento militar que orixinou a Guerra Civil. A pintura foi exposta no pavillón

español da Exposición Internacional de París no mes de xuño dese mesmo ano.

O Goberno pretendía dar a coñecer naquela mostra os ideais democráticos e progresistas da República, postos en perigo polo levantamento armado. O tema elixido por Picasso foi o bombardeo alemán sobre a poboación civil da vila de Guernica, unha cidade desarmada e sen valor estratéxico ningún. Picasso pintou o cadro de grandes dimensións en

³ *Ibidem*, páx. 171.



Figura 3. Cadro do *Guernica* de Picasso, 1937.

branco e negro, algo que pode evocarl as fotografías das crónicas de guerra da época.

Na mesma Exposición Universal de París, os militares do golpe encabezados polo xeneral Franco, a través das xestións do cardeal Gomá, participaron representando a España de Burgos grazas a que o Vaticano, tal como lembra Alexandre Cirici,

le concedió un espacio en el Pabellón Pontificio, en el que el pintor José María Sert realizó un altar dedicado a la interención de Santa Teresa de Jesús en la Guerra Civil española. En una piedra situada en lo alto de la esfera terrestre, Santa Teresa, asistida por un cúmulo de obispos, entre cruces desechas, lograba hacer descender del cielo un Crucifijo que aparecía volando y alargando un brazo desclavado hacia ella. El suelo estaba cubierto de cruces y muertos que levantan las cabezas y abren los ojos ante la maravilla. Este espectáculo milagroso estaba encuadrado a los flancos por dos columnas portadoras de la divisa imperial, PLUS ULTRA, y por un gran corti-

naje rojo. Por cierto que las dos columnas eran rojas y con el fondo de oro de la pintura, formaban el conjunto de la bandera rojigualda. Ello fue motivo de protesta del gobierno francés, que reconocía todavía como legítimo el de la República. Esta protesta obligó a modificar el color de las columnas, que fueron repintadas en negro⁴.

A victoria final dos militares do golpe na Guerra Civil española é unha clave para comprende a persecución e o rexeitamento das vangardas durante a dictadura de Franco, unhas vangardas que se caracterizaran por abrir un foro de debate libre que ensinase a respectar unha cultura da democracia utilizando, moitas veces, unha arte didáctica como o teatro universitario de La Barraca de Federico García Lorca. O fusilamento do poeta granadino ó comezo do golpe militar, a morte no cárcere de Miguel Hernández ou o exilio forzoso de León Felipe son a dramática mostra na poesía do destino da vangarda durante a dictadura.

4 Alexandre Cirici, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pág. 92.

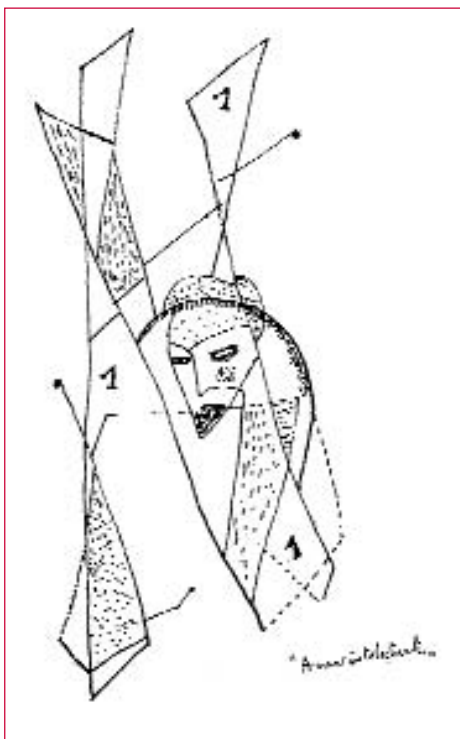


Figura 4. *Amor intellectuallis*, retrato de Salvador Dalí por Federico García Lorca, contra 1927-28 (colección particular, Madrid).

O mesmo tempo fundábase en plena guerra a Oficina de Prensa e Propaganda baixo o terror do estafalarío xeneral Millán Astray, o mesmo que berrara “¡muera la inteligencia!” na Universidade de Salamanca en presenza de Miguel de Unamuno. Finalizada a contenda, a cultura sufrirá tamén a tutela da censura da Igrexa que, desde o século XVII, non gozaba dun poder tan extraordinario.

Igualmente nefasta para a arte foi a ditadura comunista de Stalin; a eli-

minación absoluta das vangardas xa era algo totalmente consumado na URSS dos primeiros anos trinta. Aniquilouse a arte moderna a prol da propaganda. Un feito obxectivo pon en evidencia que os réximes totalitarios, non democráticos, independentemente da súa ideoloxía, proscribiron a arte de vangarda para adoptar como estilo oficial o realismo academicista.

Como consecuencia de todas aquelas circunstancias, unha vez finalizada a Segunda Guerra Mundial, as vangardas convertéronse na expresión e na linguaxe oficial das democracias vencedoras; a partir deste momento só quedaba popularizar e converter nunha arte de masas o que fora ata entón unha arte minoritaria e carente de calquera protección oficial. As vangardas fixéronse arte oficial logo de morreren.

Prodúcese un xiro radical na aceptación da arte; todo o que era subversión tórnase espectáculo; a arte xa non provoca a ninguén. Do mesmo modo que as políticas económicas deixaron o seu lugar ás economías políticas, as políticas culturais cedéronlle o sitio ó mercado da arte para convertela en espectáculo e intégrala no consumo.

Trala posguerra, desde os primeiros anos sesenta a Arte Pop representa o comezo da nova etapa na que a arte pon os seus ollos nas imaxes do mercado e a cultura de masas; o compromiso coa loita de clases e os conflitos sociais ficaran atrás. Acuñouse un concepto de industria da cultura dominado polas leis do mercado.



Figura 5. Andy Warhol, *Latas de sopa Campbell's a cuatro cores*. Serigrafía e acrílico sobre tea. Colección Sonnabend, Nova York.

Os cidadáns converteranse en consumidores, nunha era, a actual, que ve transformarse a política en xestión; a creación enténdese en termos de produción; o entendido, o coleccionista e o afeccionado deixan paso ó investidor que busca nos 'valores' da arte unha posibilidade máis de facer rendibles os cartos.

AS ORIXES

Nos anos do nacemento da Pop Art xa se podía facer unha historia da transgresión dunhas vangardas que ían quedando atrás e nas que a pintura acadara a capacidade extraordinaria de incidir e modifica-las ideas e moitos aspectos da vida cotiá.

As crónicas remontan adoito ata 1863 a orixe inmediata desa capacidade revolucionaria da pintura: cando Manet expuxo no Salón dos Rexeitados de París o seu *Xantar campestre* e provocou o escándalo na crítica oficial e no gran público por representar dous personaxes contemporáneos nun tema clásico, ademais de estar realizado cunha técnica pictórica que rompía drasticamente coa tradición. En contraposición ó rexeitamento do público, agrupáronse perante el, con admiración, os novos artistas e os impresionistas considerárono como o seu mestre; comezaba así a epopea da pintura de vangarda.

Neste punto hai que recordar que o termo vangarda é imprescindible para referirse e identifica-la pintura do século XX; sen esquecer unhas conno-

tacións bélicas que fan referencia á parte dun exército que nas batallas vai diante do corpo principal.

Deste modo, as vangardas artísticas concíbense como uns movementos culturais que se anticipan ó seu propio tempo enfrontándose ás ideas e gustos tradicionais. Esta empresa conduciu e condenou os artistas a unha situación de conflito permanente, representado a través dos diferentes 'ismos' que concretan e balizan un percorrido hoxe xa remoto; unhas vangardas adxectivadas como históricas: Fauvismo, Expresionismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo e Abstracción, entre outros.

O século fina cunha situación na que as exposicións das vangardas históricas e as últimas manifestacións artísticas se converteron nun espectáculo de masas, patrocinado polos grandes centros de arte das institucións públicas e fundacións privadas. Máis cás propias obras, o interese dos medios de comunicación céntrase na repercusión pública e o fenómeno de masas entendido como espectáculo.

A cultura crítica da arte das primeiras vangardas entra moi poucas veces en colisión coa sociedade actual. A estética converteuse en economía; os museos son parques temáticos de arte idénticos ós de Disney World ou Port Aventura. Pouco importa se son obras orixinais ou reproducións, pinturas ou esculturas, arte primitiva ou últimas tecnoloxías; o público conténtase con ter estado alí sen entender ou importar case nada do que viu, agás o

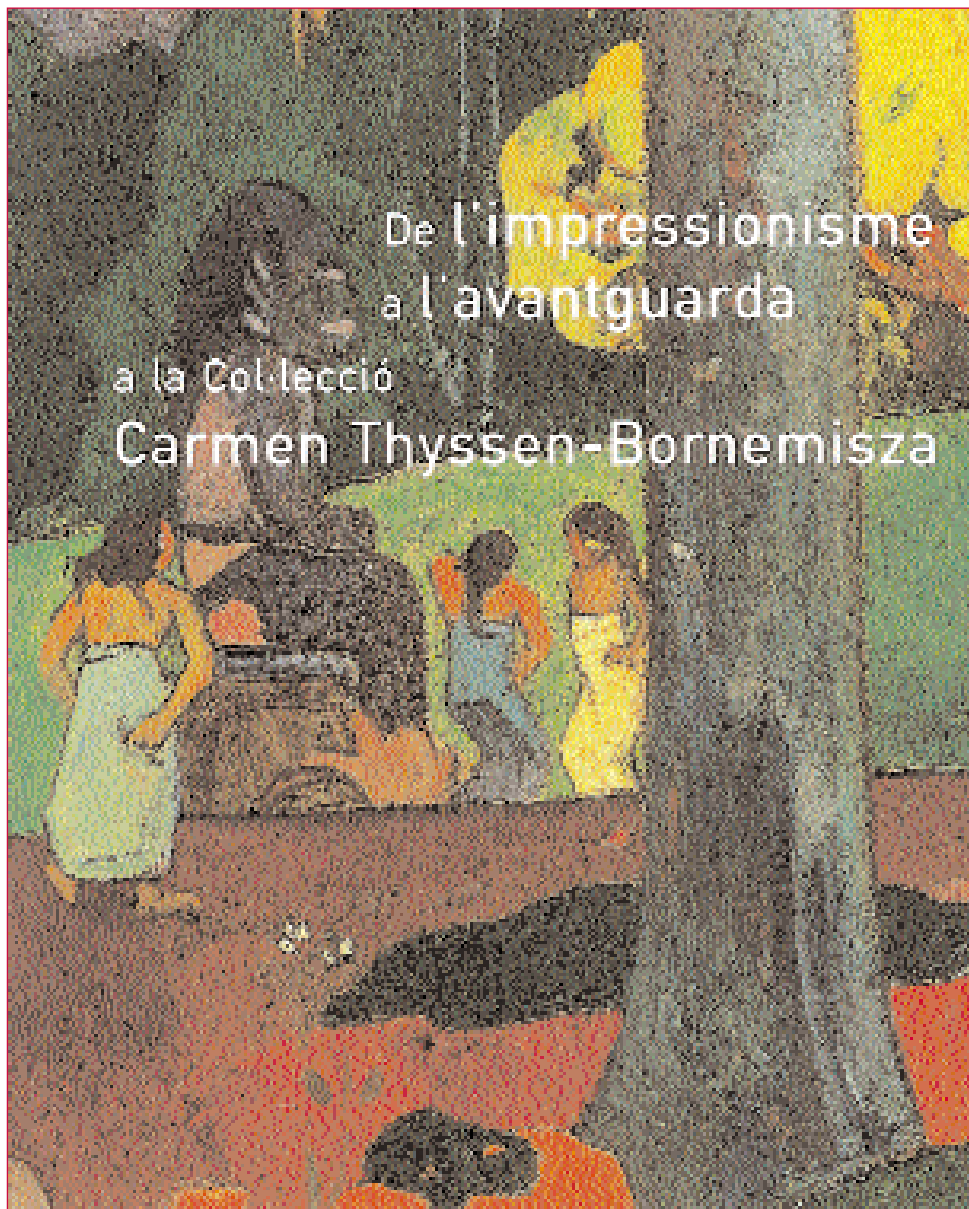


Figura 6. Folleto dunha exposición da Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, 1999.

espectáculo dos visitantes mesmos nunha actitude reverencial e submisa ante a cultura.

PROVOCACIÓN E ESPECTÁCULO

Nos mesmos días que recibían o ano 2000, en tódolos medios de comunicación, sen ser necesariamente prensa especializada en arte, se recollían moitas crónicas do escándalo provocado pola exposición neiorquina *Sensations*. Así mesmo, os medios de comunicación facíanse eco doutra exposición, *El arte de la motocicleta*, aberta no museo Guggenheim de Bilbao, augurándose como a de maior éxito entre tódalas celebradas ata a data no celeberrimo centro de arte.

Os dous acontecementos pódense explicar en relación co balance de todo o século que se achega á súa fin e que pretendemos abordar nestas liñas.

A exposición *Sensations* chega ás páxinas dos diarios polo escándalo e as manifestacións de repulsa representadas por uns grupos de cidadáns indignados. A diferenza desta, a exposición de motocicletas de Bilbao anúnciase como un flamante espectáculo no que participan estrelas do firmamento cinematográfico. Estes dous fenómenos arrastran os seus antecedentes ó longo de todo o século; a provocación e o espectáculo foron, sen dúbida ningunha, dúas constantes fundamentais da

cultura do século XX e da pintura en particular.

Podemos lembra-los dous acontecementos. A exposición *El arte de la motocicleta*, aberta ó público no Museo Guggenheim de Bilbao do 24 de novembro de 1999 ó 23 de abril do ano 2000 é a mesma que se celebrara anteriormente no museo homónimo de Nova York. Diseñada polo arquitecto Frank Gehry, recollía cento dez motocicletas, vehículo que, segundo os organizadores “representa una metáfora del siglo XX” e quere ser unha maneira de resaltar outras formas de arte. En declaracións á axencia EFE, “Thomas Krenn, director del museo neoyorkino, resaltó que la motocicleta incorpora mucho de los rasgos característicos del siglo que termina: la tecnología, la velocidad, la rebeldía, la transformación, el romanticismo, el riesgo, etc.”⁵

O acto inaugural en Bilbao contou coa asistencia do actor Dennis Hopper, protagonista da mítica película de “motos” *Easy Rider* (1969). Xigantescos paneis reproducían fotogramas de películas con actores en escenas de motocicletas: Gregory Peck, Audrey Hepburn, Steve McQueen, Marlon Brando, Robert Redford e un longo etcétera.

Polas mesmas datas, despois de pasar por Londres e Berlín, a exposición *Sensations*, desataba no Museo de Arte de Brooklyn, un aluvión de recensións en toda a prensa⁶. A

⁵ Axencia EFE, 26-06-1998.

⁶ EFEDATA. Axencia EFE SA. 23-09-1999; 27-09-1999; 30-09-1999; 02-10-1999-08.00; 02-10-1999-22.48; 09-10-1999; 01-11-1999; 15-12-1999.

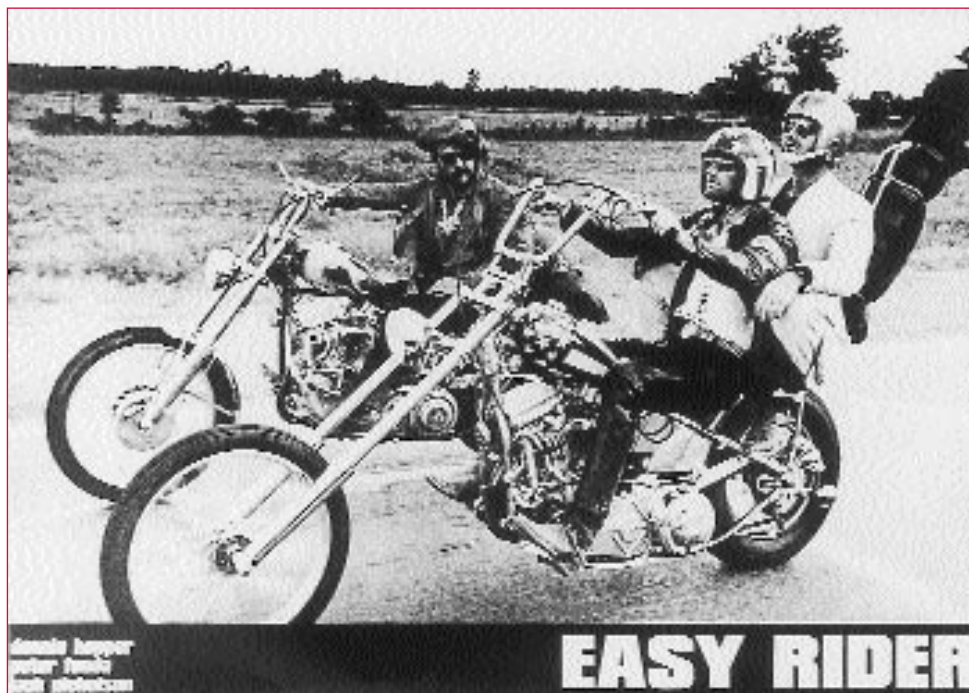


Figura 7. Fotograma da película de "moteiros" *Easy Rider* (1969).

exposición integraba un centenar de obras, entre pinturas, esculturas e traballos multimedia e incluía imaxes de animais diseccionados, esculturas corporais que amosan os xenitais ou moscas esmagadas, entre outros traballos.

Nos folletos de promoción advertíase, non sen certa ironía, "Os contidos da exposición poden causar trastornos, vómitos, confusión, pánico, euforia e ansiedade. Se sofres de tensión alta, desordes nerviosas ou palpitacións, deberás consultar previamente o doutor".

A pesar de todo isto, semella que só o título dunha obra desencadeou a

polémica: *A Sagrada Virxe María* de Chris Ofili, unha representación da Virxe, de trazos africanos, salpicada con excrementos de elefante e elementos de carácter pornográfico.

A exposición tería pasado máis inadvertida sen a torpe e impagable colaboración dalgúns responsables públicos. O 23 de setembro, o alcalde republicano de Nova York, Rudolf Giuliani, cualificou de 'enfermiza' a exposición e ameazou o Museo con suspender as subvencións municipais.

Inmediatamente despois, *The New York Times* publica que o alcalde ten



Figura 8. Exposición *Sensations* no Museo de Artes de Brooklyn (1999-2000).

dereito a denuncia-la exposición pero debe entender que a Primeira Emenda limita o que el pode facer contra a arte que desaproba.

O 27 de setembro, na catedral de San Patricio, o cardeal John O'Connor di na homilía: “Estou apesarado polo que parece ser un ataque, non só á Nosa Santa Madre, senón á relixión en si mesma e dunha forma especial á Igrexa católica”.

Pola súa parte, o reverendo Herbert Doughtry, da Igrexa do Señor, no mesmo Brooklyn, declara: “Se o alcalde quere manifesta-lo seu rexeitamento pola exposición como cidadán é unha cousa, pero dicir que vai utilizalos mecanismos gobernamentais para castiga-los organizadores, é algo que se achega ó dictatorial”. “Recordando a Voltaire cando dicía que aínda que non estou de acordo co que dis defenderei ata a morte o teu dereito a dicírelo, creo que se podería aplicar á arte: non entendo o que dis con esta obra pero

defenderei ata a morte o teu dereito a expresárelo”.

Nunha das pancartas dos católicos radicais que se manifestaban contra a exposición líase: “Hitler tiña razón cando dicía que había que se desfacer da arte dexenerada”. O 1 de outubro, *The New York Times* publicou un anuncio a toda páxina co apoio de personalidades do mundo da cultura a prol da independencia do museo, “deplorando” as intencións do alcalde neoiorquino. Un mes máis tarde, levado o conflito ós tribunais, a xuíza do distrito ordenou ó Concello restaura-los fondos ó museo, afirmando que nin o alcalde nin o Concello podían “castigar, someter a represalia, discriminar ou sancionar” a exposición. A xuíza tamén sinalaba que “non hai asunto constitucional máis grave có esforzo por parte dos funcionarios gobernamentais de censurar traballos de expresión”. “O alcalde e o Concello ameazaron cos seus actos a neutralidade que se require do Goberno na esfera da relixión”, engadía noutro momento a mxiestrada.

En resumo: vemos cómo nunha destas exposicións predominaba o afán de provoca-lo público e a sociedade en xeral, mentres que na outra se trataba dun espectáculo que recorda os parques temáticos de atraccións do universo de Hollywood.

Non obstante, nos postremeiros tempos do século XX deixouse atrás o aspecto de maior importancia que caracterizou a arte máis significativa da

centuria: a súa ideoloxía e a súa implicación coas loitas sociais, convulsións políticas e conflitos bélicos de toda orde, como a expresión dunhas circunstancias históricas moi particulares.

OS MANIFESTOS

Fálase de literatura artística en referencia ós xéneros literarios utilizados en distintas épocas para escribir sobre arte. As vangardas servíronse dun xénero específico: os manifestos.

Estes son, en xeral, escritos dirixidos á opinión pública nos que se expón e propón algún proxecto concreto; neles decláranse tanto as cousas que se queren como as que se rexeitan.

O seu contido acostuma conter algunha proposta de cambio social, descubríndose a débeda ó manifesto máis coñecido da historia deste xénero: o *Manifesto do Partido Comunista*, publicado por Marx e Engels en 1848.

Enraizado nesta tradición, o 20 de febreiro de 1909 o diario *Figaro* publicaba un dos máis famosos: o *Manifesto do Futurismo* asinado polo poeta Marinetti; nel, entre outras frases provocadoras, podíase ler: “Queremos glorificar-la guerra —única hixiene do mundo—, o militarismo, o patriotismo, o ademán destructor dos anarquistas, as belas ideas que matan e o desprezo da muller”.

Os irónicos e demoleedores ataques á tradición e ó pasado tiñan o seu

contrapunto positivo: o mérito indiscutible de chama-la atención da arte cara á vida moderna, algo que o academismo de finais do século XIX non dera afrontado e que o poeta Baudelaire xa reclamaba no século XIX: “Un pintor, un verdadeiro pintor será aquel que consiga arrincarlle á vida moderna o seu lado épico e nos faga ver e sentir en qué medida somos grandes e poéticos coas nosas gravatas e os nosos zapatos de charón”.

No manifesto de Marinetti proclamábase:

Cantarémo-las grandes multitudes axitadas polo traballo ou a sublevación; as resacas multicolores e polifónicas das revolucións nas capitais modernas; a vibración nocturna dos arsenais e as obras baixo as súas violentas lúas eléctricas; as comellonas estacións que engolen serpes fumegantes; as fábricas penduradas das nubes por medio dos cordeis das súas fumaredas; as pontes de saltos de ximnastas que choutan sobre a coitelaría diabólica dos ríos delourados; os paquetes aventureiros que osman o horizonte; as locomotoras de poderoso peito que piafan polos carrís, coma enormes cabalos de aceiro embridados por grandes tubos e o esvaradío voo dos aeroplanos, con hélices que estralan coma as bandei-ras e coma os aplausos da multitude entusiasta.

O futurismo consideraba necesario o escándalo para crear unha nova arte onde as máquinas eran a fonte de inspiración. O *Manifesto dos pintores futuristas* do 8 de marzo de 1910, declaraba nun dos seus puntos: “que é mester varrer tódolos temas xa gastados, para expresa-lo torrente da nosa vida de aceiro, orgullo, febre e velocidade”.



Figura 9. Giacomo Balla, *Velocidade dun automóbil + Luz* (1913). Óleo sobre papel, Museo de Arte Moderna de Estocolmo.

A RUPTURA COA TRADICIÓN E OS SÍMBOLOS DUNHA NOVA ERA

Unha das constantes nas vangardas históricas será, precisamente, a súa vontade e conciencia de ruptura co pasado, unha clave permanente durante todo o século. Ata hai pouco tempo, acordes con esta actitude, as críticas de arte continuaban enxalzando como algo bo todo o que supu-

ña romper con..., renovar..., transgredir...

A tradición, a historia e o pasado considerábanse como un lastre do que debería desprenderse o artista. A nova era precisaba e esixía novos símbolos; no ano 1922 Gropius manifestaba na Bauhaus que a súa responsabilidade era “educar homes que puidan recoñecer claramente, por seus caracteres fundamentais, o mundo en el que

viven, y crear, por medio de la unión de sus conocimientos con sus fantasías, formas típicas que representen simbólicamente su mundo”⁷.

A necesidade de novos símbolos para representa-los cambios de sensibilidade e as profundas transformacións sociais atoparon o seu acomodo na pintura abstracta, a revolución máis radical e a achega de maior importancia, desde o punto de vista formal, para a pintura moderna.

O comezo da pintura abstracta convese en datao en 1910, cando o pintor ruso Wassily Kandinsky pintou a súa primeira acuarela abstracta. A conciencia do novo camiño da pintura está perfectamente formulada nunha coñecida definición do pintor Maurice Denis: “Recordemos que un cuadro —antes que un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota— es esencialmente una superficie de colores combinados en un cierto orden”⁸.

A pintura abstracta rompía coa dependencia da representación visual coincidindo coa época dos descubrimentos da psicanálise e da psicoloxía do inconsciente. Kandinsky formulaba o seu “principio da necesidade interior” como un dos fundamentos básicos da arte abstracta. Como consecuencia disto, Kandinsky titula algunhas

das súas pinturas como *Improvisacións*, definíndoas como “Expresiones, en gran parte inconscientes y a menudo repentinamente formuladas, de hechos de carácter interior; impresiones, por lo tanto, de la ‘naturaleza interior’”⁹



Figura 10. W. Kandinsky, *Acuarela abstracta*, coñecida como a primeira realizada polo artista (1910). Col. Sra. W. Kandinsky, París.

O concepto de expresión antepúñase ó de representación que fora arrebatado e monopolizado pola fotografía. A relación entre arte e fotografía é, precisamente, outra das claves para comprender unha boa parte da pintura contemporánea.

Unha forma radical de pintura será a abstracción xeométrica; nela a obra do pintor holandés Piet Mondrian alcanza unha das maiores cotas de orixinalidade no panorama xeral da arte contemporánea.

7 W. Gropius, “La vitalidad de la idea de la Bauhaus” (apuntamentos do 3 de febreiro de 1922 para unha circular ós mestres da Bauhaus), recollida en, H. M. Wingler, *La Bauhaus*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, páxs. 69.

8 Citado en, J. Cassou, *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, Madrid, Guadarrama, 1961, páx. 103.

9 W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Bos Aires, Nueva Visión, 1956, páx. 115.

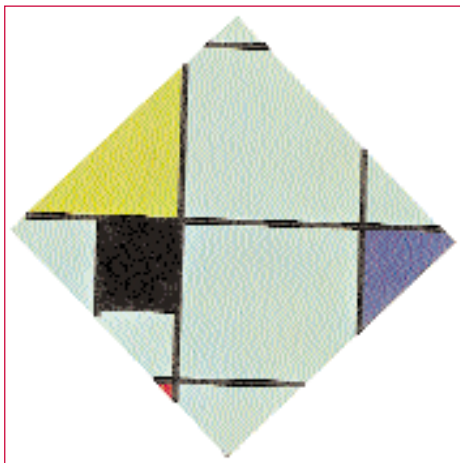


Figura 11. Piet Mondrian, *Composición diagonal*, Instituto de Arte de Chicago.

As súas obras, ademais de identificar perfectamente a estética dos obxectos e as estruturas contemporáneas, relaciónanse cunha actitude case mística de contemplación do esencial. Mondrian, igual ca outros pintores contemporáneos, escribirá as súas ideas sobre a arte. No seu texto *Realidad natural y realidad abstracta*, unha obra escrita en forma de diálogo entre un afeccionado á pintura, un pintor naturalista e un pintor abstracto, escribirá:

No debemos mirar más allá de la naturaleza sino, mejor, *a través de ella*: debemos ver más profundamente, nuestra visión debe ser abstracta, universal. Entonces lo exterior se convierte para nosotros en lo que efectivamente es: el espejo de la verdad. Para llegar a ello es menester que nos liberemos del apego a lo exterior...¹⁰

O PAPEL DO DEBUXO

Analiza-las implicacións do debuxo no decorrer dos últimos cen anos axuda a clarificar moitos aspectos da arte en xeral. Pódese lembrar que, desde o Renacemento, o *disegno* era a ciencia da arte; o debuxo —*disegno*— estaba considerado e concibíase como o paso previo e necesario para proxectar calquera obra de pintura, escultura ou arquitectura; a arte era susceptible de ser pensada e predicible e o debuxo entendíase nunha fase de estudio e preparación, como a previsión da obra futura.

Dando un xiro de cento oitenta graos, no século XX a maior parte da arte considerárase como algo de orde subxectiva, imprevisible e imposible de proxectar; o azar, a casualidade, o aleatorio, o arbitrario e o accidental son variables plenas de sentido para a nova arte. Picasso afirmará nunha coñecida frase: “eu non busco, eu encontro”. Ó artista gústalle descubrir e sorprenderse diante dos achados que non foron programados.

Nun uso voluntario desta sensibilidade, radicalizándoa, os surrealistas realizan os seus “cadáveres exquisitos”, consistentes en trazar sobre un papel con varias dobras un debuxo entre diferentes persoas sen que ningunha coñeza a achega precedente

O Surrealismo avoga por unha liberdade absoluta de inspiración que

10 Piet Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta*, Barcelona, Barral, 1973, pág. 22.

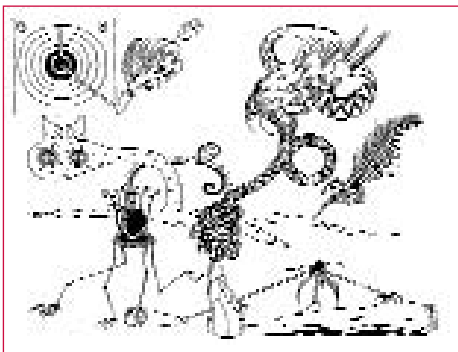


Figura 12. *Cadáver exquisito* realizado por catro persoas: Tzara, Hugo, Knutsen e Breton.

ha de xurdir do inconsciente do individuo. No primeiro manifesto de 1924, defínese o Surrealismo como “aquilo que a mente nos dicta cando se suprime todo control da razón e se deixa toda preocupación estética ou moral”.

Trala película *El perro andaluz* de 1929, en 1931, Salvador Dalí realiza a segunda película con Buñuel, *La Edad de Oro*, o mesmo ano que propón o seu método “parnoico-cítico” para integralos impulsos da libido e as imaxes oníricas na creación. A débeda de toda a arte e a poesía ó Surrealismo maniféstase no recoñecemento da absoluta espontaneidade creadora e automática que chega desde a figuración ata os graos máis extremos da abstracción.

Como consecuencia destes antecedentes, na posguerra xorde con gran forza nos Estados Unidos de Norteamérica a chamada *Action Painting*, pintura de acción ou pintura xestual, da que Jackson Pollock é o máis importante representante. El adoptou a técnica

do *Dripping* que consiste en derramar pingas de pintura sobre un soporte que moitas veces se pon enriba do chan, para expresa-lo propio acto físico de pintar na súa relación cos impulsos psíquicos do artista.

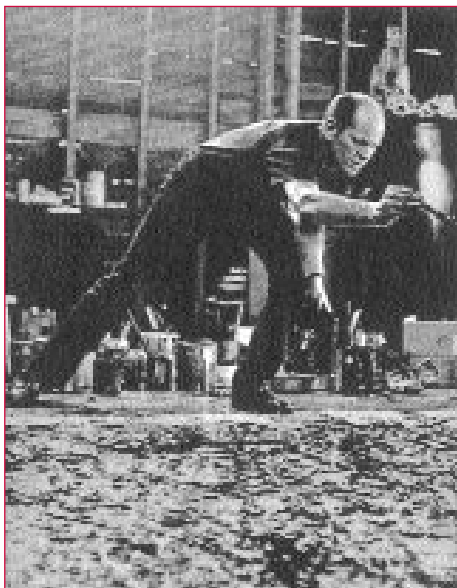


Figura 13. O pintor Jackson Pollock (1912-1956) realizando unha obra colocada sobre o chan.

A obra destes artistas xestuais enlazábase coas correntes europeas do Expresionismo abstracto, a última consecuencia da pintura expresionista dos países nórdicos. *O grito*, célebre cadro do pintor noruegués Edvard Munch, pode considerarse o emblema do Expresionismo que se manifesta no interese pola paixón e a liberdade emotiva.

Existen antecedentes: en 1907 o historiador Wilhem Worringer publicara a súa *Abstracción y empatía*, onde

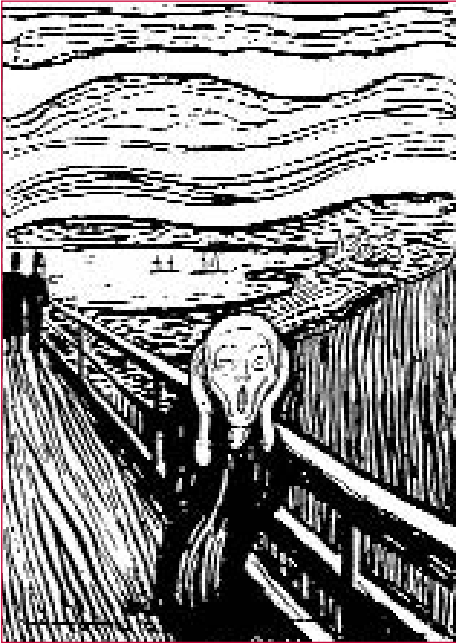


Figura 14. Edvard Munch, *O grito*, litografía de Munch en *La Revue Blanche*, 1894.

sostén que toda arte é basicamente subxectiva; é o mesmo autor que acuña, por primeira vez, a palabra 'expresionismo'.

Segundo ese pensamento, a subxectividade pódese expresar en múltiples formas: hai personalidades doces, tranquilas, violentas, neuróticas, bondadosas ou coléricas. Todos estes tipos psicolóxicos e anímicos tamén se poden descubrir nas artes plásticas. Na pintura expresionista, o denominador común é a liberdade absoluta dunha subxectividade que se denuncia apreixada por unha sociedade que a reprime e da que cada autor intenta ceibarse.

Para o Expresionismo, a subxectividade do propio individuo e a liberación contra a represión social encontra a mellor forma de expresión nas pinturas e debuxos eróticos, o descubrimento do pracer sexual e a intimidade do corpo espido. Os debuxos eróticos de nus constitúen, deste modo, un dos máis fermosos capítulos da arte de todo o século XX; entre outros moitos, os mellores e máis coñecidos son os de Rodin, Klimt e Schiele.



Figura 15. Egon Schielle, *Muller espida coas pernas recollidas*, Graphische Sammlung Albertina, Viena.

ESTRUCTURAS E XESTOS

As interrogantes sobre os procesos de creación non eran, en absoluto, algo novo para as vangardas; a revisión da función do debuxo na creación artística e na súa relación coa pintura víñase formulando moito tempo atrás. Desde Cézanne, de forma explícita, na arte, a concepción dunha obra non se podía entender á marxe da súa realización; segundo el, unha expresión non podía ser nunca unha tradución de algo realizado anteriormente; para este pintor, o debuxo non é independente da pintura, “o debuxo e a pintura non son xa factores distintos; débúxase tal como se pinta: canta máis harmonía hai nas cores, tanto máis preciso se fai o debuxo”¹¹. Insistindo nestas ideas, o debuxo pasa a considerarse na arte contemporánea como algo intrínseco en tódalas obras, ou como unha obra en si mesma e non como algo instrumental, ó servizo doutra técnica artística posterior máis elaborada.

O debuxo racionaliza o concepto de estrutura na representación da natureza; nesa dirección Cézanne formula a súa coñecida sentenza: “na natureza todo está modelado segundo tres formas fundamentais: a esfera, o cono e o cilindro. Hai que aprender a pintar esas figuras tan simples, e logo poderase face-lo que se queira”. Nesta afirmación quixéronse verlos antecedentes do Cubismo formulado por

Picasso e representado pola obra máis revolucionaria de todo o século, desde o punto de vista formal: *As señoritas de Aviñón*, pintado en 1907.

A idea de concreción e precisión do debuxo vese afectada polo concepto de acabado que tamén sofre unha transformación importante; a frase de Picasso na que afirmaba que unha obra rematada é unha obra morta, ilustra perfectamente o cambio de sensibilidade. Unha obra de arte debe evocar, suxerir; unha característica da arte contemporánea e unha idea estética que foi desenvolvida por Umberto Eco no seu ensaio *Opera aperta*, do ano 1962. Para o autor italiano a apertura é a posibilidade de múltiple interpretación dunha forma, entendendo como forma o campo dunha posibilidade. Eco afirma:

nos preguntamos con legítima esperanza si la proposición que hace el arte contemporáneo de un ejercicio continuo de la libre elección y de ruptura consciente [...] no representa un instrumento de liberación que no actúa ya sólo al nivel de las estructuras estéticas consideradas abstractamente en su evolución histórica y formal, sino al nivel de una educación del hombre contemporáneo para la autodirección¹².

Nesa busca da autoafirmación, a arte contemporánea valorou a expresividade a través do xestualismo. En moitos centros de ensino propoñíase-lles ós estudantes libera-las súas forzas expresivas e creativas, desenvolver unha personalidade activa, espontánea e sen inhibicións; pretendíase adquirir un coñecemento non exclusivamente

11 Citado por, Maurice Merleau-Ponty, “Le doute de Cézanne”, en *Temps Modernes*, París, 1946.

12 Umberto Eco, *Opera aperta*, Milán, Bompiani, 1962. Traducción española: Barcelona, Barral, 1965, páx. 127.

intelectual senón emocional. Nese comportamento expresivo primábanse os aspectos puramente motores.

En consecuencia, o debuxo tamén se vai concibir, polas súas implicacións de expresión caligráfica e autográfica, como a pegada persoal do autor. Cómpre lembrar que o termo grego *graphidos* sería o equivalente da nosa palabra debuxo, aínda que significa tamén escritura, o que pon en evidencia a orixe común da escritura e o debuxo.

A escritura non só comparte co debuxo cuestións de orde estética; a caligrafía —etimoloxicamente bela escritura— é tamén a pegada da acción física de cada individuo e recoñécese como o máis propio e irreproducíble, así como a manifestación da orde subxectiva da persoa, a marca onde se manifesta a personalidade do autor. A grafoloxía pretendería atender ese aspecto na escritura. As novas tecnoloxías van poñer en crise estes conceptos ó prescindir da acción manual directa ou deixala simplemente mediatizada.

O horizonte que se albisca para o vindeiro milenio xa é un feito presente; unha arte e unha cultura en xeral definidas pola comunicación e a información da Rede, onde o importante non é a obra única e singular, a súa exclusividade, senón a súa máxima difusión a través do número de 'visitantes' da propia Rede. Do mesmo modo que os clásicos dicían que na arte era máis importante o verosímil có verdadeiro, na sociedade actual é máis importante o acto mediático producido cá propia

realidade. O papel da Academia tradicional está ocupado por unha trama de xestores de centros oficiais de arte e os medios de difusión das imaxes. O criterio do espectador baséase na mesma información da televisión ou as revistas especializadas que difunden as imaxes.

O futuro inmediato da arte semella estar tamén en Internet; a continuación do debate sobre a liberdade na arte establecerase nel; nos seus logros e miserias a débeda con respecto ás conquistas do último século é máis ca evidente.

Como resumo de todo o dito podemos concluír transcribindo unha información do sociólogo Manuel Castells, referente a que nos Estados Unidos o Tribunal supremo protexeu con reiteradas sentencias a liberdade de expresión en Internet, algunha das cales chega a dicir que "os cidadáns teñen dereito constitucional ó caos na súa libre expresión".

BIBLIOGRAFÍA

- Argan, G. C., *El arte moderno*, Valencia, Fernando Torres, 1975.
- Baron, S., "Degenerate Art", *The Face of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Nova York, N. H. Abrahams, 1991.
- Cassou, J., *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, Madrid, Guadarrama, 1961.

- Cooper, D., e G. Tinterow, *The Essential Cubism. Braque, Picasso & their Friends 1907-1920*, The Tate Galery, 1983.
- Gómez Molina, J. J., *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Huges, R., *The Shock of the New. Art and the Century of Change*, Londres, British Broadcasting Corporation, 1980.
- Hulten, P., *Futurismo & Futurismi*, Milán, Bompiani, 1986.
- Lynton, N., *Historia del arte moderno*, Barcelona, Destino, 1988.
- Rubin, W. S., *Dada & Surrealist Art*, Londres, Thames and Hudson, 1969.
- Whiting, C., *A Taste for Pop. Pop Art, Gender and Consumer Culture*, Cambridge University Press, 1997.

