

Memoria del futuro

Arte Italiano desde las primeras
vanguardias a la posguerra



Centro de Arte Reina Sofía

31 octubre 1990/14 enero 1991

Memoria del futuro

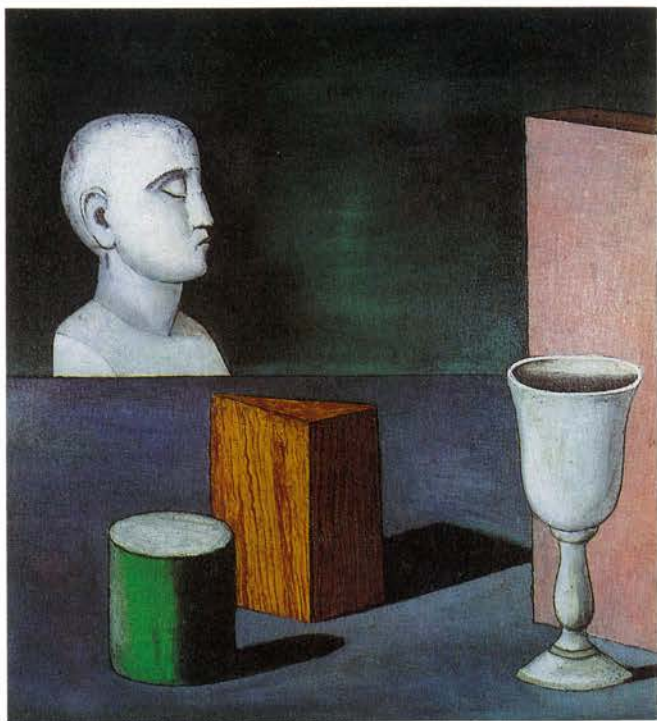
Germano Celant

La cultura de lo moderno en Italia se basa en la doble sustancia de una continua renovación enraizada en la tradición. Se nutre de un pensar y un actuar dialécticos, en los que lo que cuenta es la presencia conjunta de contrarios: la tradición y la innovación, el pasado y el futuro. En efecto, aquí lo moderno se funda en la multiplicidad y reciprocidad de los términos, que son distintos, pero no escindidos, porque existe siempre entre ellos un nexo, mediante el cual se interiorizan las raíces de la historia.

"Memoria del futuro" es una muestra sobre el arte, en la que los extremos se reflejan y al mismo tiempo son paralelos, precisamente porque la investigación visual siempre se ha movido en el espacio de la meditación, basándose en una raíz doble y en un doble punto de huida: reacción y progreso. De la misma manera, pretende presentarse como panorama de una forma de pensar italiana alimentada por esta ósmosis entre opuestos que han creado una ambivalencia y un fluir que, no siendo nunca neutros – porque están basados en un sistema de atribución de valores comunes y dominantes –, a menudo han hecho percibir la historia del arte moderno en Italia como un proceso confuso y ambiguo, indeciso y caótico, en el que los recorridos se entrecruzan y se pierden. En el período que va de 1909 a 1918 nacen los movimientos del Futurismo y de la Metafísica, del realismo mágico y "Valori Plastici", que se compensan y discurren paralelos unos a otros, de tal manera que se puede establecer, a través de artistas como Carlo Carrà, Gino Severini y Giorgio Morandi, canales de comunicación y diálogos indirectos. En efecto en el arte italiano lo nuevo brota de la contaminación de dos términos, lo antiguo y lo nuevo, porque lo que interesa es la



Giacomo Balla, *Niña multiplicado balcón*
o *Niña corriendo en el balcón*, 1912



Carlo Carrà, *Bodegón metafísico*, 1919

continuidad y el desarrollo progresivo que no se separan de la dimensión de la historia y de la memoria, sino que se nutren de ellas y las trascienden. En “Memoria del futuro”, por lo tanto, no se plantea la oposición, sino la compensación y la integración, el discurrir de una hacia otra.(...)

Los protagonistas del movimiento futurista aceptan la implicación de los acontecimientos de su propia época, como los nuevos “mass media” y la nueva sensibilidad que comportan, sin tratar de rehuirlos. Pretenden entregarse al curso del futuro, seguros de que el pasado no tiene energías ni potencialidades expresivas. Tratan, por todos los medios y con todas las técnicas, del cine a la radio, de la fotografía a la danza, de la arquitectura al arte, de romper cualquier relación con él, negando toda filiación o parentesco. Lo que cuenta, para Boccioni y Balla, Marinetti y Carrà, Severini y Russolo, es la aceleración del tiempo, el ritmo de transmisión y velocidad de las imágenes, su nuclearización tecnológica, que establecen en la cultura una heterogeneidad que crea una total escisión con el pasado y la historia. Los futuristas quieren desarraigar la memoria y elogian lo absolutamente nuevo, la actualidad más palpitante. Para ellos “el futuro ya está aquí”, discurre en el presente y da plenitud al instante y al momento. La llegada de los nuevos medios de comunicación ha debilitado definitivamente toda idea tradicional, la ha derrotado. Ya no sirven los confines lingüísticos, y todas las gramáticas del ver y del oír, del pensar y del moverse hay que reelaborarlas. Pero todo esto comporta también un peligro: la derrota de la historia y el entusiasmo por el futuro llevan al olvido del pasado, a ignorar la historia y sus errores. Al entusiasmarse por lo absoluto presente-futuro, los futuristas se encuentran sin conciencia crítica, de tal manera que pueden acabar siendo el hazmerreír de sí mismos, cuando

su oposición se vuelve vacía espectacularidad, porque olvida su papel negativo y conflictivo, entregándose al espejismo (que no es un sueño, sino una ilusión) del fascismo. Aquí se niega la capacidad de ruptura del Futurismo y se ofrece como prótesis tranquilizadora y gratificante, se transforma en fantasma del progreso y de la innovación. El arte metafísico, que percibe la permanencia y la unión de la historia y de la memoria, parece que resiste a esta seducción.

Frente a la aceleración vitalista que arrolla imágenes y pensamientos, De Chirico busca la seguridad del saber consolidado. Confía en la tradición, con sus fragmentos y sus símbolos. Aspira a encontrar un hueco que lo aleje de la actualidad, no aspira a hacer *tabula rasa*, sino que se apoya en los horizontes existentes. Interroga a lo antiguo para volver a hacer o volver a pensar lo "nuevo".

Piensa en el "futuro de la memoria" cuya energía propulsora quiere revalorizar. Se mueve en su interior y trabaja en el espacio del mito y de la tragedia, en busca del destino y del héroe, así como del enigma de la pintura.

Termina la carrera hacia lo nuevo, porque la contemporaneidad gira sobre la inmovilidad histórica, no es una pérdida de la tradición y del pasado, sino un "ir hacia". Por lo tanto, el arte metafísico rechaza las formas explotadas y fragmentarias del Futurismo, en el que el sujeto desaparece en favor de su rastro vitalista y dinámico. No acepta la "delgadez" o anorexia de la figura y del icono, que en las pinturas futuristas llegan a la transparencia y a la invisibilidad, sino que las refuerza, recorriendo las ruinas y tratando de recomponerlas. La suya es una tensión global contra la emancipación y lo absolutamente nuevo. Exalta la tradición, no como regresión arcaica, sino como un ahondar en una construcción que acepta la historia. La contemporaneidad entre Futurismo y Metafísica da valor al hecho de que la oposición esté entre pasado/futuro, y sea una construcción teórica, puesto que lo que tales movimientos pretendían aclarar era el presente que es circular y los interroga a ambos.(...)

La visión del Futurismo y del arte metafísico, una vez aceptada por su anomalía, que establece un valor despersonalizado del ser humano, comporta la aceptación del tiempo suspendido, en el que los recuerdos y las previsiones se han congelado. Todo se vuelve inhumano y sin vida, entregado al carácter repetitivo de la máquina o al silencio de la tranquilidad metafísica.

Esta separación entre humanidad y cosa, en la que toda realidad se disuelve en la apariencia del objeto, llega a su ápice en la primera guerra mundial. Las relaciones entre los entes entran en crisis, y ningún valor, tradición o búsqueda, pasado o futuro, parece tener significado. Toda posición parece de poco relieve e ineficaz; no se puede soñar. Recorriendo los recuerdos y los monumentos de la memoria y de la historia se construye una utopía. Queda el silencio, al que se entrega Giorgio Morandi, o el refugio en el misterio o en apariciones soñadas y tenebrosas, fuera del tiempo, como harán De Chirico y Savinio. A través de la actuación sistemática y organizada de las masas, la guerra crea una socialización de las ideas, en las que se pierde el individualismo o, al menos, entra en crisis. El ser solitario aparece inadecuado y se le empuja para que se integre y participe en la solución de los problemas socio-culturales. Esta actitud, está establecida primero, de 1918 a 1922, por la experiencia de la tragedia internacional, y después, a partir de 1922, impuesta por una cultura nacionalista, la del fascismo.(...)

La estrategia de control del fascismo lleva a la abolición del papel privado y crítico, analítico y propositivo, del arte; lo que se pretende es buscar un consenso, seguramente sin profundi-



Alberto Burri, *Saco grande*, 1952

dad. Entonces toma cuerpo, con Felice Casorati y Filippo de Pisis, un cierto lirismo que exalta los interiores burgueses y su clima de soledad y desolación. La angustia de lo real, sea cual sea, parece no existir y se la ignora. La salida al exterior la sostienen, en cambio, los que creen en la pura apariencia, tanto referida a un universo "monumental" y urbano, como a un mundo espiritual e individual.

Las aproximaciones de Mario Sironi o de los abstractos al fenómeno de la fosilización de lo real o, mejor, de su licuefacción y disolución en "vestigios" oscuros y horrendos, aunque parezcan contrapuestas son complementarias. Ambas creen en una "sacralidad" de la imagen, en su ser y en su parecer, que reflejan el "espíritu" del presente.

El pintor de las periferias y de los suburbios urbanos reproduce la separación entre la vida y la realidad, retratando la imagen de la ciudad con sus periferias y suburbios. Son visiones trágicas y dramáticas, porque ostentan una fealdad existencial y escenográfica, en la que el ser humano ha desaparecido, sustituido por camiones o solitarios automóviles. Lo que sobresale es una arquitectura anónima e indiferenciada, en la que quizá lo humano se esconde. Todo es artificial, una representación de algo que no existe. Estamos en la plenitud de lo moderno, en el que la realidad está totalmente subordinada a la imagen y la existencia de algo se materializa únicamente en la visión, sin referentes ni huellas humanas. En dirección paralela, aunque aparentemente opuesta, se mueven, a partir de 1932, los abstractos, que pretenden que el arte esté libre de toda sospecha. Animados por una voluntad iconoclasta, trabajan sobre el arte puro, que espera revelarse "inútil" para fines políticos. La propuesta es poner en marcha un arte autónomo, que pueda ser alternativo y crítico respecto a la sociedad contemporánea.

En 1935 Carlo Belli, en *Kz*, propone un arte trascendente, ligado a la sacralidad y a la musicalidad de las fórmulas y de los números. Pensarse como "medio" e instrumento técnico de ejecución pura y perfecta, vinculada a un proyecto o a un cálculo que a menudo desembocan en ósmosis y colaboración con las artes de la arquitectura y de la gráfica, del diseño y de la decoración, produce en las obras de Osvaldo Licini y Fausto Melotti una articulación controlada y dirigida, opuesta a la tradición expresionista o naturalista. Sus pinturas y esculturas implican una finalidad y un fin, la conexión entre la forma y un universo homogéneo y organizado, en el que cada punto de la superficie y del espacio está en armonía con los demás y al mismo tiempo se proponen provocar la llegada de un mundo

nuevo. Con ellos, el arte se hace "formativo", trasciende la técnica y la situación contingente para presentarlas otra vez (y estamos en la otra cara de la moneda del arte que se pierde en la ilusión de los tiempos), como dimensión tranquilizadora.

El uso "menos seguro" de las materias en Lucio Fontana define la certeza de un cambio del gesto artístico y plástico. Sus tablillas y sus "graffitos" de los años Treinta no están cegados por las referencias a las condiciones históricas, como ocurre en las figuras de Arturo Martini o los paisajes urbanos de Mario Sironi, ni sustentan un credo en el proyecto, como puede ser el caso de los abstractos, sino más bien son el testimonio de un moverse y un transitar en el tiempo y en el espacio, efímeros y superficiales. Constituyen un paso de sombras y de signos que restituyen (la referencia sigue yendo al primer Futurismo) al arte su dinamismo. El artista no define verdades, no sabe ni puede visualizar lo justo y lo equivocado, sino que introduce un signo o una forma sobre el fondo de una superficie o sobre el cuerpo de un volumen. Respecto al peso y al estorbo de la memoria y de su arqueología visual, y respecto a la disolución del proyecto del futuro, Fontana propone una atención dinámica a la actualidad, al simple presente de un movimiento que va de sí mismo a sí mismo, como una doble sombra – *Figuras negras*, 1931 – que sobresale de sí misma.

Sin embargo, a partir de 1945, ésta se debe transformar en renacimiento y reconstrucción, por lo que ya no sirve recurrir al valor de la destrucción y de las ruinas, irremediables restos de un pasado que se quiere olvidar y superar. Es necesario un lenguaje nuevo que defina el tiempo de choques y de colisiones, y que equilibre el tiempo anómalo de una soledad individual y abismal, como la vivida en la necrópolis del fascismo.

Pasado el delirio de la segunda guerra mundial, con su experiencia de descalabro, muerte y derrota, se produce el estallido de todos los significados sociales e individuales, por lo que el artista se encuentra frente a un devenir caótico, sin dirección determinada o meta precisa. Todo lo que queda es el espacio mismo de la vida, entregado al descaro de su existir, y el de la materia. Sin posibilidad de referirse a ninguna seguridad y fundamento, se abandona a sí mismo. Y en su propio *pathos* existencial encuentra estímulos y motivaciones para continuar. Artistas como Fontana y Burri, Colla y Leoncillo, se esfuerzan por encontrar un pensamiento autónomo respecto a lo exterior, por exaltar una dimensión vivida y personal. Pero la reflexión sobre sí mismos es también una reflexión sobre las propias acciones y sobre la materia. La pintura se hace gestual y material, elimina todo modelo y forma, se define "pintura de acción" e "informal".

Con el arte informal, los signos no son fijos e inmóviles, sino que se unen en procesos de transformación de la materia, como en los sacos o los plásticos de Alberto Burri, o emiten acre aroma de colores, signos de una indestructible e insoportable existencia, como los "expurgos" de Emilio Vedova, o definen el instante agudo, casi orgásmico, del absoluto placer de un corte o un agujero, desnudos, pero atravesados por la energía frenética de Lucio Fontana. Recuperando dulces desechos de materias efímeras, como redes y telas, anillas y cadenas, Fausto Melotti construye conjuntos de cuerpos luminosos y garbosos, que no conocen opacidades, gemidos o sudor, sino que bailan con ligereza, como si estuviesen acompañados por una música ardiente.

De 1946 a 1957, el arte quema toda aceptación de modelos conscientes e inconscientes, de representación y no representación, de orden y caos, se libera de todo condicionamiento

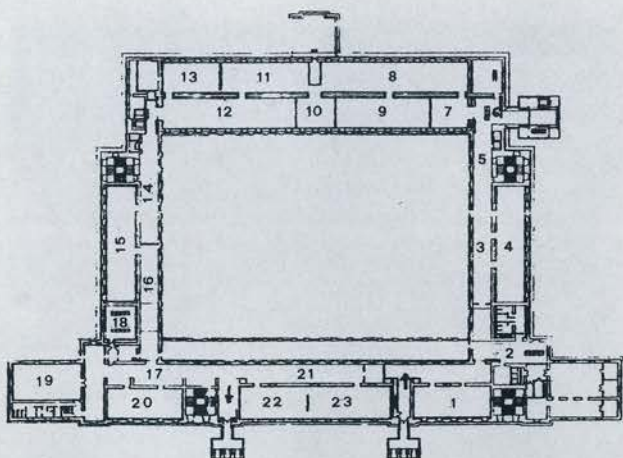


Jannis Kounellis, *Sin título*, 1960

destrutivo o liberador, de toda motivación o finalidad, y se brinda y se declara dispuesto a todos los signos. Sobre la producción en horizontal y la indiferencia molecular de los signos trabaja Piero Manzoni, que intuye cómo este proceso lleva a estetizarlo todo. Y si es imposible calcular la dilatación de las señales, bonitas o feas, verdaderas o reproducidas, mejor será enseñarlas y hacerlas precipitar ante nosotros. En el ámbito de la pintura empieza con los “achromes”, pinturas que indican una ausencia y una desaparición – son sin (a) color (chrome) – y parece que se autoproducen y nacen por autodivisión. A partir de 1960, poniendo la mierda, el aliento y la sangre del artista junto a la pintura y la escultura, el artista hace estéticamente equivalentes las cosas y los productos humanos. Efectivamente, expone un cuerpo reforzado por su banalidad, y propone un maremagnum de signos, conceptuales y físicos, como el alfabeto, el calendario y la línea, que, junto a las reliquias corporales, abren el arte a un paisaje desconocido.

La refracción de una imagen, después de Manzoni, puede ser neutra o personal, precipitar en un reflejo idealizado, en el que se pierden todos los rastros reconocibles y habituales, y transformarse en una superficie sublime y solar, como las de Enrico Castellani y de Francesco Lo Savio. En éstas, la definición de un “cuerpo” elevado y místico de la pintura y de la escultura se une a una intencionalidad utópica, que vuelve a proponer el concepto de resolución “futura”, conectada con el proyecto industrial.

Artistas como Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto y Jannis Kounellis proceden por conocimiento empírico. Crean sólo en el arte como texto concreto, hecho de lienzos, pinceles, marcos y colores, o si no como copia y reflexión, o como proceso de visualización, basado en una lengua sustancial y simple y en su alfabeto. El modelo de su saber visual está suspendido en un “espacio central” en el que vive la historia del arte y la tradición cultural, pero donde se realiza un presente en tiempo real. Trabajan en la divisoria entre figura y acción, reproducción y vivencia, fotografía y cuerpo real, gesto pictórico y artificial, imagen y concepto. Empiezan un relato artístico que se ramificará en múltiples trayectorias, una aventura que se construirá mediante peripecias y pluralidad de sentidos y de cosas, pero cuyo itinerario, aunque sea pobre y mínimo, no podrá olvidar la dialéctica entre memoria y futuro.



Leyenda

1900/1945

1. Prefuturismo
2. Documentación artística: Fotografía
3. Grandes exposiciones
4. Futurismo
5. Arquitectura
6. Documentación artística: Depero
7. Modigliani
8. Metafísica: De Chirico y Savinio
9. Campigli, Carrà, Casorati, de Pisis, Severini
10. Morandi
11. Sironi, Martini
12. Abstracción: Fontana, Licini, Melotti, Prampolini
13. Escuela romana: Guttuso, Mafai, Pirandello, Raphaël, Scipione

1945/1964

14. Arquitectura
15. Burri, Fontana, Leoncillo, Vedova
16. Grandes exposiciones
17. Colla, Marini, Morlotti
18. Documentación artística: Fotografía
19. Afro, Capogrossi, Vedova
20. Burri, Fontana, Melotti
21. Rotella, Manzoni
22. Castellani, Lo Savio, Manzoni, Schifano
23. Kounellis, Paolini, Pistoletto, Scarpitta

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Santa Isabel, 52. 28012 Madrid

Horario de apertura y cierre del Museo
de 10.00 a 21.00. Martes cerrado

Catálogo Bompiani