



Max Beckmann. *Gesellschaft Paris (Societad Parisina)*, 1931. Oil on canvas. 109,2 x 175,6 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

A lo largo de los siglos, el arte ha mantenido una relación muy estrecha con el poder, aunque no haya sido todo lo fluida que este último hubiese deseado. Con la reivindicación moderna de la autonomía artística y la consolidación romántica del artista como alguien que está fuera de la sociedad, el arte no sólo parecía apartarse del poder, sino que, en buena medida, antagonizaba con él. Desde sus inicios, en los siglos XVIII y XIX, las nociones de modernidad y vanguardia habían ido de la mano. La vanguardia era, por definición, moderna y la modernidad vanguardista. Lo moderno se oponía a lo antiguo, que respondía al orden establecido, y se situaba al margen de la sociedad. En la década de los treinta, sin embargo, modernidad y vanguardia dejaron de ser sinónimos. Fruto de las ideas estéticas promulgadas por las diferentes dictaduras que asolaron Europa durante esos años, se consideró que el arte moderno era individualista, amanerado e incompatible con los nuevos tiempos de la identidad colectivizada y uniforme. La vanguardia se asociaba ahora a lo clásico y figurativo, lo moderno dejaba de ser la punta de lanza de la sociedad para convertirse en una rémora.

Los gobiernos autoritarios fueron muy conscientes de la importancia de la cultura. Como había teorizado Antonio Gramsci, la hegemonía cultural era un paso necesario para obtener el dominio político. El arte debía mostrar el triunfo de ese poder, inculcar sus valores y, por tanto, ser pedagógico, cuando no directamente propagandístico. Los totalitarismos eran populistas y buscaban la identificación emocional de la masa con el líder, no el cuestionamiento de su autoridad. Ello, sin duda, chocaba con una modernidad fundada en la experimentación y la ruptura, y que se orientaba hacia un público astuto, capaz de rebatir las ideas recibidas. Podríamos haber imaginado una mayor afinidad entre los nuevos regímenes políticos de izquierda o derecha con la modernidad, ya que aquellos no dejaban de manifestarse en contra del legado recibido y a favor de un futuro inédito. Pero no fue así, a pesar de que durante los primeros tiempos de la Unión Soviética los artistas, poetas e intelectuales tuvieron un papel relevante en la construcción del país, o de que los futuristas italianos proclamaron al Duce como futurista. Las dictaduras de los años treinta se veían a sí mismas como la apoteosis de la vanguardia, pero para ellas ésta no siempre era moderna.

Los autoritarismos fueron esencialmente teatrales. Aunque la construcción de las grandes avenidas para los desfiles oficiales arranca en el siglo XIX, los edificios que simbolizaban el patriotismo nacionalista y las coreografías en espacios abiertos se incrementaron en este período. El ritual y la ceremonia se apoderaron de los actos públicos, diseñados para una audiencia cautiva. Del mismo modo, las ferias internacionales y universales tuvieron una significación inusitada, pues eran lugares privilegiados por el poder para medir sus fuerzas en el plano simbólico. La Exposición Internacional de París de 1937 exteriorizaba los síntomas de una guerra cultural que pronto se iba a convertir en militar. La confrontación explícita entre el pabellón soviético, concebido por Boris Iofan, y el alemán, ideado por Albert Speer, reflejaba la continuidad entre arte y guerra.

Uno de los autores que mejor entendió y criticó la dimensión teatral de las dictaduras fue Bertolt Brecht, que aspiraba a desteatralizar la sociedad a través del propio teatro. Cuestionó sus reglas, puso en evidencia la presencia del actor y la trama, interrumpió el relato y urgió al espec-

tador a que lo hiciese suyo porque, al hacerlo, lo transformaba. De ahí que Brecht no se dirigiese a la masa, ni a un público que «piensa sin razón», sino a aquel que se involucra poética y políticamente. La propaganda oficial basaba su estrategia en una estetización de la política, cuya función consistía en ocultar los problemas y contradicciones del sistema, no en revelarlos. El teatro de Brecht, en cambio, es político, ya que se halla inmerso en la sociedad y actúa en ella como arte.

Nuestra percepción de los años treinta se ha visto condicionada por los grandes conflictos políticos. Hemos asumido con demasiada facilidad que, en términos estéticos, este momento no representaba un gran avance: la modernidad habría agotado su repertorio tras el flujo prolongado de invenciones de las dos primeras décadas. Por el contrario, para los artistas, no era tan importante la superación de lo anterior como la creación de espacios de resistencia y la confrontación con un presente que banalizaba la cultura y legitimaba la opresión. Los medios de comunicación y las nuevas tecnologías habían adquirido una importancia desconocida hasta entonces; y la cultura parecía secuestrada por el discurso oficial, que a menudo compaginaba esta tecnología con una sintaxis y un vocabulario modernos, como demuestran los filmes de Leni Riefenstahl. La modernidad se enfrentaba a sus propios fantasmas en un complejo entramado de utopías y realidades sociales, que se había iniciado en la segunda mitad del siglo XIX y que ahora entraba en conflicto. Se hacían necesarias nuevas estrategias artísticas que, por su propia naturaleza, escapaban a los criterios formales. El aparente eclecticismo de la época, que permite a autores como Pablo Picasso, Julio González y otros combinar el realismo con la abstracción o el surrealismo, oculta que sus obras desarrollaron algunos de los aspectos más importantes de la modernidad, como su carácter relacional, su capacidad de interpelación, su antiidealismo radical o su dimensión lingüística.

Los totalitarismos buscaron la exaltación del «hombre nuevo» que habría de construir la sociedad del futuro. Consecuencia de una interpretación darwiniana de la historia y la ciencia, se aplicaron criterios biogenéticos a la organización social y el culto al cuerpo devino doctrina oficial. Lo que no se adecuaba al canon se calificaba como degene-

rado, fuesen otras culturas, etnias o razas, o el arte que se les atribuía (expresionista, abstracto o moderno). Se aspiraba a un mundo de titanes, en el que irónicamente los individuos carecían de atributos y desaparecían engullidos por una masa que cedía todo el poder al partido.

Junto al documentalismo fotográfico, el surrealismo y la abstracción fueron las dos grandes tradiciones de las que se nutrió la modernidad plástica de esta década. Ambas habían dejado atrás los símiles mecanomorfos del dadá y del constructivismo, decantándose por la metáfora biomórfica, cuyo valor suscitó un amplio debate. Para Meyer Schapiro, por ejemplo, constituía una tendencia reaccionaria frente a las posiciones relacionadas con la geometría y al cubismo, que habían sido favorecidas, desde un principio, por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Pero si en épocas posteriores el biomorfismo daría lugar a academicismos de diversa índole, en los años treinta constituyó el arranque de posiciones acerbamente críticas con el discurso hegemónico. Ése fue el caso de Georges Bataille, que acababa de elaborar la noción de lo *informe*, un principio de corrupción activo, capaz de trastornar las categorías y de mantener lo monstruoso y excesivo como la única (no) norma para la vida. En «Les écarts de la nature», un texto publicado en la revista *Documents* en 1930, Bataille se oponía a las fantasías eugenésicas y explicitaba lo absurdo de cualquier proyecto que tratase de establecer un canon de belleza o una norma para la perfección humana: «Toda forma individual escapa a esta medida común y es, en cierto modo, monstruosa»¹.

En los años treinta asistimos al desarrollo de los nacionalismos europeos surgidos décadas atrás, generadores de repliegues y aislamientos narcisistas a nivel colectivo. Pero al mismo tiempo es un período definido por la movilidad, la inestabilidad y la disolución de fronteras mentales y físicas que dieron lugar, vía el exilio o vía el viaje formativo o creativo, al proyecto colectivo, a la colaboración con el

¹ Didier Ottinger, «Life Distortions», en Jean Clair, *The 1930: The Making of «The New Man»*, Ottawa: National Gallery of Canada, 2008, p. 98.

otro, a una nueva cartografía imaginaria, a un nuevo tipo de artista y a nuevas formas de adscripción al territorio. Emerge la figura del artista apátrida, y un nuevo cosmopolitismo desafía los límites políticos impuestos al flujo de personas. Se comienza a descapitalizar la patria de los artistas y, aun bajo la égida de la capitalidad parisina, se descubre que el compás del mundo gira en torno a muchos centros. A ello coadyuva el desarrollo de nuevas formas globales de comunicación. A la movilidad humana se une el flujo informativo a través de la expansión de la fotografía en las publicaciones gráficas o de la definitiva consolidación del cine como ventana en la que se cruzan los conflictos mundiales y la mirada de un espectador masivo, que empieza a percibir cómo se reducen las distancias dentro del planeta.

Tener una visión del mundo e imaginar una forma de permanecer en él sólo era posible a través del encuentro. Este concepto nos ofrece un dibujo de la época que se separaba de la historiografía tradicional, según la cual la década estuvo marcada por tentativas individuales que emprendían una suerte de temprano y solitario manierismo de la modernidad. Refleja, en cambio, la situación de equilibrio inestable de una poca marcada por las situaciones de emergencia política y económica, y condensa de manera patente el cruce de discursos del período: los debates formales entre realismo, surrealismo y abstracción; la fotografía y las nuevas estéticas que ésta genera; la dialéctica entre creatividad y propaganda; las filias políticas y las urgencias de una historia que se precipitaba y que a veces nos recuerda en exceso a la actual.

Manuel Borja-Villel
Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Actividades relacionadas:

Mesa redonda

2 de octubre de 2012, 17:30 h
Edificio Nouvel, Auditorio 200

Reflexiones sobre Encuentros con los años 30

Participantes: Jordana Mendelson, Karen Fiss, Romy Golan, Rosario Peiró, Javier Pérez Segura y Rocío Robles

Entrada gratuita, aforo limitado

Ciclo de cine

4-31 de octubre de 2012, 19:00 h
Edificio Sabatini, Auditorio

El cine de 1930

Flores azules en un paisaje catastrófico

A propósito de

Encuentros con los años 30

Visitas comentadas, jueves 19:15 h
Salida desde el "punto de encuentro" del Edificio Sabatini

Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía

Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52
Edificio Nouvel
Ronda de Atocha (esquina plaza del Emperador Carlos V)
28012 Madrid

Tel. (34) 91 774 10 00
Fax (34) 91 774 10 56

Horario

De lunes a sábado
de 10:00 a 21:00 h
Domingo
de 10:00 a 19:00 h*
(*A partir de las 14:30 h se podrá visitar exclusivamente la Colección)
Martes, cerrado
Las salas de exposiciones se desalojarán 15 minutos antes de la hora de cierre

Encuentros con los años 30

2 octubre 2012 – 7 enero 2013

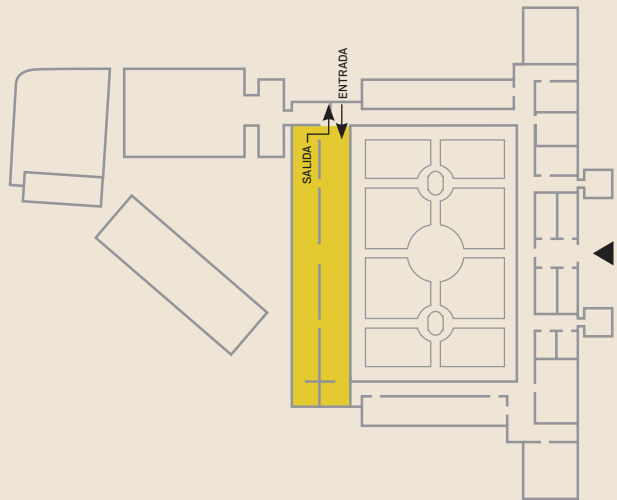
Imágenes

© Max Beckmann, VEGAP,
Madrid, 2012

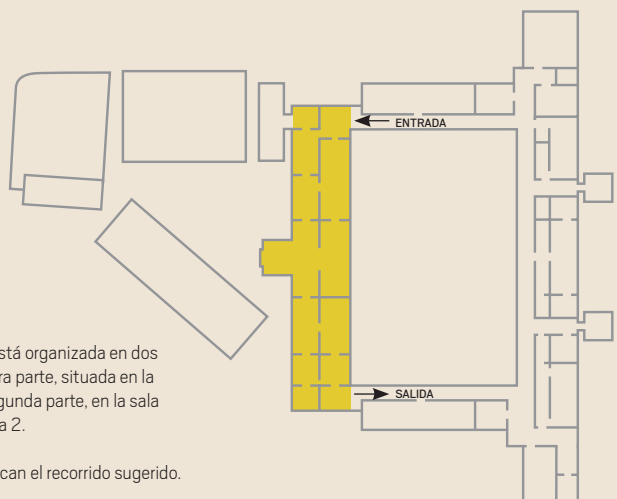
www.museoreinasofia.es

NIPO: 036-12-004-7
Depósito legal: M-32729-2012

1
NIVEL



2
NIVEL



La exposición está organizada en dos partes: la primera parte, situada en la planta 1, y la segunda parte, en la sala 206 de la planta 2.

Las flechas indican el recorrido sugerido.

EXPOSICIÓN DEL 2 DE OCTUBRE DE 2012 AL 7 DE ENERO DE 2013

ENCUENTROS CON LOS AÑOS 30

ABSTRACCIÓN · SURREALISMO · REALISMOS · FOTOGRAFÍA Y PUBLICIDAD
LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA · EXPOSICIONES INTERNACIONALES · EXILIO



Con la colaboración de:

AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE