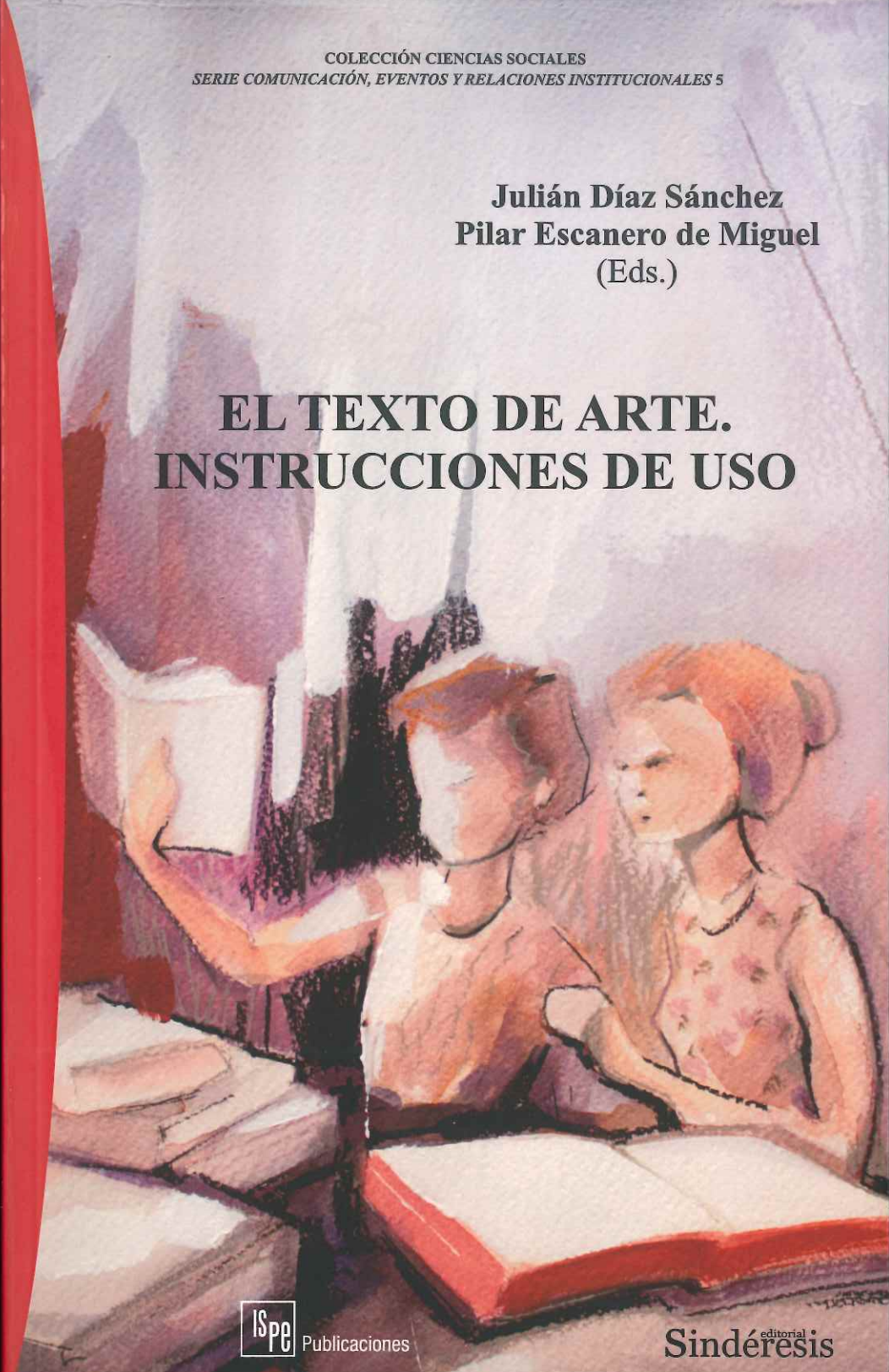


COLECCIÓN CIENCIAS SOCIALES
SERIE COMUNICACIÓN, EVENTOS Y RELACIONES INSTITUCIONALES 5

Julián Díaz Sánchez
Pilar Escanero de Miguel
(Eds.)

EL TEXTO DE ARTE. INSTRUCCIONES DE USO



ISPE

Publicaciones

Sindéresis editorial

CAPÍTULO 6.-

EL ARTE DE LOS MANIFIESTOS

Juan Agustín Mancebo Roca

UCLM

Probablemente, la transformación más radical en la historia de las imágenes, se produjo entre el último cuarto del siglo XIX y los primeros quince años del siglo XX. A este proceso contribuyó decisivamente la hibridación entre los campos de la literatura y las artes, determinando una nueva consideración de ambos dominios en los que sus protagonistas abandonaron su autonomía secular para alcanzar una colaboración en la que, a partir de ese momento, no se puede establecer un recorrido historiográfico de una disciplina sin la otra. Esta simbiosis llevó aparejada una enriquecedora interrelación cuya derivación hacia una estética de la *pureza*¹ alcanzó su cénit en la época de las primeras vanguardias y se ha desplazado, con variaciones formales conceptualmente similares, hasta la actualidad, si bien es cierto que su intensidad ha decrecido desde los tiempos heroicos.

El manifiesto artístico fue el núcleo teórico en el coincidieron las disciplinas de la palabra y la imagen. A partir de 1909, las primeras vanguardias y sus epílogos, se fueron construyendo a partir de la cimentación teórica de ideas subversivas y anti-clásicas, muchas veces contradictorias, pero jalonadas de propuestas rebeldes, esperanzadas y finalmente desconfiadas, en documentos augurales y programáticos que resumían los anhelos de aquellos que quisieron transformar el arte y la vida dinamizando las esferas de la creación.

¹ Véase SEDLMAYR, H., "El afán de pureza" en *La revolución del arte moderno*, Acanalado, Barcelona, 2008, pp. 27-62.

El manifiesto ha sido uno de los ejes argumentales de lo actual. Desde las primeras proclamas, ha habido centenares de textos que se han bifurcado y multiplicado en las grandes tendencias culturales de la contemporaneidad. Su importancia e influencia ha venido estipulada por la hegemonía del movimiento al que estuvieron adscritos, la repercusión del literato, teórico o artista que lo suscribía, y su expansión a otros campos afines o incluso contrarios —en cierto sentido, muchos escritos suponían enfrentarse con el *statu quo* no solo anterior sino también contemporáneo—. La era de los manifiestos coincide con una esplendorosa época en la que el artista no podía más que adquirir el rol del héroe, de un avanzado capaz de ser y sentirse plenamente un hijo de su época.

LA HIBRIDACIÓN ENTRE ARTE Y LITERATURA

La herencia romántica y la autonomía del artista fundamentarán una nueva relación entre los campos de la literatura y el arte que adecuará una reciprocidad de ideas a partir del último cuarto del siglo XIX, en el que poetas y artistas intercambiarán roles y actividades, focalizando su atención en el campo contrario. El contexto artístico de finales de siglo estará marcado por escritores determinados por las investigaciones plásticas que comprenden su estética como un elemento que ha de complementar su propia obra.

Es también la etapa en la que surgen las grandes novelas de artistas impregnadas de romanticismo. A partir de febrero de 1830, Honoré de Balzac (1799-1850) inició la redacción de algunos artículos que tenían la figura del artista como protagonista absoluto. El tema se convertirá en una constante en su producción literaria que llegará a su cénit con la publicación de *La obra maestra desconocida*, editada en los números de julio y

agosto de 1831 en *L'Artiste* y posteriormente revisada e incluida en la monumental *La comedia humana* (1837). Balzac elaboró uno de los modelos que será más prototípico de la contemporaneidad, el “principal arquetipo del artista de ficción”², iniciando uno de los patrones de lo actual, es decir, el arte como interpretación de la realidad en lugar de mimesis de la misma.

Podemos considerar que *Música en las Tullerías* (1862) de Manet sirve metafóricamente como un *texto* artístico que representa valores que serán ensalzados por escritores coetáneos. En la obra, aparte de la moda y de los nuevos procesos derivados de la industrialización, aparecen personajes reales, *héroes* de la vida moderna, como el compositor Jaques Offenbach, el escultor y crítico Zacharie Austruc, los pintores Henry Fantin-Latour y el propio Manet y los escritores Théophile Gautier “el último romántico y el primer decadente”³ y Charles Baudelaire.

Una nueva sensibilidad hacia lo moderno y la permanente transformación de la sociedad devengada de los avances tecnológicos será uno de los ejes fundamentales de la obra de Charles Baudelaire (1821-1867). Pese a la especificidad de su trabajo y la constante reflexión sobre el campo artístico, no se puede comprender al Baudelaire crítico sin el poeta, siendo ambas esferas creativas complementarias. Para Baudelaire la búsqueda de la belleza estaría fundamentada no por el retorno a las formas del pasado, sino por la imaginación. El poeta, netamente influido por el romanticismo, hizo una enconada defensa de la obra de Delacroix⁴. Baudelaire fue esencial para la transformación de la poesía y para la nueva comprensión de las artes plásticas, a las que dedicó artículos y libros. Los retratos de Courbet (1848), los

² CALVO SERRALLER, F., *La novela del artista*, Modadori, Barcelona, 1990, p. 14.

³ SEBRELLI, J., *La aventura de las vanguardias*, Sudamericana, Buenos Aires, 2002, p. 48.

⁴ BAUDELAIRE, C., *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1999.

grabados de Manet (1869) o las fotografías de Nadar, son testimonio fehaciente de la esencialidad de su figura y de su obra.

El militante Émile Zola (1840-1902) estuvo en medio de las grandes batallas estéticas del siglo XIX. Su amistad y defensa de la obra de Manet le convirtieron en el chivo expiatorio del diario en el que trabajaba por defender la obra del pintor⁵. Pese a la gran sintonía que hubo entre ellos, terminaron distanciándose. Algo similar ocurrió en el caso de Paul Cézanne. Amigos desde su infancia en Aix-en-Provence —el escritor reconocía que habían crecido en “en la misma cuna”, quedando hermosos testimonios gráficos como *Retrato de Émile Zola* (1864) y *Paul Alexis leyendo a Émile Zola* (1869-70)— concluyeron abruptamente con la publicación de la premonitoria *La obra* (1866), en la que su protagonista, Claude Lantier es un *alter ego* de Cézanne, así como el escritor Pierre Sandoz responde al personaje del propio Zola.

La influencia de la poética de Stéphane Mallarmé (1842-1898) en el arte contemporáneo se extiende desde la primera década del siglo XX hasta los años sesenta. Mallarmé fue uno de los escritores que prestó atención al espacio pictórico queriendo insertarlo en lo poético. A Paul Claudel le trasladó que deseaba componer un libro como si se tratara de una pintura⁶. Fue amigo

⁵ En 1866 Zola defendió públicamente a Manet en medio de una gran controversia: “Ya que nadie lo dice, yo lo haré, yo lo gritaré. Estoy tan seguro de que M. Manet será uno de los maestros del mañana que creo que haría un buen negocio comprando hoy todas sus telas [...] El lugar de M. Manet está en el Louvre; como el de Courbet y como el de todo artista dotado de un temperamento fuerte e implacable”. MOLINS, M., *Manet*, Historia 16, Madrid, 1993, p. 123. Dos años después, a modo de agradecimiento, el escritor fue retratado en *Retrato de Émile Zola* (1868) cuyos elementos representados son algunos de los grandes iconos de la pintura impresionista.

⁶ ASHTON, D., “Mallarmé, amigo de los artistas” en http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/11710/public/11710-17108-1-PB.pdf.

de pintores como Manet, Whistler o Gauguin, que le dedicaron sendos retratos y colaboraron con él en diferentes ediciones literarias. Con Manet estableció una conexión esencial, en la que buscó aplicar los recursos de su investigación plástica a la poesía⁷. Con Whistler compartirá su preocupación por la disposición tipográfica en la hoja impresa.

Con *Una jugada de dados jamás abolirá el azar* (1897), publicado en *Cosmopolis* en 1917, inició una revolución sin la que no se pueden comprender los experimentos literarios y artísticos de dadaístas, futuristas y constructivistas. La composición de manifiestos ligados a nuevas formas tipográficas, serían impensables sin su contribución.

Estas relaciones entre literatos y artistas se amplificarán en el siglo XX siendo imposible desligar el trabajo de teóricos y escritores de los artistas plásticos. Lo que fue una intuición a finales del XIX, se transformó en coincidencia absoluta durante los primeros años del XX. Es problemático estudiar y comprender el cubismo sin la trascendente participación de Apollinaire, el futurismo sin el impulso de Marinetti, el dadaísmo sin Tristán Tzara o el surrealismo sin la lucidez del *pope* André Bretón – Apollinaire, Tzara y Bretón participarían transversalmente en más de un movimiento—. Otras vanguardias de menos resonancia fueron conformadas igualmente por críticos y escritores protagonistas en la creación y configuración de esos movimientos.

EL MANIFIESTO ARTÍSTICO

Walter Benjamin, en los años de retorno al orden, comprendió que existía un desplazamiento del arte a lo político, una estetiza-

⁷ ASHTON, D., "Mallarmé, amigo de los artistas", op. cit., p. 23.

ción de la vida política derivada de los totalitarismos⁸. Los manifiestos artísticos tuvieron una finalidad similar a los políticos en el campo de la estética. Por ello, su referente fue el Manifiesto Comunista encargado a Karl Marx y Frederick Engels por parte de la Liga de los Comunistas y publicado en Londres en febrero de 1848, que concretaba en negro sobre blanco, los fenómenos revolucionarios de los movimientos de 1830 y 1848.

El manifiesto artístico surge en afinidad con los movimientos sociopolíticos europeos y se convertirá en un paradigma identificable, un género novedoso sin precedente dentro de la historiografía artística. Fueron mayoritariamente escritos interdisciplinares, que marcan un antes y un después en la aparición de un nuevo movimiento artístico.

Los textos, bien referidos a un grupo, a las distintas disciplinas dentro del mismo e incluso a sus derivaciones ideológicas son, mayoritariamente, heterogéneos entre sí y frecuentemente contradictorios en cuanto a sus propuestas. Hubo grupos intelectuales en los que los escritos tuvieron un carácter dogmático, cuya pretensión estética podía convertir a sus firmantes en elementos incómodos, iniciando luchas intestinas para poder conformar un liderazgo ideológico. Por ello, es definitorio su carácter múltiple, que complica cualquier tipo de inventario que no sea el particular. Cada texto respondía a una especificidad que requiere una atención pormenorizada para su estudio.

Esa tendencia ideológica o propósito de carácter general se puede extrapolar al lenguaje visual como configurador de una serie de *manifiestos* que eluden lo escritural definiendo gran parte de las transgresiones de las artes plásticas en la contemporaneidad. A partir de finales del XIX, obras como *El entierro de Ornans* (1849) de Gustave Courbet, *El desayuno en la hierba*

⁸ BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1989, p. 56.

(1862) y *Olympia* (1863) de Édouard Manet, *Impresión sol naciente* (1872) de Monet o *Las señoritas de Avignon* de Picasso (1907) pueden comprenderse –de hecho lo son– como una suerte de *manifiestos visuales* en los que se fraguará gran parte de las tendencias a las que se adscriben, configurando en casi todos los casos el punto de partida de las mismas.

A partir de la vanguardia organizada, el manifiesto artístico se transforma en un texto reivindicativo que señala nuevos puntos comunes para un grupo de artistas con una ideología estética determinada. Mayoritariamente se publicaron en medios de comunicación y fueron difundidos con técnicas propagandísticas. Entre ellos el “Manifiesto Futurista” de Marinetti (1909), el “Manifiesto neoplasticista” de Piet Mondrian (1917), el “Primer manifiesto dada” de Tristan Tzara (1918) o el “Manifiesto surrealista” de André Bretón (1924).

El manifiesto artístico aparece en un contexto histórico delimitado. Reivindica una serie de posturas que mantienen enconadas posiciones que generan una confrontación con el *statu quo*. Su mensaje no se comprende sin la construcción del contrario, es decir, del sistema o grupo de artistas que es necesario combatir y, en algunos casos, erradicar, llegando al paroxismo de ponerse, en algunos casos, fecha de caducidad como elementos de la formación estética. El manifiesto pretende estructurar el sistema artístico, configurarlo y ordenarlo además de adaptar y convertir en propios, aquellos manifiestos que considera antecesores.

Del mismo modo, como mensaje busca un receptor universal, pero los recursos de su publicación, mayoritariamente escasos e incluso artesanales, delimitaban los receptores⁹. Generalmente se dedicaba a un grupo reducido de afines por lo que el mensaje

⁹ “La tirada de nuestros libros está condicionada por el poder adquisitivo del grupo de lectores al que va dirigido” MAIAKOVSKY, V, *Una bofetada al gusto del público*, Mono Azul, Sevilla, 2009, p. 46.

podía llegar a ser muy restrictivo, circunscrito a los iniciados y a los simpatizantes de ese grupo. La mayoría de las proclamas tiene un carácter universal pero casi siempre fueron autorreferentes del propio grupo.

La idea del manifiesto gira entorno a un público que debe reaccionar. Es sintomático que en las veladas futuristas y dadaístas particularmente, la lectura de los manifiestos fuera uno de los grandes ejes programáticos. Futuristas, dadaístas y surrealistas van a potenciar el gesto y la provocación para convertirlo en un espectáculo, una reelaboración de la obra de arte total.

El manifiesto también supuso llevar la palabra a un nuevo paradigma. En este sentido, escapa a la tradicional sintaxis a través de las *palabras en libertad* futuristas, en el dadaísmo “introduce neologismos o resemantiza la lengua recibida”¹⁰, o crea una palabra alógica, surgida del inconsciente, utilizada por los surrealistas como aplicación literaria de las teorías de Freud acomodadas a lo artístico.

LOS FUTURISMOS Y SUS MANIFESTACIONES

El 20 de febrero de 1909 apareció en la primera página del diario Le Figaro el *Manifeste du Futurisme*, firmado por un joven poeta italiano, Filippo Tomasso Marinetti (1879-1944). El mismo, no solo era el primer manifiesto artístico con un carácter integral, es decir, no trataba de la renovación de una disciplina, sino de reorganizar *ex novo* una estética anquilosada en el pasado iniciando teóricamente la vanguardia organizada como tal.

¹⁰ MANGONE, C. y WARLEY, J., *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Biblos, Buenos Aires, 1994, p. 36.

El texto constaba de dos partes. La primera, dedicada a la *fundación*, es una narración corta de un vertiginoso paseo en automóvil¹¹ del poeta y sus amigos que concluye con el accidente que sirve como epifanía para alumbrar las nuevas ideas definidas por un mundo maquinista, deducción que retomarán y ensalzarán en proclamas sucesivas. Así, el texto de Marinetti recoge la premisa bíblica de la *conversión* gracias al renacimiento de una máquina presuntamente inmortal¹².

El *Manifiesto* era la enumeración de unos estatutos, resumidos en once puntos, que servirían como ejemplo para construir una estética de lo nuevo, cuya expresión plástica y literaria fuera acorde a los tiempos. Esos puntos contenían un rechazo beligerante hacia el pasado y cualquiera de sus manifestaciones, exaltación y divinización de la máquina, antiacademicismo, anticlericalismo y defensa de la metrópoli contemporánea,

- I. Queremos cantar el amor al peligro, a la fuerza y a la temeridad.
- II. Los elementos capitales de nuestra poesía, serán el coraje, la audacia y la rebelión.
- III. Contrastando con la literatura que ha magnificado hasta hoy la inmovilidad de pensamiento, el éxtasis y el sueño, nosotros vamos a glorificar el movimiento agresivo, el

¹¹ “En Italia había ochenta empresas que producían automóviles en 1909 y una compañía, Fiat ya produce sus autos en una cadena de montaje. Circulan 5862 coches, uno cada 5835 habitantes”. BRUNO GUERRI, G., *Filippo Tommaso Marinetti*, Modadori, Milán, 2010, p. 63.

¹² “¿Creían que mi bello tiburón estaba muerto, pero fue suficiente una caricia mía para reanimarlo, y repentinamente resucitó, y comenzó a correr otra vez, con sus propias aletas! Entonces [...] dictamos nuestras primeras voluntades a todos los hombres de la tierra”. MARINETTI, F. T., “Le Futurisme”, *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909.

insomnio febriciente, el paso gimnástico, el salto arriesgado, las bofetadas y el puñetazo.

- IV. Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera con su vientre ornado de gruesas tuberías, parecidas a serpientes de aliento explosivo y furioso... un automóvil que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia.
- V. Queremos cantar al hombre que es dueño del volante cuyo eje ideal atraviesa la Tierra lanzada sobre el circuito de su órbita.
- VI. Es necesario que el poeta se desviva, con ardor, con fuego, con prodigalidad por aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales, su ignición.
- VII. No hay belleza más que en la lucha. No debe admitirse un jefe de escuela si no tiene un carácter recalcitrantemente violento. La poesía debe ser un asalto agresivo contra las fuerzas anónimas y desconocidas para hacerlas que se inclinen ante el hombre.
- VIII. ¡Estamos sobre el promontorio extremo de los siglos! ¿A qué mirar detrás de nosotros, que es como ahondar en la misteriosa alforja de lo imposible? El Tiempo y el Espacio han muerto. Vivimos ya en el Absoluto, puesto que hemos creado la celeridad omnipresente.
- IX. Queremos glorificar la guerra – única higiene del mundo – el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio a la mujer.

- X. Queremos demoler los museos, las bibliotecas, combatir el moralismo, el feminismo y todas las cobardías oportunistas y utilitarias.
- XI. Cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía, las resacas multicolores y polifonas de las revoluciones en las capitales modernas: la vibración nocturna de los arsenales y de los almacenes bajo sus violentas lunas eléctricas, las estaciones ahítas, pobladas de serpientes atezadas y humosas, las fábricas suspendidas de las nubes por el bramante de sus chimeneas; los puentes parecidos al salto de un gigante sobre la cuchillería diabólica y mortal de los ríos, los barcos aventureros olfateando siempre el horizonte, las locomotivas en su gran chiquero, que piafan sobre los raíles, bridadas por largos tubos fatalizados, y el vuelo alto de los aeroplanos, en los que la hélice tiene chasquidos de banderolas y de salvas de aplausos, salvas calurosas de cien muchedumbres¹³.

Ese carácter agresivo y antiburgués tenía una intención netamente propagandística. Pese a ser un movimiento panitaliano, el manifiesto se publica íntegramente en francés en un diario parisino de distribución mundial con intención de que llegue a un mayor número de receptores posible¹⁴. Marinetti, nacido en Egipto, italiano de formación francesa, aprendió antes su idioma de adopción que el de sus padres y comprendía que el francés era la lengua internacional y preferencial en el espacio cultural. Entendió que la publicidad sería esencial para sacudir a la

¹³ MARINETTI, F. T. "Le Futurisme", Le Figaro, 20 de febrero de 1909. Ofrecemos aquí la traducción de Ramón Gómez de la Serna publicada en la revista Prometeo (II, nº VI, abril 1909). Véase BONET, J. M., y PÉREZ, C., *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, MNCARS, Madrid, 2002, pp. 100-120.

¹⁴ Traducido al italiano en Poesía, nº 1-2, febrero-marzo de 1909.

intelectualidad europea, de hecho, en su labor de *promoción cultural*, se vanagloriaba de ser la *caféina de Europa*¹⁵.

El manifiesto futurista tuvo una extraordinaria recepción. En Italia, apareció publicado en su totalidad o fragmentariamente en diarios de provincia, señalándolo como una nueva escuela artística y presentado sus puntos como las conclusiones del mismo. En cierto sentido, no se sabía a ciencia cierta en lo que consistía, ya que era un texto anticipatorio al que, hasta ese momento, no se había unido nadie excepto el propio firmante. Su vocación internacional determinará el desarrollo del movimiento futurista. Como ha escrito Llanos Gómez “estos textos verán la luz en la prensa, también en la extranjera, tal y como sucedió con el manifiesto fundacional; con *Il teatro di Varietà* que aparecerá en el *Daily-Mail* el 21 de noviembre de 1913; o, por poner un ejemplo más cercano, con *Contro la Spagna passatista*, que será publicado en la revista *Prometeo*, en el mes de junio de 1911”¹⁶.

El *Manifeste du Futurisme* será referente tanto del movimiento italiano –prácticamente toda su literatura hasta los años cuarenta, lo utiliza como argumento– y otros movimientos de vanguardia que compartían la misma sensibilidad. Sirvió, por otra parte, como una propuesta ideológica que se trasladaría en primer lugar a Italia y posteriormente al resto de Europa. Ser futurista significaba ser moderno¹⁷.

¹⁵ MARINETTI, F. T., “Caféina de Europa” en SAN MARTÍN, F. J., *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, San Sebastián, 1991, pp. 79-91.

¹⁶ GÓMEZ, L., “*L’arte di far manifesti* y las publicaciones futuristas 1909-1920”, Cuadernos de Información y Comunicación, 2007, vol. 12, pp. 199-208.

¹⁷ “La propia palabra futurista se convirtió en sinónimo de moderno para la gente de América, Inglaterra y Rusia hasta más o menos 1925. El movimiento adoptó una agresiva postura internacional, con las miras puestas en un mundo futuro unido por la tecnología”. HUGHES, Robert., *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, Barcelona, 1992, p. 204.

El futurismo adoptaría una visión integral que se concretó en cientos de manifiestos publicados sobre distintas disciplinas artísticas hasta 1944, fecha de la muerte de Marinetti, que repitieron el esquema del primigenio de 1909, actitud que Luciano de María ha definido como “el arte de hacer manifiestos”¹⁸. Como vanguardia total, quisieron renovar todas las artes y, para ello, construyeron un corpus teórico en el que el manifiesto se convertía en el eje sobre el cual basculaban sus propuestas artísticas. Son relevantes los textos redactados en la primera época, referidos a la pintura, el “Manifiesto de los pintores futuristas”, firmado por Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini, 11 de febrero de 1910 y “La pintura futurista. Manifiesto técnico”, de Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini, 11 de abril de 1910; la literatura, el “Manifiesto técnico de la literatura futurista”, F. T. Marinetti, 11 de mayo de 1912 y “La imaginación sin hilos y las palabras en libertad”, F. T. Marinetti, 11 de mayo de 1913; la escultura, el “Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista”, Umberto Boccioni, 11 de abril de 1912; la arquitectura, “La arquitectura futurista. Manifiesto”, Antonio Sant’Elia, 11 de julio de 1914, e incluso la mujer, “Manifiesto de la mujer futurista. Respuesta a F. T. Marinetti” de Valentine de Saint Point publicado en París el 25 de marzo de 1912.

Igualmente destacables son las lecturas que hacen contra las ciudades del pasado, “Contro Venezia passatista” y “Discorso futurista di Marinetti ai veneziani”, 27 de abril de 1910, que atacaba la ciudad lagunar como reducto romántico y quería su destrucción para convertirla en un moderno puerto marítimo. “Contro Roma passatista” de F. T. Marinetti, 13 de mayo de 1917, “Contra Florencia”, 1 de noviembre de 1913 y “Contra

¹⁸ DE MARIA, L., *La nascita dell'avanguardia*, Marsilio, Venecia, 1986, p. 18.

Roma y Contra Benedetto Croce, 21 de febrero de 1913, 11 de marzo de 1913 firmados ambos por el entonces futurista Giovanni Papini.

Pese a todo, el desplazamiento del futurismo vino determinado por la muerte de sus dos artistas más completos, Antonio Sant'Elia y Umberto Boccioni, por lo que el movimiento, tras la Primera Guerra Mundial, adoptó una postura ideológica controvertida al convertirse en uno de los ejes estéticos del régimen mussoliniano. Lo que probablemente sea relevante de su herencia es que el manifiesto de Marinetti sería el arquetipo textual de los movimientos de vanguardia que compartían la misma sensibilidad. También encontramos en el futurismo una implicación teórica de los artistas sobre los problemas referidos a las materias artísticas. En este caso resaltar de nuevo la obra teórica de Umberto Boccioni, única personalidad capaz de competir con el ímpetu de Marinetti, como se observa en los manifiestos y proclamas que redactó, aparte de su esfuerzo por una dirección estética global del movimiento que quedaron resumidos en su *estética futurista*¹⁹.

La internacionalización del movimiento refiere a lecturas de otros futurismos²⁰ que, poco o nada tienen que ver con el italiano, exceptuando su nominación. En Rusia, el movimiento futurista se inicia con la traducción del manifiesto de 1909 de Marinetti, amplificado con la visita que hace el pope futurista a Moscú y San Petersburgo en 1914 y que fue boicoteado por algunos futuristas rusos²¹. “El futurismo italiano se soviétizó con Maïakovski, se desviolentó y se impregnó de los aires nuevos de libertad creativa que llegaban unidos como rémoras al primer

¹⁹ BOCCIONI, U., *Estética y arte futuristas. Dinamismo plástico*, Acantilado, Barcelona, 2008.

²⁰ HULTEN, P., *Futurismo & futurismi*, Bompiani, Milán, 1988.

²¹ LAPSIN, V., *Marinetti e la Russia: dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni Dieci del XX secolo*, Skira, Milán, 2008.

tiburón de la revolución bolchevique”²². Destacar la conferencia y posterior publicación en 1913 de “Una bofetada al gusto del público” de Vladimir Maiakovski, donde elabora una nueva serie de propuestas para mejorar las condiciones culturales del proletariado, la condena a los escritores rusos clásicos, solo comprendidos por una élite, y la instauración de que “el arte soviético, proletario y auténtico, debe ser comprendido por las masas”²³.

Con una recepción tamizada por prisma incansable de Ramón Gómez de la Serna, *Actual N°1* de Manuel Maples Arce reutiliza las estrategias futuristas para la creación del movimiento estridentista surgido al amparo de la revolución mexicana. El comprimido estridentista fue publicado furtivamente en los muros de Ciudad de México los últimos días de diciembre de 1921. *Actual N°1* tiene una introducción, catorce puntos programáticos y un directorio de vanguardia. El diseño y la ubicación de la fotografía del autor revelan que Maples Arce conocía los manifiestos europeos. De hecho, en el directorio, aparecen vanguardistas españoles, franceses e italianos. El texto reivindica las sensaciones de lo moderno conferidas por el espacio metropolitano surgido en la capital, crítica a los poetas y académicos del pasado, ataca a los héroes de la independencia y al santoral mexicano. Este primer manifiesto se completó con otros de carácter igualmente panfletario, editados en 1922 y 1925 que sirvieron para organizar meridianamente el intento de un movimiento de vanguardia mexicano. El estridentismo tendría una breve pero

²² PIZARROSO, J., en Maiakovski, *Una bofetada al gusto del público...*, op. cit., p. 16.

²³ MAIAKOVSKI, V., *Una bofetada al gusto del público...*, op. cit., p. 39.

intensa actividad en la ciudad de Xalapa, Vaeracruz, hasta el final del gobierno de Heriberto Jara²⁴.

El ultraísmo, reconocido por los italianos como el “futurismo español” también editó manifiestos reseñables como el “Manifiesto ULTRA”, 1918, de Rafael Cansinos-Assens, que no tiene un carácter subversivo, sino que abogaba por una renovación cultural que alcanzara a la literatura. Con la publicación de la revista ULTRA, en 1921 y 1922, se alcanza el cénit del movimiento español que será también uno de los gérmenes de la proliferación de distintas vanguardias iberoamericanas que tienen orígenes ultraístas. Resuenan, del mismo modo, ecos maquinistas en otro relevante manifiesto español, el “Manifest Antiartistic Català”, más conocido como el “Manifiesto Groc”, publicado en Barcelona en marzo de 1928, redactado por Salvador Dalí y los críticos Sebastià Gasch y Lluís Montanyà. En él señalan que, “Grecia continúa en la precisión numérica del motor de un aeroplano”²⁵.

LA ERA DE LA DESCONFIANZA

La catástrofe de la Primera Guerra Mundial supuso la crisis de los estándares que habían fraguado los movimientos de subversión y utopía. La “desesperación por la indigencia de su época” en palabras de Hesse, lleva a los creadores de vanguardia a un repliegue en el que no solamente recelan de la modernidad, sino que la hacen cómplice de la derrota espiritual de Occidente.

²⁴ GUERRERO, R., FLORES, T., y ZURIÁN, C., *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, Conaculta/Museo Frida Kalho, México D.F., 2010.

²⁵ MINGUET BATLLORÍ, J., *El manifiesto amarillo. Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004.

Fueron una serie de intelectuales exiliados en Zurich los que conformaron el grupúsculo inicial del dadaísmo. Sus actividades performativas se inician en febrero de 1916 en el Cabaret Voltaire. Como manifestaba Hugo Ball, su iniciador, “entre 1910 y 1914 todo giraba en torno al teatro”²⁶. Ball entendía que la vanguardia era provocación y sus contactos con el fundador del futurismo le llevan a iniciar su investigación literaria,

“Marinetti me envía *Parole in libertà*, escrito por el mismo, Canguillo, Buzzi y Govoni. Son simples carteles con letras; se puede desplegar un poema como si fuera un mapa- La sintaxis se ha sacado de quicio. Las letras están dispersas y apenas se puede reunir de nuevo. Ya no existe lenguaje, anuncian los astrólogos y mayores literarios; hay que volverlos a encontrar. Disolución hasta lo más profundo del proceso creador”²⁷.

Hay que esperar a julio de 1917, bajo el impulso de Tristan Tzara, para comprender la organización del dadaísmo como movimiento. Tzara “fue apartando el dadaísmo de las ideas originales del Cabaret Voltaire [...] el primitivo equilibrio de la construcción negación”²⁸. Esta oficialización era contraía a sus principios. De un grupo sin significantes que establecía una propuesta similar a la de movimientos predecesores. Como escribía el poeta rumano, dada “nació en 1916 de un deseo de independencia y de desconfianza hacia la comunidad. Los que pertenecen a Dada guardan su libertad. Ya tenemos bastantes academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales”²⁹.

²⁶ BALL, H., *La huida del tiempo (un diario)*, Acantilado, Barcelona, 2005, p. 29.

²⁷ BALL, H., *La huida del tiempo (un diario)*..., op. cit., p. 64.

²⁸ AUSTER, P. “Huesos dadá” en Ball, Hugo, *La huida del tiempo (un diario)*..., op. cit., p. 13.

²⁹ DE TORRE, G., *Literaturas europeas de vanguardia*, Renacimiento, Sevilla, 2001, p. 214.

Dada pretendía no significar nada. Su actitud era contra el estatuto del arte y de la vida. En sus manifiestos hay un deseo de elaboración de una teoría dadaísta que no se somete a ninguna regla. Por lo tanto, su discurso es contradictorio, burlón, escéptico, nihilista y destructor. Al fin y al cabo, los dadaístas asistían como espectadores perplejos a una guerra ensalzada por otros movimientos y artistas de vanguardia. El “Manifiesto del señor Antipirina”, 14 de junio de 1916, define el ridículo del arte en la era de la destrucción negando la actitud dadaísta, “DADA no existe para nadie y queremos que todo el mundo entienda eso”³⁰. El Manifiesto Dada, 1918, reacciona contra las vanguardias de los manifiestos, “estoy por principio contra los manifiestos, como también estoy contra los principios”³¹, enconándose en una ácida crítica el cubismo y el futurismo.

“Proclamación sin pretensión”, publicado en *Anthologie dada*, núm. 4, Zurich, 15 de mayo de 1919, subraya el escepticismo de un movimiento que no pretende crear nada, en todo caso un estatuto que opere contra el arte. En la misma revista aparece el “Pequeño Manifiesto” de Picabia. El pintor, publicará el 27 de mayo de 1920 el “Manifiesto Caníbal”. Otros manifiestos dadaístas seguirán la impronta de los primeros, el “Manifiesto del señor Aa el antifilósofo”, “Tristan Tzara”, “Señor Aa el antifilósofo nos envía este manifiesto”, “Dada manifiesto sobre el amor débil y el amargo” que marcan el apogeo del movimiento dadaísta alrededor de 1920. Un año después, comenzaba su disolución.

El Cabaret Voltaire fue un centro de reunión de los intelectuales europeos. Allí encontramos los primeros conatos de lo que conformará el surrealismo a partir de 1922, en las escisiones de poetas que habían estado vinculados al cubismo y habían cono-

³⁰ TZARA, T, *Siete manifiestos Dada*, Tusquets, Barcelona, 2004, p. 8.

³¹ TZARA, T, *Siete manifiestos Dada...*, op. cit., p. 12.

cido e incluso participado, de las aventuras dadaístas. Dada y el surrealismo tienen ciertas similitudes: fueron pacifistas, abominaron de lo académico y utilizaron la provocación y el escándalo como uno de sus argumentos propagandísticos. André Bretón, cuando comienza a alejarse de Apollinaire, está llegando a Tristan Tzara. Pero los tiempos dadaístas son una estación de paso para una actitud más compleja y comprometida, fin y principio, en palabras de Guillermo de Torre³².

Pese a surgir de la desconfianza, el surrealismo parte del núcleo común del inconsciente como motor de la creación. Bretón, antes de lanzar oficialmente los manifiestos del surrealismo, había prestado atención a los sueños en la mayoría de sus escritos. Los manifiestos del surrealismo se pueden comprender como “una doctrina surrealista de la Revolución”³³ en la que se apoya al proletariado, quizá una de las filiaciones más ingenuas de Breton, aquella que une el inconsciente y la política y que mantuvo hasta la disolución efectiva del movimiento.

El “Primer Manifiesto Surrealista”, publicado en diciembre de 1924 en *La Révolution surréaliste*, supuso la fundación oficial del movimiento. Bretón realiza una serie de propuestas en las que reclama una subversión contra la lógica a partir de los descubrimientos de Sigmund Freud. La imaginación, arrinconada en el reducto de lo racional, debería ser el nuevo motor creativo a partir de una exploración sintética de los estados del sueño y la realidad. Critica el realismo puesto que lo considera enemigo de lo extraordinario y serían las manifestaciones de lo inconsciente las que producirán esas imágenes insólitas.

Pese a su propuesta, Bretón se fija en los arquetipos de un surrealismo que ya ha sucedido, pero que no ha tenido consciencia

³² DE TORRE, G., *Historia de las literaturas de vanguardia*, Visor, Madrid, 2001, p. 365.

³³ SPECTOR, J., *Arte y escritura surrealistas*, Síntesis, Madrid, 2003, p. 137

del mismo. El surrealismo se ha manifestado en los siglos pasados, pero es a partir de ese momento cuando adquiere conciencia de sí mismo. Esa mirada al pasado, marca un punto sentimental que opera en contra de la modernidad. Bretón define el surrealismo como,

“Automatismo psíquico, mediante el cual se pretende expresar, sea verbalmente, por escrito o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento con ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral”.

Defiende la composición automática, el azar como gran instrumento creativo y el inconsciente, el espacio previo al sueño, como el momento en el que surgen esas asociaciones. El surrealismo creará estados que anulen la conciencia mediante la escritura automática, los sueños y la búsqueda de asociaciones insólitas. Finalmente, al igual que los manifiestos que le habían precedido, el surrealismo no quiere ser una escuela artística, quiere eliminar esa barrera para convertirse definitivamente en una forma de vida.

El segundo manifiesto surrealista publicado en 1930, vislumbra la problemática ideológica a la que se enfrentaba el grupo por la adscripción política de sus miembros. El tono marcadamente dogmático se enfrentaba a aquellos que habían abandonado el surrealismo, lo que permite a Breton afirmarse en sus tesis. Mucho menos trascendental que el primero, defiende la deriva política tomada por el surrealismo en un momento en el cual, cualquier actitud, estaba tomando posiciones en un espacio político cada vez más enconado.

Como le sucedió al resto de los movimientos de vanguardia, la fortaleza de sus propuestas fue declinando a lo largo de la cronología del siglo, permeabilizándose con las fórmulas políticas como también lo hicieron sus mensajes e ideologías. La

revolución rusa acabó con cualquier conato vanguardista y fracturó a los artistas que la apoyaron con los que no lo hicieron. El núcleo duro de los surrealistas terminó prácticamente en su totalidad en el Partido Comunista Francés. Los futuristas, tras la Primera Guerra Mundial, se convirtieron en uno más de los fenómenos estéticos y culturales del fascismo. Para los neoplasticistas y artistas del Bauhaus, la formulación de la utopía terminaba donde se concretaban las propuestas de identidades únicas que eliminaban cualquier conato individual y condenaban la vanguardia por considerarla degenerada o contrarrevolucionaria.

En definitiva, todo el mensaje subversivo de la vanguardia y sus manifiestos quedó sepultado durante el retorno al orden que comenzó con los grandes totalitarismos. Si el fascismo proponía una estetización política, el comunismo proponía la politización del arte³⁴.

ANTOLOGÍA DE TEXTOS

Yo escribo un manifiesto y no quiero nada, digo sin embargo ciertas cosas y estoy por principio contra los manifiestos, como también estoy contra los principios (decilitros para el valor moral de toda frase -demasiada comodidad; la aproximación fue inventada por los impresionistas). *** Yo escribo este manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas las acciones opuestas, en una sola y fresca respiración; yo estoy en contra de la acción; a favor de la continua contradicción, y también de la afirmación, no estoy ni en favor ni en contra y no lo explico porque odio el sentido común.

Tristan Tzara. *Manifiesto Dada*. Dada n° 3.
Zúrich, 23 de marzo de 1918.

³⁴ BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I...*, op. cit., p. 57.

XV

DADA no es una doctrina para poner en práctica: Dadá, — mintamos: un asunto que marcha bien. — Dadá contrae deudas y no vive en su colchón. El buen Dios creó una lengua universal, es por eso que no se la toma en serio. Una lengua es una utopía. Dios puede permitirse no tener éxito: Dadá también. Es por ello que los críticos dicen: Dadá es un lujo, o Dadá está en celo. Dios es un lujo, o Dios está en celo. ¿Quién tiene razón: Dios, Dadá o la crítica?

— “Usted debía” — me dice un encantador lector.

— ¡Qué va! Tan sólo quería llegar a la conclusión: Suscríbase a Dadá, el único Préstamo que no rinde nada.

Tristan Tzara. *Dada manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*, Galería Povolozky, París 12 de diciembre de 1920.

Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan sólo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario. La parte de racionalismo absoluto que todavía solamente puede aplicarse a hechos estrechamente ligados a nuestra experiencia. Contrariamente, las finalidades de orden puramente lógico quedan fuera de su alcance. Sobra decir que la propia experiencia se ha visto sometida a ciertas limitaciones. La experiencia está confinada en una jaula, en cuyo interior da vueltas y vueltas sobre sí misma, y de la que cada vez es más difícil hacerla salir. La lógica también, se basa en la utilidad inmediata, y queda protegida por el sentido común. So pretexto de civilización, con la excusa del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda clasificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se ha llegado a proscribir todos aquellos modos de investigación que no se conformen

con los imperantes. Al parecer, tan sólo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual, que, a mi juicio, es, con mucho, la más importante y que se pretendía relegar al olvido. A este respecto, debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia. Con base en dichos descubrimientos, comienza al fin a perfilarse una corriente de opinión, a cuyo favor podrá el explorador avanzar y llevar sus investigaciones a más lejanos territorios, al quedar autorizado a dejar de limitarse únicamente a las realidades más someras. Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente. Con ello, incluso los propios analistas no obtendrán sino ventajas. Pero es conveniente observar que no se ha ideado a priori ningún método para llevar a cabo la anterior empresa, la cual, mientras no se demuestre lo contrario, puede ser competencia de los poetas al igual que de los sabios, y que el éxito no depende de los caminos más o menos caprichosos que se sigan.

Andre Breton. *Primer Manifiesto del Surrealismo.*

La Révolution surréaliste,

París, 1 de diciembre de 1924.

V. Chopin a la silla eléctrica! He aquí una afirmación higienista y detersoria. Ya los futuristas anti-selenográficos, pidieron en letras de molde el asesinato del claro de luna, y los ultraístas españoles, transcriben, por voz de Rafael Cansinos Assens, la liquidación de las hojas secas reciamente agitada en periódicos

y hojas subversivas. Como ellos, es de urgencia telegráfica emplear un método radicalista y eficiente. Chopin a la silla eléctrica! (M.M.A. trade mark) es una preparación maravillosa; en veinticuatro horas exterminó todos los gérmenes de la literatura putrefacta y su uso es agradabilísimo y benéfico. Agítese bien antes de usarse. Insisto. Perpetuemos nuestro crimen en el melancolismo trasnochado de los "Nocturnos", y proclamemos, sincrónicamente, la aristocracia de la gasolina. El humo azul de los tubos de escape, que huele a modernidad y a dinamismo, tiene, equivalentemente, el mismo valor emocional que las venas adorables de nuestras correlativas y exquisitas actualistas.

Manuel Maples Arce. *Actual N°1*.
Hoja de Vanguardia. Comprimido estridentista.
Ciudad de México, 21 de diciembre de 1921.

JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ
PILAR ESCANERO DE MIGUEL

(Eds.)

**EL TEXTO DE ARTE.
INSTRUCCIONES DE USO**



1ª edición, 2017

© Julián Díaz Sánchez

© Pilar Escanero de Miguel

© 2017, editorial Sindéresis

Venancio Martín, 45 – 28038 Madrid, España

Rua Diogo Botelho, 1327 – 4169-004 Porto, Portugal

info@editorialsinderesis.com

www.editorialsinderesis.com

ISBN: 978-84-16262-31-1

Depósito legal: M-11132-2017

Produce: Óscar Alba Ramos

Impreso en España / Printed in Spain

Reservado todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

ÍNDICE

Prólogo	11
1.- Leer para escribir. Textos de arte para todos los puntos de vista. <i>Julián Díaz Sánchez</i>	17
2.- La Historia del Arte, pero ¿qué clase de historia es esa?. <i>Juan Pablo Wert Ortega</i>	45
3.- Lo que la noción de Género aporta a la Historia del Arte. <i>Pilar Escanero de Miguel</i>	67
4.- El texto como cauce de las narrativas del museo (o de si puede contar un discurso en ciento cuarenta caracteres). <i>Ramón Vicente Díaz del Campo Martín-Mantero</i>	119
5.- ¿Para qué la crítica? en la Historia del Arte. <i>Alicia Díez de Baldeón García</i>	167
6.- El arte de los Manifiestos. <i>Juan Agustín Mancebo Roca</i>	201
7.- Los relatos de viaje como textos de arte. <i>Verónica Gijón Jiménez</i>	227
8.- Del Poder y lo Sagrado en Occidente: Velos y Falsificaciones (arte crítico y comparado aplicado a sus principales textos político-jurídicos y protocolarios). <i>Antonio Sánchez-Bayón y Carlos Fuente Lafuente</i>	265
Biografías	313