

## LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS

“El hombre crea la exteriorización de su pensamiento por medio de la palabra. ¿Por qué no habría de poder crear en pintura y en escultura independientemente de las formas y los colores que lo rodean?” (Kupka, 1913)

El objetivo de esta sesión es introducir las diferentes maneras en que determinados movimientos de las vanguardias históricas cambiaron nuestra concepción de las artes visuales. Veremos cómo el cubismo, el expresionismo, el surrealismo se atrevieron a enfrentarse a la asunción que la función del arte es representar un mundo objetivo fácilmente reconocible. Esta aventura de la modernidad requiere, sirva ya de aviso para navegantes, una nueva mirada.

Y este nuevo enfoque ayudará a definir la esencia misma de la modernidad, preocupada con el problema epistemológico del conocimiento.

Además de las razones de índole artístico y estético que justifican este análisis por el impacto que todas estas manifestaciones han tenido en acontecimientos creativos posteriores en muy distintos campos, tenemos que destacar que el IVAM fue uno de los primeros museos, tanto a nivel nacional como internacional, en apoyarlas a través de su programa expositivo y de su colección, y que ha dado como resultado un buen número de publicaciones sobre el tema y unos fondos extraordinarios de obras que ilustran el trabajo de estos artistas realizado en diferentes técnicas y soportes, destacando la extensa representación de manifiestos, revistas, carteles y grabados que muestran la intensa labor investigadora llevada a cabo en estos años.

La reacción de la vanguardias artísticas a las crisis sociales y políticas de la primera mitad del siglo pasado, que fueron varias y profundas, estuvo marcada por una voluntad de rebelión y de búsqueda de nuevos lenguajes que respondiera a las necesidades de una nueva sociedad. Esta estrecha relación entre arte y vida es el eje sobre el que bascularán el desarrollo de los nuevos lenguajes visuales que definen el espíritu de la modernidad y que como veremos arranca en la Francia de 1850 con los primeros destellos

de resistencia a la sociedad burguesa y alcanza hasta la América de 1940, demostrando una complejidad estética muy enriquecedora. El camino es largo y tortuoso pero al final el árbol ha dado sus frutos y el arte no se rige solamente por cuestiones estéticas, que también cuentan.

La perspectiva única, válida desde el Renacimiento, simplifica la relación entre la mirada, la mente y el objeto, resultando en una concepción idealizada encarnada en un espectador omnipotente o en un receptor estático e inerte. Esta premisa que todos entendemos de manera clara es la base de la representación realista, que como vemos participa de una asunción previa de roles, no exenta de artificio e intencionalidad.

Este esquema visual empieza a ser contestado con la obra de Cézanne, cuya trayectoria ocupa la segunda mitad del siglo XIX y , nos sitúa en los albores del cubismo: sus pinturas se perciben con un aspecto de provisionalidad y falta de concreción, su factura tiene un efecto de aparición, pidiendo que fijemos nuestra experiencia que puede ser alterada. Ni la mirada del espectador ni el proceso creativo se dan por cerrados y conclusos.

En palabras de Robert Hughes “el ojo nunca se detiene, se desplaza de un extremo a otro. Tampoco la cabeza está quieta cuando observa un objeto; cada momento supone un cambio momentáneo en su posición, que resulta en una minúscula diferencia de su aspecto... Cualquier mirada es por lo tanto una suma de diferentes percepciones”.

En este aspecto sensible de la pintura radica su fuerza, su poder de revelación. Las obras de Cézanne no renuncian completamente a la idea representacional de una realidad externa al observador, pero abre la puerta a la interacción en la representación. John Berger lo plantea en estos términos: “los sentidos que conectan con el paisaje del monte Sainte-Victoire no son una parte menos fundamental que la luz que ilumina estas montañas”.

La serie de retratos de Picasso sobre las mujeres llorando de los años 30 son otro claro ejemplo de esta visión como una secuencia de instantáneas fugaces.

También en el campo del análisis teórico las palabras de Cézanne nos ayudan a entender lo que sucedió con la aparición del

cubismo: “La naturaleza tiene que plasmarse en formas como el cilindro, la esfera, el cono (...) la naturaleza para los hombres es más profunda que la superficie”. Le Corbusier encontraría más tarde, hacia 1923, los arquetipos de la belleza en estas formas, presentes en la arquitectura industrial del norte de América de los depósitos de cereal: “Cubos, conos, esferas, cilindros y pirámides son las grandes formas primarias que la luz ilumina de manera privilegiada” .

En el corazón de este debate que hemos planteado entre realismo y abstracción, entre la representación y la aparición de nuevas formas, el cubismo como ya hemos visto juega un papel primordial. Durante su auge entre 1907-14, momento de máximo esplendor por la calidad de sus trabajos, y que los historiadores del arte denominan su periodo analítico, nos encontramos con las características siguientes:

- Un rechazo a la idea de imitación y al aspecto pictorialista a favor de una estructura geométrica y de diagrama.
- Un énfasis en la calidad bidimensional del espacio pictórico substituyendo la ilusión tridimensional, definiendo un nuevo espacio más cercano a nuestra experiencia, a nuestra existencia. Es un espacio más presente, más físico, que puede condicionar nuestra vida.
- Un alejamiento del color (contrastando con el Fauvismo del primer Matisse), para defender el análisis de la relación entre los objetos y los planos del lienzo.
- Una incertidumbre sobre la solidez relativa o la transparencia de los objetos, como si los definiésemos en términos de sus relaciones cambiantes con otras cosas. Son esas relaciones las que dan sentido a los objetos.
- Simultaneidad, en términos de diferentes perspectivas del mismo objeto y en base a la coexistencia de diferentes formas de espacio y tiempo.
- Referencia a formas primitivas extrañas a la cultura europea y a otros artefactos de culturas lejanas.
- En una segunda fase del cubismo, la sintética, la incorporación de materiales encontrados y objetos a la superficie de la pintura: papeles pegados, y otros objetos que constituyen la esencia del collage.

Esta fase primera del Cubismo ejemplifica la importancia de la aventura, los personajes que aparecen en sus obras son disueltos

con destellos mínimos de realidad para dejar aparecer composiciones de superposiciones e interrelación de planos y manchas. En las pinturas de Braque hay un esfuerzo constante para continuar los experimentos de Cézanne en la relación entre el conocimiento humano y el mundo material. La analogía con el análisis científico es irresistible: los cubistas desmontan los elementos de los objetos que conocemos y los recomponen en lo que Braque llamó una nueva unidad. La abstracción es de esta manera una forma de comprensión a través del extrañamiento, un esfuerzo intelectual que intenta resolver los problemas basados en la denuncia de los clichés visuales: “Los sentidos deforman, la mente forma”, como escribió Braque en su *Pensamiento sobre pintura* (1917). Hay que trabajar para perfeccionar la mente. No hay certeza excepto la que la mente desarrolla o concibe.

La obra cubista, sin embargo, sigue combinando estos fenómenos analíticos con un aspecto sensorial. En la obra exuberante de Picasso el desarrollo intelectual de Braque se articula con un componente atractivo-sensual, subrayando el rechazo de Picasso a la búsqueda en favor del encuentro. Como dijo Berger “Picasso es esencialmente un improvisador”.

*Still Life with chair caning* es el arranque de la segunda fase del Cubismo, la sintética, anunciando el concepto de collage, la incorporación a la pintura de objetos ajenos a ella, y con este acercamiento se desarrolla una crítica irreverente o irónica hacia la tradición realista. En esta fase sintética el cubismo realiza constantes referencias a la actividad combinatoria de la imaginación. Llegaría a ser emblemático al sugerir el imperativo humano de conceder significado a las cosas que están en un estado de flujo y en ese sentido nos plantea la cualidad transformadora de los principios artísticos de la metáfora y la alegoría, buscando generar emociones y pensamiento. El alejamiento de Picasso de la imitación y la ilusión y la introducción de materiales heterogéneos renovaron la capacidad del arte para transformar lo familiar en nuevos campos de significado y mensajes.

Las técnicas cubistas de la fragmentación que encontramos en el *Guernica* consiguen que la dura descripción del dolor y la violencia se presenten de una forma armónica y sensual. En esta propuesta de Picasso la desintegración humana y cultural se acompaña de una nueva mirada en vías de desarrollo. Lo que trasciende en esta historia del cubismo es un sentido de la importancia y complejidad

de las relaciones entre realismo y abstracción: hay un mundo que representar oculto tras la superficie.

En Cézanne la abstracción conduce a la consecución de un realismo más profundo. En la obra de Kandinsky, sin embargo, se convierte en un signo de una espiritualización progresiva de las artes visuales. En su famoso tratado de 1911 alrededor del componente espiritual en el arte define el impulso hacia la abstracción como un despertar del alma o de la humanidad occidental después de un periodo de letargo dominado por la razón práctica y economicista. Esta contradicción aparente en el debate entre abstracción y realismo nos conduce hacia dos de los lenguajes más puros y abstractos surgidos tras el cubismo y que se desarrollaron también en la primera década del siglo pasado: el suprematismo con su figura principal Malevich y el neoplasticismo alrededor de Mondrian.

Malevich defendió siempre el carácter independiente de las formas que el artista ha creado, mientras que Mondrian verá en la composición de planos de color rectangulares la expresión de la realidad más profunda. Llegamos de esta manera a las relaciones de la pura expresión plástica y no al aspecto natural de los objetos. Los planos de color, su posición y dimensiones expresan relaciones de equilibrio y buscan una nueva armonía.

Varias son las semejanzas entre las propuestas estéticas de Malevich y Mondrian. En el campo de un nuevo concepto de la realidad artística, ambos defienden que la pintura moderna tiene que emanciparse y ayudar a su vez a la emancipación del ser humano, aboliendo la conexión con anteriores referentes que ya no sirven. Si Malevich proclamaba la vida independiente de las formas, Mondrian persigue una legitimidad más científica describiendo la realidad más profunda de la pintura que nos habla de los valores necesarios de balance y armonía una vez superado el aspecto representacional. Van Doesburg, artista holandés también como Mondrian y simpatizante de la misma causa abstracta, proclama que el pintor tiene que utilizar elementos propios de este lenguaje, como son los colores, las formas, las líneas y los planos. En estos dos movimientos asistimos de la misma manera a la abolición de la distinción entre figura y fondo, esa convención que, como hemos visto, convierte el espacio en un ente inerte.

El componente espiritual es otro valor que los acerca. El *Cuadrado negro* de Malevich se basa en la fuerte tradición mística de la cristiandad rusa y sus iconos: el arte debe recuperar su integridad y simplicidad ontológicas, con su llamada al origen de la finalidad del arte, que es el conocimiento de nuestra alma y del mundo que nos rodea.

La abstracción geométrica arrancó de las teorías suprematistas de Malevich y las construcciones abstractas de Tatlin, Rodchenko, Popova, Rozanova. En el desarrollo de la abstracción geométrica hasta mediados de siglo tuvieron fundamental importancia las obras e ideas del grupo de artistas de Puteaux, que en las tertulias del estudio de Jacques Villon crearon entre 1911 y 1914 el movimiento Section d'Or. Se interesaban por las bases matemáticas de la composición y creían que podía desarrollarse el cubismo por la vía de la abstracción no-icónica. Los experimentos sistemáticos con el color, iniciados en 1912 por Robert Delaunay basándose en las teorías sobre el color de Eugène Chevreul, y el movimiento paralelo del sincronismo, iniciado en Francia por los pintores estadounidenses Patrick Bruce, Stanton MacDonald Wright y Morgan Russell fueron otros hechos capitales en el desarrollo de este lenguaje. Por último se produjo el desarrollo del arte concreto por parte de algunos miembros del grupo Abstraction-Création.

Mondrian también incorpora, como hemos visto antes en Malevich, la espiritualidad a su trabajo a través de la teosofía. Hay una voluntad firme de desmaterialización en su camino hacia la abstracción de manera que los elementos básicos que utiliza (líneas rectas, ángulos, colores primarios, blanco y negro) son el núcleo de las ideas neoplatónicas de un nuevo orden universal.

Este aspecto visionario también se extiende al terreno de la política. Las ideas estéticas de Malevich se vincularon a partir de 1917 con las nuevas propuestas de la revolución bolchevique, defendiendo la educación del espíritu para atender las crecientes demandas colectivas, renunciando al capricho subjetivista. Este papel de liderazgo de Malevich se consolida en 1919 junto a Lissitzky en la dirección de las nuevas escuelas de arte llamadas UNOVIS, que buscan un impacto mayor en la utópica sociedad comunista a través de la arquitectura, que se intensificará con las proclamas constructivistas y su defensa de los métodos de producción industrial como vehículo para acercar el arte a la vida real.

El trabajo de Mondrian tiene asimismo una clara intencionalidad utópica que se plasmará en el desarrollo de un Estilo Internacional en la arquitectura y el diseño que tuvo lugar en la década de los años 20 y 30, con un impulso por incorporar a toda la sociedad en este discurso. Conceptos como la jerarquía y la centralidad son anulados, ofreciendo un repertorio de formas al alcance de todos. Este sentido de la colectividad se recoge de los escritos del grupo De Stijl, que declara la guerra contra la dominación del individualismo despótico (la línea recta pone fin al capricho subjetivo), a la búsqueda de un progreso que persiga la unidad universal, una mejor calidad de vida, el desarrollo de la cultura, y el incremento del nivel intelectual y material.

En ambas propuestas asistimos a la denuncia del uso privativo de los objetos y a la proclama de un lenguaje universal que reforme nuestro modo de razonar.

Otro de los movimientos que ha caracterizado el avance de los nuevos lenguajes de la modernidad es el expresionismo. Partiendo de la posición de Van Gogh, que buscaba una expresión más auténtica, asistimos a otro punto de inflexión en el carácter autónomo de la pintura, alejándonos de la representación mimética, para alcanzar un mayor nivel de fuerza expresiva, hasta alcanzar el compromiso de describir las condiciones de vida de las clases más vulnerables.

Este nuevo impulso tuvo en la Alemania de las dos primeras décadas del siglo XX su centro de mayor actividad, al convertirse en la forma más adecuada para transmitir la nueva realidad del espacio urbano, bajo la tensión del individualismo y la expresión de una identidad urbana y colectiva. Tanto el grupo de Die Brücke (El puente) como Der Blaue Reiter (El jinete azul) defienden un nuevo concepto de autenticidad, más acorde con los valores espirituales y sensibles que hemos anunciado. En el caso del segundo grupo, donde encontramos autores como Paul Klee y Kandinsky, otorgaron una naturaleza expresiva al color que remitía a sentidos como el gusto, el oído, el olor a través de la convivencia de todos ellos en la línea de las poéticas simbolistas que acuñaron conceptos como la sinestesia. Las lógicas pictóricas son radicalmente alteradas para conceder espacio a otros lenguajes expresivos como la música.

Como ya hemos mencionado con anterioridad, el expresionismo marcó una ruptura con la tradición pictórica para intentar plasmar la realidad de la vida moderna, de una manera más subjetiva en este caso, que los diferenciaba del análisis más aséptico, si se me permite la acepción, del impresionismo que pretendía incorporar un principio de objetividad en su visión de la vida moderna y del estudio del fenómeno del tratamiento de la luz en la pintura a partir de conceptos como la ausencia de profundidad en la composición y el aspecto deliberadamente inacabado.

El resultado de todas estas propuestas es la consolidación del valor autónomo de la pintura, que mantuvo los logros plásticos del cubismo y la abstracción. La combinación de estas tendencias se prolongará en el tiempo y se presentará en la obras de los expresionistas abstractos americanos, con su abolición del objeto y del espacio tridimensional, en una renovada búsqueda de la autenticidad y la expresión más profunda de la experiencia y el conocimiento humanos.

El expresionismo abstracto terminará por convertirse en el emblema de la máxima libertad de expresión y en el adalid de la ideología oficial americana.

Volviendo a la época que estamos analizando conviene ahora aclarar que el uso del término vanguardia relacionado con el campo de la cultura está asociado con el socialista utópico Henri de Saint Simon que a principios del siglo XIX consideró a los artistas miembros cruciales de las élites que deberían liderar la sociedad hacia la esperada transformación futura.

Sin embargo este pretendido papel de las vanguardias artísticas no siempre responde a la realidad. La consolidación de la autonomía artística mediante la identificación progresiva de la forma como el contenido propio de la obra de arte no supone una amenaza para la preocupante división de funciones de la sociedad burguesa, como señala Peter Bürger, sino la vía hacia la cosificación de la misma.

La aspiración hacia la modernidad puede pretender la negación de los estilos del pasado para dar paso a lo radicalmente nuevo, pero estos objetivos pueden quedar atrapados dentro de la estructura artística burguesa que las etiquetará como ejemplos del genio individual o del estilo de la época, defendiendo su integridad orgánica.

Sin embargo algunos de los artistas que formaron parte de las vanguardias históricas buscan la alianza del arte con la vida misma, renunciando al estatus del arte como expresión superior y la defensa de una nueva existencia donde el arte sea una de los puntos de apoyo.

Estos autores no suponen nuevos estilos, sino que optan por el empleo de técnicas como el collage y el montaje para provocar un cortocircuito en la idea de autor. Estas plataformas se agrupan alrededor de otras de las manifestaciones más fértiles de este periodo: el movimiento Dadá , el surrealismo, el arte experimental ruso posterior a la Revolución de 1917 y el futurismo italiano que fue el primero en emerger.

Los futuristas, dadaístas y surrealistas plasmaron en numerosos manifiestos sus motivaciones artísticas y políticas y en ellos se recogía que la pintura era solamente una de sus múltiples actividades. En uno de los escritos primeros de Marinetti encontramos el recurso a la violencia y la rebelión para permitir la llegada de lo nuevo, ensalzando la guerra y la destrucción de los museos, bibliotecas y academias.

Las obras de estos artistas italianos presentan un marcado dinamismo y se autoproclamaban como los descubridores del movimiento perpetuo de la materia, aunque bebían de los nuevos conceptos de la ciencia y la tecnología. Algunos de sus trabajos no podían ocultar su deuda con las investigaciones de fotógrafos como Muybridge con sus secuencias de la tracción animal y humana, que descubrían movimientos desconocidos. Estos principios de categorización a través del análisis científico fue incorporado por el futurismo que declaraba que el movimiento y la luz puede conducir a la destrucción de naturaleza material de los cuerpos (pensemos por un momento en las posibilidades de los rayos X para revelar el interior de los cuerpos). A pesar de la abundante retórica de este movimiento mantuvieron un estrecho contacto con la Francia de Picasso y Braque exponiendo su trabajo en París en 1912, donde se pudo contemplar la influencia del lenguaje cubista en sus composiciones de planos abstractos, líneas angulares, figuras geométricas.

El apego a las máquinas y a la industria de guerra como medida de progreso acabó en una alianza con el fascismo que ha manchado la

trayectoria de este movimiento. Es lo que Walter Benjamin definió como la estetización de la política.

Este activismo y la admiración por las máquinas tendrá otras vertientes en el escenario europeo de estas décadas. En el caso del futurismo ruso o cubofuturismo que se desarrolla entre 1907 y 1913 nos encontramos con los experimentos de Goncharova que conducen a la poesía zaum, centrada en el juego sonoro más allá de toda lógica racional. En la obra de escritores como Mayakovsky el ataque al buen gusto burgués establecido es más que evidente.

Pero el espíritu de radicalización será más evidente en el surgimiento del movimiento Dadá en Europa y sus ramificaciones en América. Este movimiento empezó con un hecho específico, una velada irreverente en el Cabaret Voltaire el 5 de febrero de 1916 en la ciudad neutral de Zúrich. Organizada por el escritor alemán Hugo Ball contó con la participación de un grupo de refugiados internacionales entre los que se encontraba Jean Arp que conocía a Picasso y Braque, y al rumano Tristan Tzara, que a su vez había establecido contacto con Marinetti. El sinsentido de la misma palabra dadá pone sobre la pista de las aspiraciones revolucionarias del grupo que trabajaban por un arte nuevo alejado de las instituciones y las jerarquías de la época. Dadá encarnará el carácter antiburgués de manera más firme al oponerse frontalmente a la idea de autoría y propiedad, sacando el arte a la calle. Sus tácticas renuncian también a la actividad pictórica y se centran en la concepción política de sus acciones que volverá a producirse en el movimiento situacionista de Guy Debord del París de finales de los sesenta.

Una velada dadá incluía baile, poesía, música, teatro del absurdo representado con máscaras africanas. Los principios de espontaneidad, el retorno a la inocencia de la infancia, la risa irreverente y la superación de tabúes eran los ingredientes básicos, entre el trabajo bufonesco y ceremonial, imposibilitando cualquier esquema de interpretación conocido y relanzando un nuevo concepto de arte basado en el poder creativo de la performance.

La autonomía moderna que defendía este movimiento experimentó otro giro inesperado, otra paradoja: su valor de choque al insertarse en la vida cotidiana desafiando el concepto de trascendencia del arte. Desde 1915 encabezando la versión americana de este movimiento, Marcel Duchamp y Picabia reinterpretaron la tradición

pictórica bajo la protección del galerista Alfred Stieglitz. La obra del primero *Desnudo bajando la escalera* combinaba la geometría cubista con la energía futurista, provocando el desconcierto en el Armory Show de 1913. La alegoría sexual de su *Novia desnudada* por sus solteros que dejó inacabada en 1923 fue otra provocación satirizando la estética maquinista futurista. El gesto pictórico de Duchamp ha tenido consecuencias subversivas de gran calado, incorporando valores como el azar en la ejecución de sus composiciones y las múltiples interpretaciones de sus creaciones. Sus ready-mades, objetos industriales alterados, explica la aparición en los años 50 de la defensa del objeto y su intención antiestética y metafórica.

El carácter iconoclasta del dadaísmo anunciaba una corta duración y a partir de 1920 asistimos a un declive paulatino. Su energía anárquica pervivirá con una finalidad más de denuncia y crítica.

En el caso de Berlín la causa dadaísta había tomado un cariz más político, con la incorporación de la técnica del fotomontaje. desarrollado a partir del collage con la utilización de fotografías recortadas de la prensa y de otros medios de comunicación escritos. El inicio fue la Feria Dadá de 1920 que supuso el reconocimiento de una extensión política y llena de ironía también del grupo de Zúrich, con la participación de Hausmann, Hanna Höch, Heartfield y Grosz. La fotografía despliega todo su poder evocador pasando de las revistas, periódicos y anuncios al campo de la intencionalidad narrativa a partir de la estética de la yuxtaposición. En este periodo Hanna Höch fue uno de los ejemplos más sobresaliente de utilización del fotomontaje. Su obra *Pretty Woman* de 1920 combina imágenes de la sexualidad femenina con determinadas partes de un automóvil. La imagen resultante ilustra el sistema de valores capitalista que pone al mismo nivel de deseo a las mujeres y al automóvil.

Por su parte John Heartfield, miembro activo del Partido Comunista Alemán construyó un conjunto sólido de trabajos gráficos en los años 20 y 30, rechazando la estética expresionista y cubista de otros artistas de ese momento. En su obra más conocida, sus composiciones para AIZ, el órgano impreso de propaganda del Partido Comunista, la fotografía incorpora textos a la manera de las revistas ilustradas para dejarnos muestras memorables de una sátira feroz sobre el nazismo. La utilización de la imagen de Hitler

fue de una contundencia admirable en su voluntad de ayudar a crear una resistencia popular en la Alemania anterior al 39.

La mayor transformación del dadaísmo se produjo en la aparición del surrealismo, un movimiento cuya codificación y coherencia superó los argumentos teóricos de uno de sus fundadores, André Breton. La propuesta fundamental del surrealismo fue que el arte debía buscar la representación de los procesos irracionales e incontrolables del inconsciente. Tuvo como el futurismo un inicio literario: a partir de Apollinaire, Breton y Soupault se adentraron en la escritura automática y espontánea. Observando de reojo las ideas de Sigmund Freud, desató los mecanismos psíquicos para liberar la creatividad artística. En 1924 se produce el primer manifiesto surrealista abogando por el automatismo psíquico en estado puro como la vía más adecuada para el funcionamiento del pensamiento.

El surrealismo presenta otro punto de inflexión en este desarrollo de los lenguajes de la modernidad, porque no hay nada más autónomo que un arte que se pretende que sea automático, fuera del control de la lógica racional. Admitida esta premisa percibimos lo lejos que nos encontramos de la autonomía cubista para solucionar los problemas de representación de manera consciente.

En la pintura surrealista, los procesos automáticos del inconsciente pueden formularse en forma de plasmación directa o a través de una representación indirecta. En el primer supuesto Max Ernst fue el pionero de la técnica del frottage resultante del contacto de dos superficies de distintas texturas y la decalcomanía o manchas de pintura o tinta que se transfieren gracias al pliegue del papel o también del contacto. Miró también será partidario de aprovechar los accidentes del material para sus composiciones frágiles y orgánicas.

Una segunda estrategia consiste en la representación o evocación de la irrupción del inconsciente en la vida cotidiana. El más célebre exponente de esta tendencia fue Dalí, que llevó hasta el paroxismo la técnica de la pintura ilusionista, con una factura detallada que combinaba con componentes del mundo de los sueños. Breton acusaría de oportunista a Dalí al apropiarse de una temática subversiva para plasmarla con un estilo que se asemeja a determinado academicismo. En un sentido contrario Breton argumentaba que Picasso era uno de los auténticos surrealistas por

su importancia decisiva en el giro revolucionario desde un modelo artístico que imitaba el mundo exterior a otro que nos ofrece un mundo interior y original. Picasso representaría lo genuino, la aspiración vanguardista de acabar con los esquemas burgueses de representación y arrojarlos por la borda.

El balance de las investigaciones llevadas a cabo por estos artistas tiene que ser a la fuerza positivo porque dotaron a la obra de arte de una vitalidad renovada, alejada de la mirada contemplativa y llamando a la participación desde el conocimiento más profundo de la realidad y del ser humano. Si hay vida hay movimiento, y el dinamismo y el progreso son cruciales si apostamos por el avance social, político y cultural. En el campo abierto por estas ideas hay espacio para la experimentación hasta límites insospechados y los procesos de trabajo se han extendido a todos los ámbitos de la creación cultural como lo demuestra la revisión constante a los temas y preocupaciones de inspiraron a estos movimientos.

Esta aproximación a algunas de las manifestaciones artísticas que más profundamente han marcado el desarrollo de la sensibilidad moderna espero que facilite el contacto con estos nuevos lenguajes y ayude a reconocer la intención o incluso la provocación de este tipo de propuestas.

Josep Salvador