

Merodeos sobre las primeras vanguardias vascas, sus paradojas y aporías

(Background on early Basque vanguards, their paradoxes and aporias)

Golvano Gutiérrez, Fernando

FICE. Dpto. de Filosofía de los Valores. Avda. Tolosa, 70.
20018 Donostia

BIBLID [1137-4403 (2004), 23; 163-178]

Recep.: 22.01.04

Acep.: 22.01.04

Esta ponencia aborda las paradojas y aporías que recrearon las primeras tentativas de constitución de una vanguardia vasca. Tales contradicciones se refieren tanto a la asincronía entre sus postulados y el contexto histórico vasco (cuya modernidad estética estaba por desarrollarse), como a su relación con las vanguardias históricas europeas. Tales paradojas anidarán también la matriz de su decadencia.

Palabras Clave: Primeras vanguardias. Arte vasco. Paradojas. Aporías. Lekuona. Aizpúrua. Oteiza. Utopías.

Euskal abangoardia bat eratzeko lehen saioek berragertarazi zituzten paradoxa eta aporiez dihardu txosten honek. Izan ere, bai haien postulatuak eta euskal testuinguru historikoen arteko asinkronian, bai Europako abangoardia historikoekin zuten erlazioan aurkitzen ditugu kontraesan horiek. Halako paradoxak, orobat, haien gainbeheraren iturburu izango dira.

Giltza-hitzak: Lehen abangoardiak. Euskal artea. Paradoxak. Aporiak. Lekuona. Aizpúrua. Oteiza. Utopiak.

Cette conférence aborde les paradoxes et les apories qui recréèrent les premières tentatives de constitution d'une avant-garde basque. De telles contradictions se réfèrent aussi bien à l'asynchronisme entre ses postulats et le contexte historique basque (dont la modernité esthétique allait se développer), comme à sa relation avec les avants-gardes historiques européennes. De tels paradoxes accueilleront également la matrice de sa décadence.

Mots Clés: Premières avant-gardes. Art basque. Paradoxes. Apories. Lekuona. Aizpúrua. Oteiza. Utopies.

La vanguardia histórica murió víctima de sus aporías. Fue discutible, pero no cobarde. Nunca intentó justificarse y protegerse con el pretexto de hacer “experimentos”; nunca se cubrió con la máscara de la ciencia para no tener que defender sus resultados.

Hans Magnus Enzensberger (1962) “Las aporías de las vanguardias”.

La tradición moderna, escribe Octavio Paz, es una tradición que se vuelve contra sí misma, y esta paradoja anuncia el destino de la modernidad estética, contradictoria en sí: afirma y al mismo tiempo niega el arte, decreta a la vez su vida y su muerte, su grandeza y su decadencia.

Antoine Compagnon (1990) *Las cinco paradojas de la modernidad*.

1. DE LA GENEALOGÍA DE UNA NOCIÓN

Cualquier aproximación preliminar para una definición de un concepto como el de “vanguardia artística”, lável y problemático, exige un primer merodeo por su genealogía en cuanto subsume concepciones y prácticas artísticas de naturaleza heteróclita. Desde sus orígenes, emparentado con la Revolución Francesa, el concepto de vanguardia ha anudado de manera dispar y precaria el ámbito del arte y el de la acción política transformadora. Como ha observado Huyssen, Saint Simon ya atribuía un papel vanguardista al artista en la construcción del Estado ideal y la nueva edad de oro del futuro; y asimismo lo hacía el socialista utópico Charles Fourier, que vinculó esa vanguardia artística al anarquismo socialista y a las subculturas bohemias¹. La impronta vanguardista surge en los orígenes de la modernidad, y es sabido cómo ya Baudelaire percibió agudamente las primeras paradojas trufadas en su definición metafórica al apropiarse de un término militar: “*Más metáforas militares: los poetas de combate. La literatura de vanguardia. Esta tendencia a las metáforas militares es un signo del espíritu, no militante en sí, pero hechos para la disciplina –es decir, para la conformidad–, espíritus congénitamente domésticos, belgas que sólo pueden pensar en sociedad*”². Antes de que pudiera asociarse también a una estética de la experimentación formal y de la fragmentación, ya llevaba inscrita su primera aporía cultural ligada a esa tensión entre avanzadilla y conformismo como han evaluado otros estudios críticos, entre los que sobresalen los de Hans Magnus Enzensberger (1973)³ y Matei Calinescu (1987)⁴.

1. Andreas HUYSEN (1986). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, Argentina, 2002, p. 21.

2. Charles BAUDELAIRE. *Poesía completa, escritos...*, Espasa, Madrid, 2000.

3. Hans MAGNUS ENZENSBERGER (1962). “Las aporías de las vanguardias” en *Detalles*, Anagrama, Barcelona, 1985, pp. 145-174.

4. Matei CALINESCU (1987). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Madrid, Tecnós, 1991.

En el clima convulso de la Comuna de París, en 1871, será Rimbaud quien pedirá a los poetas, lo nuevo en las ideas y las formas, asumiendo el artista el rol de vidente y el de nuevo Prometeo que multiplicará el progreso. De este modo convergirá la genuina representación de la vanguardia en su doble dimensión artística y política. Esta deriva hacia la acción transformadora recorrerá la historia de las diferentes vanguardias europeas, aunque se manifestará débilmente en el contexto vasco.

No obstante, de acuerdo con la posición de Calinescu, *“la vanguardia propiamente dicha no existió con anterioridad al último cuarto de siglo XIX, a pesar de que toda época tiene sus rebeldes y negadores (...) De modo que la vanguardia, vista como punta de lanza de la modernidad estética en libertad, es una realidad reciente, como la palabra que, en su significado cultural, se supone que la designa”*⁵. Entendida de esta manera, relacionada con la modernidad estética no se puede hablar con propiedad en el caso vasco de una vanguardia hasta el inicio de los años treinta: tal desfase conlleva una asincronía que marcará su propio devenir. ¿Cómo podría ser de otra manera si ni siquiera la modernidad cultural, cuyo punto de partida quizás habría que situarlo a partir de la abolición fuerista en 1876, habría generado una tradición propia en las artes? Kosme de Barañano, Javier González de Durana y Jon Juaristi, en su estudio pionero sobre el arte en el País Vasco (1987), resaltan la aportación de dos pintores que pudieron acceder a los focos de renovación artísticas que eran París y Bruselas: Adolfo Guiard (1860-1916) y Darío de Regoyos (1857-1913):

“el primero, tras siete largos años vividos junto a los impresionistas franceses, trajo y difundió desde 1886 todo un código artístico y vital, constituyéndose en revulsivo de la atonía local, a la vez que guía para los jóvenes que se iniciaban en la pintura. El segundo aportó el radicalismo estético y social de los círculos bruselenses, patentizándolos en un intensa producción, que apenas si vendía en mínima parte, y en un activismo de propaganda del arte”⁶.

La vanguardia artística tendrá que esperar; pero será en parte fruto futuro de esta nueva dinámica alentada por esos pintores modernos y de eslabones intermedios que asumirán los lenguajes artísticos de la modernidad prevanguardista. Tales eslabones artísticos serán, entre otras figuras emergentes, los pintores *fauves* Francisco Iturrino (1864-1924) y Juan Echeverría (1875-1931), así como Aurelio Arteta (1879-1940) miembro fundador de la asociación de Artistas Vascos (1911-1936). El cubismo tuvo una excéntrica resonancia en el pintor de Hernani, Alfonso de Olivares (1898-1936), que teorizó incluso sobre ese movimiento en su ensayo *Arte moderno* (1934). Merecería la pena explorar críticamente la aportación de este artista que vivió en París entre los años 1923 y 1932, donde trabó amistad con Picaso, Gris, Durrio y otros.

5. Matei CALINESCU (1987). *Op. cit.*, p. 122.

6. Kosme DE BARAÑANO; Javier GONZÁLEZ DE DURANA y Jon JUARISTI (1987). *Arte en el País Vasco*. Cátedra, Madrid, p. 218.

En aquel tiempo, el atraso del desarrollo moderno no impedirá el alumbramiento precario a la vez que minoritario de expresiones culturales que anticipaban esa modernidad estética. La peculiar tensión entre esa modernidad y la tradición artística en el País Vasco, muy condicionada por las cuestiones de la identidad colectiva y determinadas ideologías etnicistas que definían el programa estético del Renacimiento vasco, ha sido ampliamente estudiada por Carlos Martínez Gorriarán e Imanol Aguirre en su magnífico estudio *Estética de la diferencia* (1995)⁷. Muestran la ambivalencia que el arte vasquista mantuvo desde sus orígenes con el vanguardismo: mientras Regoyos, Durrio y Guiard lo conectaron con el impresionismo y el simbolismo; otros como Iturrino y Echeverría se distanciaron de esa estética vasquista debido precisamente a las exigencias renovadoras y cosmopolitas de su propio vanguardismo.

Tanto Jaime Brihuela⁸ como Valeriano Bozal⁹ han abordado en profundidad los primeros atisbos vanguardistas en un contexto que sería más apropiado denominar de renovación de las artes. Sin embargo, será prematuro considerar la existencia de una conciencia y una dinámica vanguardista como acontecía ya en algunas ciudades europeas. Empero cabría reconocer la emergencia de algunas individualidades sobresalientes cuya aportación tiene una resonancia internacional (Picasso, Miró, Dalí, Gris,...), junto a la iniciativa excepcional de Ramón Gómez de la Serna, tenaz introductor del futurismo y de otras corrientes internacionales. En el País Vasco primaba una concepción del arte de tono costumbrista y tardorromántico representada principalmente por la aportación de los hermanos Zubiaurre, al tiempo que surgían propuestas más avanzadas como las de los *fauves* mencionados, además de la impronta poderosa de Ignacio Zuloaga. Durante la década de los años veinte se incrementarán notablemente los viajes e intercambios con París, donde ya se habían instalado con anterioridad Picasso, Julio González, Vázquez Díaz, Juan Gris, María Blanchard, así como el artista vasco José María Ucelay. Esa interacción generará el humus propicio para la consolidación de una modernidad pictórica que catalizará otras prácticas artísticas.

Se demorará entonces la irrupción genuina de las primeras vanguardias artísticas vascas al periodo comprendido entre 1925 y 1936. La generación de José Manuel Aizpúrua (1904-1936), Narkis Balenciaga (1905-1935), Jesús Olasagasti (1907-1955), Juan Cabanas Erauskin (1907-1979), Carlos Ribera (1906-1976), Nicolás Lecuona (1913-1937), y Jorge Oteiza (1908-

7. Carlos MARTÍNEZ GORRIARÁN e Imanol AGUIRRE (1995). *Estética de la diferencia. El arte y el problema de la identidad 1882-1966*. Alberdania & Galería Altxerri, Donostia.

8. Jaime BRIHUEGA (1981). *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Istmo, Madrid.

9. Valeriano BOZAL (1995). *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura*. Espasa Calpe, Madrid.

2003) integrarán la primera tentativa consciente de renovación vanguardista, tal y como ha sido profundamente estudiado por Adelina Moya¹⁰.

Cabe señalar una fecha emblemática en el contexto ibérico. Se trata del año 1925, cuando se celebra en Madrid la I Exposición de Artistas Ibéricos que cuenta con una heterogénea participación vasca (Arteta, Arrúe, Echeverría, los hermanos Zubiaurre, Tellaeché, Guezala, Ucelay, Urrutia, Bicandi, García, Pérez Orúe, Sáenz de Tejada, Quintín de la Torre y Dueñas, junto a otra no menos dispar compañía de artistas españoles como Dalí, Benjamín Palencia, Alberto, Bores, Ferrant, Gutiérrez Solana, Vázquez Díaz). Mientras en ese contexto se celebraba ese ímpetu renovador, en Europa aparecían los primeros síntomas de decadencia e institucionalización del espíritu vanguardista.



Juan Cabanas Erauskin. *El arquitecto Aizpurua, Hacia 1930.*

10. Las aportaciones de esta historiadora son indispensables para un acercamiento exhaustivo a los orígenes de las primeras vanguardias vascas. Veáanse sus estudios en *Nicolás Lecuona y su tiempo*, Caja de Ahorros Municipal, Donostia, 1988; *Arte y artistas vascos de los años 30*, Museo San Telmo y Diputación Foral de Gipuzkoa, 1986; y *Orígenes de la vanguardia artística en el País Vasco. Nicolás Lecuona y su tiempo*, Electa, Madrid, 1994.

El surrealismo, con el ascendiente notable de Dalí, fue una formidable veta expresiva que se localizó sobre todo en Zaragoza, Santa Cruz de Tenerife y Madrid. En Euskadi, tendrá un eco débil aunque se puede reconocer en obras de Nicolás Lekuona y de Carlos Ribera. La conflictiva situación histórica que precedió a la Guerra Civil, impidió que se consolidasen las tramas vanguardistas más allá de la rutilante presencia de algunas individualidades en el contexto internacional.

2. VANGUARDIAS Y MODERNIDAD DEFINEN UN HORIZONTE ALEATORIO

Las primeras vanguardias representaron una fase o estadio de la propia modernidad. A pesar de la impugnación permanente que sostuvieron, en sus diferentes expresiones, sobre la cultura moderna asentada en la autonomía no es posible separar la experiencia moderna de la vanguardista. Son dos caras de Jano que refieren una identidad plural y no unívoca. Algunos rasgos que han definido el modernismo y que también fueron recreados o contestados en grados diversos por las primeras vanguardias desde su origen son: la defensa de la autonomía del arte, la escisión entre arte y cultura cotidiana, o entre arte y política, y la pulsión de lo nuevo que renueva sin cesar el mito del progreso. Sobre esa situación las vanguardias históricas han desplegado una disparidad de tentativas de conciliación de esas escisiones que han adquirido una forma paradójica, antinómica, o a veces contradictoria muy difícil de superar.

Cabe reconocer, como lo han descrito diversos acercamientos críticos, así uno de los más recientes firmados por Eduardo Subirats, que:

“los programas estéticos de las vanguardias han sido siempre ubicuos, contradictorios, ambiguos. La dialéctica de ruptura y disolución de los lenguajes artísticos, y de experimentación e instauración de un orden nuevo, a la vez formal y civilizatorio, que atraviesa su edad heroica, está llena de contrasentidos y puntos ciegos. Las vanguardias históricas conforman un aleatorio horizonte, tanto si se las considera como proyecto artístico cuanto si se las comprende como utopía civilizatoria”¹¹.

Así sucede también en el acontecer de las vanguardias vascas, aunque con modulaciones propias determinadas por el específico contexto histórico, cultural y político. Por referirme sólo ahora a la sociedad GU, fundada en el año 1934 en Donostia, y a sus eventos que reunían efímeramente a lo más sobresaliente de la emergente vanguardia vasca, sabido es que acogió a artistas de sensibilidades artísticas e ideológicas de índole diversa y antagónica, desde filonacionalistas hasta partidarios de Falange joseantoniana (así, Cabanas Erauskin y los arquitectos José Manuel Aizpúrua y Lagarde eran destacados miembros, y con esa ideología asimismo simpatizaban los pintores Olasagasti y Ribera). Tal coexistencia de postulados estéticos y polí-

11. Eduardo SUBIRATS (1997). *Linterna mágica. Vanguardia, Media y cultura tardomoderna*. Siruela, Madrid, p. 22.



Juan Cabanas Erasuskin. Cartel de la Exposición de Arquitecturas y Pintura Modernas, 1930.

ticos antagónicos no dejaba de expresar una paradoja más en el origen de tales vanguardias¹².

De esa excéntrica constelación vanguardista sobresalen las figuras de Nicolás Lekuona y de José Manuel Aizpúrua, dos creadores que han tenido un reconocimiento tardío e insuficiente en la valoración de las primeras vanguardias ibéricas. Su muerte prematura en la Guerra Civil, truncó sus respectivas trayectorias que tal vez hubieran elevado su consolidación al grado de genios. Junto a Oteiza hubieran constituido la tríada por excelencia del vanguardismo vasco. Lekuona, en su versatilidad expresiva que acoge sus momentos surrealistas tanto en su pintura como en sus fотомontajes y fotografías (¿cómo no reconocerlo también en sus autorretratos..?),

metafísicos o de la fotografía documental soviética, pareciera desplegar un juego de heterónimos o de máscaras. Por su parte Aizpúrua, en su breve y asombrosa trayectoria profesional (1927-1936) trazó una variedad de proyectos arquitectónicos que, a pesar de su juventud, revelaban una rara madurez creativa. No extraña entonces que Santiago Amón lo definiera como “el príncipe del racionalismo de la arquitectura española”. Fue miembro destacado del movimiento GATEPAC y llegó a asistir a varios congresos internacionales del CIAM en el año 1929 y 1930. Pero el punto ciego de esa fulgurante trayectoria, o la paradoja más intempestiva sigue residiendo en su concepción racionalista de la arquitectura (más próxima al programa moderno y utópico de Le Corbusier) contrastada con su compromiso político de signo falangista. Recordemos que fue destacado militante de Falange Española; no obstante, fue también amigo de García Lorca y fundador de la asociación de artistas GU. Tuvo asimismo cierta afinidad con el futurismo italiano. Una paradoja, enunciada hace muchos años por Juan Daniel Fullaondo, por este genial arquitecto: su fulgurante y genial contribución a la arquitectura moderna vasca y española, no ha tenido la atención crítica que ciertamente merecía¹³.

12. Adelina MOYA ha mostrado esa atmósfera ideológica plural en sus obras citadas.

13. La ausencia hasta la fecha actual de estudios y monografías en profundidad sobre este grandioso arquitecto será en gran parte corregida con la investigación que José Ángel SANZ ESQUIDE está realizando desde hace varios años, y que próximamente será presentada en el MNCARS junto con una exposición antológica.

Las primeras vanguardias vascas son periféricas pero con múltiples conexiones con la escena ibérica (con Madrid, principalmente), y con la de París¹⁴. Jaime Brihuega, en un texto de 1974, ha subrayado la declinación nueva que determinados conceptos artísticos de la vanguardia europea suscitaron en su penetración en el contexto español. En cuanto a las manifestaciones formales más reconocibles en la vanguardia ibérica encuentra:

“fuertes elementos de un cubismo avanzado y heredero de las últimas consecuencias a las que se le había llevado en el resto de Europa; abunda sobre todo una gran gama de acepciones surrealistas (tal vez la inclinación más generalizada) que a veces pone al descubierto facetas líricas, mágicas o simples evoluciones encaminadas al ejercicio de una pura creación formal; en ocasiones advertimos la sombra de una inspiración metafísica o el desarrollo libre de la expresión automática”¹⁵.



Nicolás Lekuona, *Sin título*, Fotomontaje, 1935.

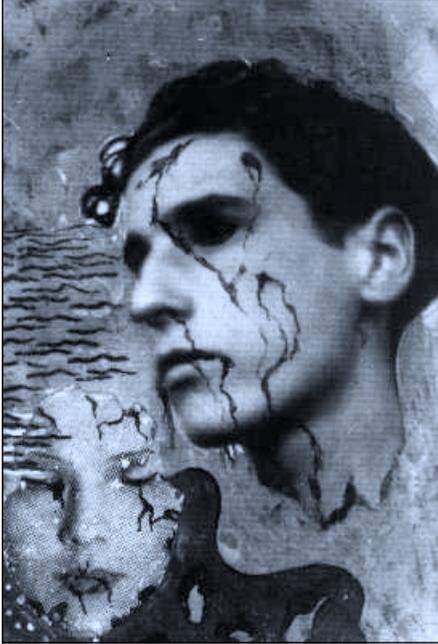
Este enfoque privilegia una atención a las cuestiones formales y se inhibe de una ponderación de la praxis artística vinculada en la mayoría de los casos a una praxis vital y política de signo utópico.

Otras antinomias y aporías tienen que ver con las paradojas que se han constituido en el proceso moderno. La autonomía del arte, por ejemplo, era contestada al tiempo que se redificaba en una práctica artística de carácter elitista. Eduardo Subirats ha retomado la atención que Poggioli dispuso sobre el cuestionamiento de la autonomía del arte que desde el dadaísmo, el surrealismo y el futurismo, tomó la forma de “*agonismo paradójico*” o “*derrotismo positivo*”, “que definió en términos de una inmolación del yo en aras del arte del futuro”¹⁶. La negación simplista del arte autónomo lejos de promover su superación emancipadora en la praxis vital y política, condujo a

14. Véase el ensayo de A. MOYA (1988). *Nicolás Lekuona y su tiempo*. Caja de Ahorros Municipal, Donostia.

15. Jaime BRIHUEGA (1974). “Orígenes de la Vanguardia Española: 1920-1936” reeditado en GALERÍA MULTITUD. *Exposición documental. Antología de textos*, MNCARS, Madrid, 1995, p. 10 Eduardo Subirats, *op. cit.* p. 93.

16. Renato POGGIOLI (1981). *The Teory of Avantgarde*, Harvard University Presss, Cambrigde, Mass., p. 67 y ss., tomado de Eduardo Subirats, *op. cit.* p. 33.



Nicolás Lekuona. Sin título, Fotomontaje, 1935.

ese callejón sin salida en el que convergieron posiciones nihilistas y agonistas, sacrificiales y místicas, lúdicas y grotescas¹⁷.

En otro orden de cosas está, la diferenciación alto/bajo, o la hostilidad hacia la cultura de masas. A esta distinción Huysen la ha denominado la “*Gran división*” y “*que resulta mucho más importante para la comprensión teórica e histórica que, según muchos críticos, separa al posmodernismo del modernismo*”¹⁸. Debido a la asincronía de la emergencia de las vanguardias vascas esa división apenas tuvo relevancia. Con todo, será en periodo posterior con los grupos de la escuela vasca en los años sesenta cuando aparecen debates relacionados con esa cuestión. Eric Hobsbawm, en una breve incursión ensayística sobre las vanguardias históricas, enfatiza la tesis de que en el terreno de las

artes visuales (se refiere sobre todo a la pintura) no alcanzaron su objetivo de mediar en el conocimiento y aprehensión del mundo, debido a sus límites tecnológicos. Es decir, se han quedado a la zaga de otras prácticas visuales (así el cine como paradigma) que expresan mejor el espíritu de los tiempos al incorporar una tecnología más compleja y participar con mayor potencia en la cultura de masas. En palabras de este célebre historiador, “*la historia de las vanguardias visuales del siglo XX es la lucha contra la obsolescencia tecnológica*”¹⁹. Sin embargo, esta consideración crítica, no pondera suficientemente la aportación de esas vanguardias a la renovación de la experiencia del arte y de la praxis vital. Pero volviendo a la tesis de partida de Huysen (“*la vanguardia histórica aspiró a desarrollar una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas, y debería en consecuencia distinguirse del modernismo, que insistía en la hostilidad esencial entre lo alto y lo bajo*”) le permite “*distinguir a la vanguardia histórica tanto del modernismo de fines de siglo diecinueve como del modernismo de entreguerras*”. Tesis que no podría aplicarse sin más a la experiencia vasca de esa misma época. Los modos en que se manifestó esa “oposición elástica” requieren de otros análisis que superan los objetivos de estas breves notas.

17. Eduardo SUBIRATS. *Op. cit.*, p. 32 y ss.

18. Andreas HUYSEN. *Op. cit.*, p. 7.

19. Eric HOBBSBWM (1998). *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Crítica, Barcelona, 1999, p. 14.

3. DE LA UTOPIÍA Y LAS VANGUARDIAS

Todas las utopías son deprimentes porque no dejan lugar para el azar, la diferencia, lo 'diverso'. Todo está puesto en orden y el orden reina. Detrás de cada utopía hay siempre un gran diseño taxonómico: un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar.

Georges Perec (1985) *Pensar / Clasificar*.

Ha dejado escrito Pierre Bourdieu (1982): “*Utopismo, esta negación mágica de lo real*”²⁰. Sobre esa negación paradójica han cabalgado casi todas las vanguardias históricas. Uno de los mitos más asociados a éstas refiere cierta dimensión utópica que se ha bifurcado en horizontes antagónicos: sean de signo socialista o comunista, sea de orientación fascista, lo constatable era que acogían elementos autoritarios. Resulta paradigmático el futurismo italiano, tan fraterno con la mitología del fascismo italiano, que fue una referencia central para las vanguardias homónimas en el escenario español y vasco. Conocido es como Ramiro Ledesma (y por imitación a éste, José Antonio) sentía al igual que Marinetti unas pulsiones convulsas y las más de las veces paradójicas que se plasman en sus incendiarios discursos irredentistas. Así Ledesma elogiaba la contumacia del carlismo, y al igual que los primeros embriones de Arditti y los futuristas, ensalzaba “el gesto implacable de los anarquistas”.

A menudo su retórica discursiva se reducía a unas cuantas proclamas sobre una suerte de “arriba lo nuevo, abajo lo viejo”. Así en 1922 construye el siguiente galimatías²¹:

¡Viva el mundo nuevo!
¡Viva la Italia fascista!
¡Viva la Rusia soviética!
¡Viva la España que haremos!
¡Abajo las democracias burguesas y parlamentarias!

Al igual que sucedía en una Italia ruralizada y decimonónica, los auténticos fascistas españoles en un alarde de candidez política sin precedentes, manifestaban un desprecio por la vieja España que al fin y a la postre era la única que podía admitirles (problema del fascismo de izquierdas en Italia y en menor medida en España). En realidad, como a los futuristas italianos, a los intelectuales y artistas que aceptaron esta nueva bandera lo que les interesaba era precisamente la parte menos política y más vitalista de estos movimientos (cuestión esta ciertamente interesante que fue apreciada por Sorel en relación a la violencia revolucionaria: la acción es en sí misma el gesto revolucionario por antonomasia, y la plástica y la ideología no son mas que un atrezzo reducible a palabras alternantes que descoloquen al adversario)²².

20. Pierre BOURDIEU (1982). *Lección sobre lección*. Anagrama, Barcelona, 2002, p. 22.

21. S.G. PAYNE (1985). *La falange. Historia del fascismo español*. Ediciones Ruedo ibérico, p. 38.

22. Para mayor desarrollo de esta temática, ver Georges SOREL (1976). *Reflexiones sobre la violencia*. Alianza editorial, Madrid.

En el ámbito del constructivismo también encontramos esa sublimación idealizada de la acción. El Manifiesto realista (1920) presentado por Gabo y Pevsner comenzaba con la siguiente declaración: “*Más allá de las tempestades cotidianas, ante las puertas de un futuro virgen, proclamamos hoy, para vosotros artistas, escultores, músicos, actores, poetas, todos aquellos para quienes el arte no es un simple pretexto, sino una verdadera fuente de gozo, proclamamos: Palabra y acción*”²³.

Quizá se podría caer en la sospecha que algunos artistas se decantaron por una determinada tendencia más por afinidades y simpatías artísticas que por convicciones ideológicas. La ambigüedad y labilidad del clima cultural y político favoreció esa situación contradictoria.

Tomemos el caso del surrealismo y sus diversas declinaciones en contextos diferentes. Ya en sus primeros pasos, tras la estela heterodoxa y cáustica de Dadá, el movimiento surrealista combinó un anhelo revolucionario y transgresor con un discurso imperativo y una praxis sectaria comandada por Breton, que provocó un larga secuencia de conflictos y escisiones. No obstante, y paradójicamente, como sostienen Calvo Serraller y González García:

“fuera o dentro de la ortodoxia, quienes en uno o en otro momento participaron en las actividades del grupo, firmaron manifiestos y declaraciones o acudieron a sus grandes exposiciones internacionales, hicieron realidad la constante negativa del surrealismo de convertirse en una escuela ideológica o en un istmo “artístico”. Quizás esos disidentes, poetas, pintores o ensayistas, sean ahora, lejos ya del esplendor provocativo de los años treinta, ese surrealismo oculto que Breton exigía en el segundo manifiesto. Bataille, (...) y tantos otros dejan bien claro, contra quienes querían ver muerto sepultado al surrealismo, que esta fue la gran vanguardia del siglo y su más lúcida mirada sobre el mundo. Y Breton, sólo al fin de tanto condenar a sus amigos y, al fin, escéptico y tranquilo, podrá ser siempre reconocido como el animador de esa coherencia en la dispersión”²⁴.

Walter Benjamín, que reconoció como pocas la potencia de las propuestas surrealistas para producir iluminaciones profanas y para “ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución”²⁵, consideraba que su proyecto se aproximaba a la utopía del *Manifiesto Comunista*.

Con todo, la pretensión, tanto surrealista y dadaísta (al igual que la de otras vanguardias), de desbordar el arte desde la propia acción artística para hacer “otra cosa”, topó con innumerables condicionantes, siendo los trágicos acontecimientos bélicos que atravesaron Europa, y la deriva autoritaria de la revolución soviética, los más relevantes.

23. VV. AA. (1999). *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Istmo, Madrid, España, p. 300.

24. Francisco CALVO SERRALLER y Ángel GONZÁLEZ (1975). “Surrealismo en España” en *GALERÍA MULTITUD. Exposición documental. Antología de textos*. MNCARS, Madrid, 1995, p. 12.

25. Walter BANJAMIN (1929). “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” en *Imaginación y sociedad*. Taurus, Madrid, 1980, p. 59.

4. DEL LEGADO VANGUARDISTA Y SU ACTUALIDAD

Las vanguardias históricas representaron el último momento de la ilustración moderna en cuanto asumieron una concepción teleológica del progreso en el arte, y también en el sentido de que la dimensión utópica que afirmaban para el arte y la experiencia estética podría mediar entre los ámbitos diferenciados de la cultura moderna, y de ese modo permitiría contrarrestar la deriva instrumental de la racionalización moderna. El fracaso de las tentativas vanguardistas añade un nuevo eslabón más (tras los aportados por el romanticismo, el republicanismo o el socialismo) a la cadena de la razón insatisfecha, al no poder concluir sus proyectos emancipatorios.

Uno de los legados que ha llegado hasta el arte actual refiere la pulsión de lo nuevo que emerge a lomos de la estética de la originalidad postulada por las diversas corrientes vanguardistas. Contrasta con el modo de innovar en el arte clásico y en el romántico. En el primero, “paradójicamente, no puede dejar de esforzarse por sustraerse a la norma clásica, de buscar lo nuevo, aunque sea menor y secundario”; mientras que en el segundo, “la obra de arte es necesariamente original, nueva y por último única”²⁶. En ambos la obra de arte es “un momento de exploración del mundo (...), pero es también la huella de una invención; por eso es una reserva insondable –tal vez infinita, como dice Schelling– de efectos sobre quien, al final del proceso artístico, es su destinatario y algo así como su productor asociado: el espectador. Lo nuevo, en arte, es también cuestión de contemplación y de recepción”²⁷. Plantea una posición recurrente y tan perentoria como paradójica que se reconoce en las vanguardias: “el arte nuevo no puede nacer más que de la exigencia de nuevas ideas que piden ser expresadas; pero estas nuevas ideas son ideas del arte y nada más que del arte. (...) Para Schöenberg, lo mismo que para Chirico y para muchos otros inventores de arte, la idea está “*encadenada a bases eternas*”; contrariamente a los estilos que no dejan de cambiar, la idea “*nunca puede morir*”

Otra paradoja recurrente: los manifiestos vanguardistas al tiempo que transgredían las convenciones estéticas heredadas legislaban nuevos postulados artísticos y nuevos modos de contestación política²⁸. Tanto en la dimensión estética como en la social y política, se impuso cierta dinámica compleja de diferencia y repetición que en cada contexto específico tomó formas particulares, pero sin superar su lógica antinómica y paradójica.

26. Jacques AUMONT (1998). *La estética hoy*. Cátedra, Madrid, 2001, p. 232.

27. Jacques AUMONT (1998). *Op. cit.*, p. 233.

28. Jeff WALL, un artista actual muy reconocido, ha referido una observación crítica muy pertinente sobre esa caracterización transgresora de las vanguardias modernas y su actividad normativa, pues valora más relevante su “*actividad legislativa, en tanto que la vanguardia se dedicó a escribir las leyes nuevas tan rápido como iba infringiendo las antiguas y, por tanto, emulando de esta forma al Estado constitucional*”. Cfr. Jeff Wall en la monografía *Jeff Wall* de Phaidon (1996), Londres, editado también en la documentación de la exposición *Antagonismos*, MACBA, Barcelona, 2001.



Jorge Oteiza. Tg.S = E/A 'Adán y Eva), 1931.

5. UNA NOTA SOBRE LA PERIODIZACIÓN

Estas jornadas de arte se proponen una revisión del arte vasco entre 1875 y 1939. Este periodo acoge acontecimientos convulsos y se cierra con el muro levantado por la victoria franquista sobre la truncada experiencia de la República. Todo ello conformará radicalmente el devenir de las incipientes vanguardias artísticas y culturales. Como consecuencia de esa situación, una censura dramática se interpondrá entre generaciones de artistas y entre los que se exilan y los que aceptan el nuevo régimen. Oteiza comandará un gesto altamente simbólico tras su regreso de América a Euskadi, al tomar en el año 1949 un edificio en Bilbao para transformarlo en un centro para el renacimiento cultural. Lo llamaron "Academia Arteta", pero apenas pudo funcionar debido al desalojo realizado por la policía. Pero, no obstante, ahí se rehizo un vínculo cortado con la memoria de la primera vanguardia desaparecida, que tendrá prolongación en los años sesenta.

La cuestión de la fundamentación de las divisiones periodológicas se relaciona con el modo de concebir el proceso histórico: sea afirmado como continuidad o como discontinuidad temporal. Michel Foucault se ha referido a las consecuencias epistemológicas de una u otra opción en su conocido ensayo *La arqueología del saber* (1969): privilegia la discontinuidad histórica como instrumento y como objeto de investigación, y derivará de ello el rechazo a la idea de que la recepción del pasado histórico por la conciencia presente exija la continuidad de una memoria común. Entonces la noción de archivo se opone a la de tradición; mas las rupturas y discontinuidades no por ello dejan de articularse en un acontecer histórico de larga duración.

En el contexto vasco la constelación de sensibilidades y proyectos artísticos de signo vanguardista articulados en los años veinte y treinta quedaron cortados por las consecuencias de la guerra civil. Sólo Oteiza, primero en su andadura latinoamericana y posteriormente, a partir de su regreso a Euskadi en 1948, retomará una de las líneas apenas esbozadas en sus inicios. En realidad, la consideración de vanguardia a determinados movimientos y postulados es a menudo una construcción ulterior a las propias experiencias agrupadas bajo esa denominación.

6. PARADOJAS, ANTINOMIAS Y PRAXIS VANGUARDISTAS

José Ferrater Mora en su célebre *Diccionario de Filosofía* define la noción de “paradoja” desde el horizonte retórico:

“Etimológicamente ‘paradoja’ significa “contrario a la opinión”; esto es, “contrario a la opinión recibida y común”. Cicerón decía que lo que los griegos llaman paradoja “lo llamamos nosotros cosas que maravillan”. La paradoja maravilla porque propone algo que parece asombroso que pueda ser tal como se dice que es. A veces se usa ‘paradoja’ como equivalente a ‘antinomia’; mas propiamente se estima que las antinomias son una clase especial de paradojas, a saber, las que engendran contradicciones que no obstante parecen haberse usado para defender las formas de razonamiento aceptadas como válidas”.

He utilizado las nociones de paradoja y antinomia en dos niveles de análisis: uno, como metáforas del uso extraño de los modos de enunciación artístico, esos lenguajes plásticos y visuales que han dislocado la representación tradicional; el otro, se referirá a la interacción de sus programas artísticos con su praxis política.

Se han señalado algunas ambivalencias en los postulados estéticos y en la praxis de las primeras vanguardias artísticas: esa ambivalencia nuclear del concepto “*vanguardia*” refleja la aporía que les condujo a su decadencia y su rápida institucionalización por el mundo y agencias del arte. La distinción entre paradoja y antinomia no es nítida en ocasiones: como ha observado Ricoeur la “*paradoja*” comparte con la “*antinomia*” el hecho de no poder ser resueltas: en ambos casos, “*dos proposiciones resisten ser refutadas con la misma fuerza, con lo que sólo se las puede aceptar o rechazar conjuntamente*”. Sin embargo, la paradoja difiere de la antinomia en que, en su caso, las dos tesis en cuestión se basan en el mismo universo discursivo. En este sentido, se puede hablar de la incurable *condición paradójica* de la idea de cultura, tal como se conformó en el umbral de la era moderna porque, aunque proyectada sobre la condición humana de todos los tiempos, las ideas irreconciliables amalgamadas en ella habían surgido de la misma experiencia histórica.

Las antinomias han estado presentes también en las segundas vanguardias y en la declinación post del arte actual, dado que refieren una contradicción que no muestra su resolución, designa dos proposiciones

contrapuestas²⁹. Lo mismo sucede con las paradojas que afectaron a las vanguardias históricas. Esa noción como expresión vinculada a la lógica y a la retórica, informa de la coexistencia de elementos, proposiciones o sentidos incompatibles. La singular economía significativa de la paradoja se puede reconocer en una gran diversidad de ámbitos de conocimientos y de experiencias.

En las vanguardias artísticas el impulso de lo nuevo era a su vez la matriz de su obsolescencia futura, y también lo que se afirmaba como *tradición de lo nuevo*, como la denominara Greemberg, socavaba su propia consolidación. La ruptura innovadora, como impronta indeleble de la modernidad, está en la base de la tradición que constituye en su devenir. De modo que la empresa vanguardista también ha podido, como la modernidad, aparecer como relevo histórico –y plenamente historizable– de la tradición.

José Jiménez en su libro *Teoría del arte* (2002) ha sintetizado cabalmente el carácter antinómico y paradójico que ha constituido la experiencias de las vanguardias históricas. Señala cuatro antinomias que derivan de mantenimiento y reproducción de la esfera del arte como un espacio culturalmente escindido:

- 1) “la propuesta de universalización del arte y su contracción efectiva en un universo de especialistas y entendidos;
- 2) la afirmación de la creatividad de todo hombre y la agudización hasta el paroxismo de la idea tradicional del artista como “genio”;
- 3) la pretensión de acabar con todo dogmatismo academicista y la conversión final de las distintas experiencias vanguardistas en nuevos academicismos; y
- 4) la proclamación de la vanguardia como espacio de síntesis de toda la herencia cultural de la humanidad y el menosprecio excluyente de la tradición, de lo artísticamente recibido, convirtiendo “lo nuevo” no ya sólo en objetivo estético, sino también en pauta de exclusión”³⁰.

Una paradoja más, en la que enfatiza la mirada crítica de Subirats: “*Las vanguardias fueron la última consecuencia del esteticismo del final de siglo y del decadentismo que lo atravesaba; no su superación. Ellas apantallaron la crisis real de las culturas históricas europeas bajo las luces de candlejas de su utopía de un nuevo reino a la vez tecnológico y espectacular*”³¹. Operaban en un tiempo que no les pertenecía y su herencia perdura más como etiqueta simbólica en la competencia entre campos y prácticas artísticas, que como promesa de emancipación social y cultural. El límite de las artes se ha

29. Esa cuestión ha sido evaluada por Fredic JAMESON (1994). *Las semillas del tiempo*. Trotta, Madrid, 2000.

30. José JIMÉNEZ (2002). *Teoría del arte*. Tecnos / Alianza, Madrid, p. 166.

31. Eduardo SUBIRATS, *op. cit.* p. 93.

ampliado pero no ha desaparecido como esfera autónoma. Este juego de paradojas permisivas” reconocible en las segundas vanguardias de los años sesenta y setenta, es en la situación de la creación contemporánea uno de los rasgos más definitorios.

CODA FINAL

Son necesarias aún nuevas aproximaciones críticas que sigan aventando las convulsiones, acontecimientos y las ideas que germinaron en las primeras vanguardias vascas, que exploren las paradojas de esa constelación heteróclita, sus utopías lábiles y sus fracasos. El arte, para Adorno, no se deja reducir a una función, ni siquiera a unas pocas: tal es su función. Esa es, al fin y al cabo, la fértil paradoja que recrearon las diversas expresiones vanguardistas, bajo poéticas y praxis plurales.