

*Víctor Nieto Alcaide*

La periodización de la Historia en siglos o edades es consecuencia de un afán clasificatorio convencional. Mucho más cuando se trata de ordenar la enseñanza de la Historia del Arte en un grado que abarca todos sus períodos y realizaciones. Es evidente que no existe ningún fundamento objetivo para establecer una clasificación del arte contemporáneo dividiéndolo en dos etapas que coincidan con los siglos XIX y XX. Lo que conocemos como arte del siglo XIX no comienza a partir de 1800 ni concluye en 1900. Empieza antes de la primera fecha y se prolonga hasta entrado el siglo XX. Igualmente muchas de las aportaciones surgidas en el siglo XVIII no dejan de existir con el cambio de siglo ni otras desarrolladas en el siglo XIX desaparecen en la centuria siguiente. ¿Por qué entonces, siendo conscientes de este carácter convencional, continuamos usándolos? Sin duda porque permite una organización de la docencia y porque, por otro lado, es evidente que en el siglo XIX el arte sigue unos derroteros y plantea unos problemas completamente distintos de los que sustentó el arte del siglo XVIII. Y lo mismo ocurre con el arte del siglo XX en relación con el del siglo XIX.

En este sentido, en el siglo XX se produce desde sus comienzos una tendencia negadora de los valores del arte del pasado, de sus realizaciones y aportaciones. Las vanguardias del siglo XX surgieron como planteamientos excluyentes y con un afán por romper con todo lo que supusiera tradición, especialmente con el academicismo del siglo XIX. “Decimonónico” fue un insulto artístico que los artistas del siglo XX han utilizado con frecuencia para descalificar cualquier realización que tuvieran relación con la tradición. Sin embargo, en el siglo XIX esta batalla ya se había producido. El enfrentamiento –la *querelle*– entre modernos y conservadores fue un fenómeno constante. Frente al arte académico que contaba con todos los parabienes oficiales, los *refusés* eran excluidos de los salones y vituperados por el gusto oficial y conservador. Sin embargo era un grupo importante frente a las formas del academicismo oficial. Además, esta exclusión no significó borrar del mapa artístico a la renovación llevada a cabo por muchos artistas que lograron imponerse y coexistir con el gusto tradicional.

En realidad, el academicismo, frente al que se levantaron los baluartes agresivos de la modernidad, no desapareció hasta bien entrado el siglo XX.

Cabe decir que, aunque desplazado y desprestigiado, se mantuvo con vigencia hasta la década de los ochenta del siglo pasado. Incluso, transmutado y encarnado en nuevas formas, no ha desaparecido por completo.

Si estudiamos el arte analizando todos los planteamientos de cada período siguiendo un discurso estrictamente cronológico, veremos una suma heterogénea de tendencias y aportaciones personales que discurren sin los cortes bruscos que presenta cuando ese mismo periodo se estudia analizando solamente las tendencias innovadoras. Sin embargo, lo cierto es que no existen períodos puros en los que se desarrolle una sola tendencia. Existirá el dominio de alguna implantada con mayor o menor arraigo, pero siempre conviviendo con la presencia residual de lenguajes anteriores y con manifestaciones independientes, en mayor o menor medida, de la norma impuesta.

Las formas y el gusto barrocos no desaparecieron por completo cuando se impuso el gusto neoclásico. Aunque logró la categoría de un lenguaje normativo y excluyente no arraigó de forma absoluta. En el Neoclasicismo, conviviendo con la devoción clasicista, desarrollan su obra artistas como Goya, Füssli y William Blake que rompen con la tiranía de la norma y realizan un arte basado en una subjetividad premonitoria de los ideales románticos. Igualmente Ingres mantuvo en el período romántico un lenguaje en el que perviven unos valores clásicos modernizados. Paradójicamente su pintura se convertirá en un punto de referencia para algunos artistas de las vanguardias como Picasso.

Un fenómeno similar tiene lugar en el siglo xx con la hegemonía de las vanguardias y el movimiento moderno en la arquitectura, al no eliminar por completo otras manifestaciones conservadoras y menos rompedoras. La irrupción de las vanguardias no aniquiló por completo otras formas de expresión menos radicales que también formaban parte de la modernidad. En algún caso, como en el *Art Déco* se produce una modernización de la tradición o una traducción de la vanguardia radical a formas clásicas moderadas.

Los baluartes académicos, que casi nunca se citan o se mencionan solamente de pasada en las historias del arte contemporáneo han pervivido hasta muy avanzado el siglo xx. Porque la actitud académica está presente en muchas formas de la modernidad. Si hoy visitamos una gran exposición colectiva podemos ver que apenas existen obras de artistas apegados a un academicismo recalcitrante y que la mayoría son modernos. Pero también contemplaremos que esta modernidad es, en la mayoría de los casos, un vanguardismo mimético nacido de la inercia. Se imitan las formas de vanguardia como los academicistas del siglo xix imitaban las clásicas. Porque el academismo no es solo un problema de formas y de modelos, sino de actitud. Por ello hoy existe tanto academismo como en siglo xix. Lo que cambia es la repetición de unas formas que son modernas. No es más académico el arte de un discípulo de Ingres que el de un imitador de Rothko, Tapies, Gordillo o Barceló. El pro-

blema del academicismo, como decíamos, no es un problema de forma sino de actitud.

Si tuviéramos que señalar una característica del arte del siglo XIX, la más evidente sería la desaparición de la unidad de estilo impuesta por el Neoclasicismo. Esta tendencia y las Academias impusieron un lenguaje artístico único basado en una recreación de las normas y principios clásicos desde la enseñanza, los controles de selección y el incuestionable valor de los modelos clásicos. En el siglo XIX esta concepción subsiste al tiempo que aparece el culto por los edificios medievales, los orientales y las realizaciones “sin estilo”, es decir sin inspiración en modelos históricos como la ingeniería arquitectónica del hierro.

En las dos primeras décadas del XIX se mantuvo el principio de una unidad de estilo, excluyente de otras posibilidades plásticas, asentado en la seguridad que proporcionaba la imposición del canon y la norma. Se trataba de una normativa basada en el desarrollo académico del lenguaje clásico en los diferentes aspectos artísticos. Las palabras de Johann Joachim Winckelmann en sus *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1754) de que “El único camino que nos queda a nosotros para llegar a ser grandes, incluso inimitables si ello es posible, es el de la imitación de los Antiguos” resultan esclarecedoras acerca de los principios dominantes en este ambiente regido por un clasicismo impuesto.

Sin embargo, en el período en que esto es una verdad indiscutible y un principio impuesto, surgieron actitudes individuales, como la de Goya, que se rebela frente a la tiranía de la unidad impuesta de la norma. El 14 de octubre de 1792 Goya emitía un *Informe al Plan de Estudios de la Academia* en el que afirmaba: “...yo no encuentro otro medio más eficaz de adelantar las Artes, ni creo que le haya, sino el de premiar y proteger al que despunte en ellas; el de dar mucha estimación al Profesor que lo sea; y el de dejar en su plena libertad correr el ingenio de los Discípulos que quieren aprenderlas, sin oprimirlo, ni poner medios para torcer la inclinación que manifiestan á este, o aquel estilo, en la Pintura”. En fecha temprana Goya, en relación con la enseñanza de las artes, planteaba la libertad individual y negaba la imposición de un determinado estilo, pues “...las Academias no deben ser privativas, ni servir más que de auxilio á los que libremente quieran estudiar”.

En el siglo XIX se rompe con el estilo hegemónico y su control por las Academias. Es un fenómeno de gran complejidad debido a que el estilo único —aunque no los intentos para imponerlo— desaparecen en un proceso cargado de contradicciones. Se pierde el valor absoluto y excluyente de los modelos clásicos y aparecen otros que, como los medievales y la obsesión por lo exótico como el arte musulmán, nunca habían sido considerados como tales. Es un mundo ecléctico, dispar y complejo. El clasicismo convive enfrentado a los neomedievalismos y a la recuperación de formas artísticas vernáculas que frente a la universalidad clásica, ponen de manifiesto el valor de la identidad

nacional. Incluso veremos que el desarrollo de estos intentos desembocará en la propuesta de un lenguaje sin modelos del pasado como el Art Nouveau. Los nombres que se dieron a esta tendencia, Jugendstil, Liberty, Floreale, Modernismo, Sezession, ponen de manifiesto la disparidad de un fenómeno orientado al desarrollo de un lenguaje que no mira al pasado y que, como indica la diversidad de nombres con los que se le denominó, desconcertaba a sus mismos contemporáneos.

El clasicismo, a lo largo del siglo XIX se mantiene como referencia de poder, orden y tradición. El valor “moderno” de lo neoclásico decae. Solamente reaparecerá como una opción del gusto, pero no como un modelo, casi un siglo después cuando el “gusto neoclásico” no se considere como una imposición tiránica sino como el objeto de una atracción estética refinada y minoritaria. Si en pintura y escultura se mantienen las formas clásicas como modelos, surgen opciones contrarias, como el realismo, las desorbitadas formas de la expresión romántica, el sentimentalismo del simbolismo y la nueva forma de pintar de los Impresionistas y postimpresionistas, que desarrollan formas de una modernidad inédita.

La implantación de un lenguaje único basado en los principios clásicos fue una forma de modernidad. De una modernidad excluyente que vivía el presente mirando al pasado. Esta tendencia no logró imponerse definitivamente de un modo eterno y atemporal. A lo largo del siglo XIX surgieron tendencias que contradecían y se oponían a la dictadura de la norma. Esta diversidad, en la que se incluye la atención por los modelos medievales, la expresividad de la forma, las construcciones con materiales propios de la ingeniería, rompe en el siglo XIX con la tiranía de la norma. La modernidad se traslada a estas nuevas formas artísticas y el valor de lo clásico, antes indiscutible, deja de ser la sola forma de modernidad para plantearse como un lenguaje conservador con la mirada inerte hacia el pasado.

Las formas de la modernidad han tenido siempre una duración breve y efímera. A diferencia de los academicismos, han discurrido como una sucesión de planteamientos sin aspiraciones de permanencia. Se trata de un fenómeno propio del siglo XIX que tendrá un desarrollo más complejo en los *ismos* del siglo XX.

El hecho que venimos comentando obedece a una transformación de la conciencia, un cambio de la noción de arte, del papel del artista y de la crítica en la vida moderna de la sociedad y de las funciones de la arquitectura y de la ciudad. Las formas del pasado pierden su condición de modelos de la modernidad. Se trata de formas que *permanecen* y que son sometidas a un nuevo culto por parte de artistas enquistados en el valor de la tradición. A pesar de ello constituyen también una manifestación plenamente definidora de la actividad artística del siglo XIX. La modernidad y la nostalgia del pasado son la sístole y diástole que sustentan el complejo devenir del arte siglo XIX.

Era lógico que en un siglo de grandes transformaciones artísticas, culturales, científicas, sociales, económicas y urbanísticas, se produjera esta dicotomía. Son cambios que alteran la estabilidad de un orden al surgir la lucha contra este sistema. Es el mismo proceso que se produce en las grandes transformaciones y luchas sociales que tiene lugar con la revolución industrial y la fractura de las estructuras económicas y políticas del Antiguo Régimen.

El sistema productivo se transformó alterando la estabilidad del antiguo orden social. Y no sólo el panorama social, sino que el paisaje urbano adquiere una dimensión inédita. La transformación de las ciudades y la concentración de la población en ellas, imprimieron un nuevo carácter a la ciudad que dio lugar a nuevos problemas y al consiguiente debate urbanístico. El paisaje urbano del siglo XIX es un fenómeno surgido de las transformaciones urbanas y del desarrollo industrial. Ahora bien, la industrialización no fue la única causa que determinó la transformación del paisaje urbano. También contribuyeron las realizaciones de una figura que pretende encarnar el protagonismo de un nuevo creador de belleza: el ingeniero. La industrialización, el hierro, el cristal y otros materiales aportan un nuevo corolario de posibilidades a la arquitectura, y también a la ingeniería. Es un debate que se desarrolla a lo largo del siglo XIX y que afecta a otras actividades como el diseño, y que se centra en la confrontación e integración entre el arte y la técnica que se pone de manifiesto en esos rituales de la industrialización que fueron las Exposiciones Universales, cuya primera muestra tiene lugar en Londres en 1851.

En el siglo XIX irrumpe otro fenómeno de singular trascendencia: la escisión entre arte y público. Desde el momento en que se produce una disparidad de tendencias ninguna de ellas adquiere una hegemonía absoluta. Igual sucede con los artistas que se enfrentan al gusto y a los artistas oficiales y son rechazados. El encargo que hasta entonces había sido una de las formas de control y homogeneidad estilística, se rompe. Muchos artistas dejan de trabajar por encargo, incluso el arte de algunos se manifiesta como una actitud al margen del público y rechazada por este. El caso de Van Gogh es un claro ejemplo de este rechazo a partir del cual no tardará en aparecer una actitud que entiende la actividad artística como un comportamiento contra el público.

Porque, frente a la universalidad del Neoclasicismo, surge una valoración de lo nacional. Y frente al dictado de la regla irrumpe el valor de lo individual. Y esto tiene infinitas formas de manifestarse. En este sentido, el Romanticismo no fue solamente una tendencia, sino una actitud ante la vida, una afirmación del valor de lo interior y subjetivo que, a través de formas dispares, no ha dejado de manifestarse hasta el momento presente.

La expresión plástica de la subjetividad no se puede enseñar ni realizarse desde la aceptación y el sometimiento a la normas. Es un impulso personal, íntimo e intransferible. La expresividad de Goya, como después la de Delacroix, se manifiestan a través de formas de pintar irrepetibles. Una pincelada de Goya es todo lo contrario a un contorno realizado de acuerdo con las nor-

mas del clasicismo académico. El academicismo se fundamenta en la posibilidad de repetición para que toda manifestación artística se desarrolle dentro de sus normas. En cambio, en la actitud individual de los artistas citados, cada trazo es una expresión irrepetible, porque es fruto de una acción y no la consecuencia de la aplicación de una regla académica en la que los valores íntimos han sido sustituidos por los académicos.

El Clasicismo siempre ha impuesto temas sublimes, tanto en la arquitectura como en las artes figurativas. Los temas debían formar parte del ideal: la mitología, la historia, el asunto religioso. La individualidad, en cambio, permite que el artista se fije en otros temas, como el paisaje o las escenas de la vida, como es el caso del realismo de Courbet. El tema ha sido desplazado por la pintura. Unas botas, una silla y una pipa, objetos sin un valor sublime, se convierten en temas “nobles” de la pintura.

En las últimas décadas del siglo XIX se produce, a través de los impresionistas, los neoimpresionistas y los postimpresionistas, una decidida tendencia a lograr una auténtica autonomía de la pintura. Cualquier tema puede ser objeto de representación, como los nenúfares de Monet, las manzanas de Cézanne o los girasoles de Van Gogh. La pintura ha desplazado al tema iniciándose una experiencia que alcanzará sus definiciones más concisas y radicales en las primeras vanguardias del siglo XX. Es en torno al color donde se producen las principales experiencias. Un color libre y desinhibido de las normas académicas, que en la pintura aparece con un valor autónomo, propio de un nuevo sentido de la expresión más que de la representación. Y lo mismo sucede en la escultura con la condición autónoma de la materia frente a los principios clásicos del modelado. O en la arquitectura modernista creada sin contaminación de los órdenes clásicos.

Todas estas experiencias hacen que las manifestaciones artísticas del siglo XIX escriban una nueva página de la historia del arte caracterizada por la confrontación entre tradición y renovación. Es entonces cuando aparece la idea de modernidad y cuando se tiene conciencia de ella. En los procesos artísticos anteriores lo nuevo era siempre consecuencia de una evolución de lo preexistente siendo extraños los casos en que se produjeron confrontaciones. En el siglo XIX, las nuevas experiencias surgen bajo el síndrome de la polémica y la disputa, como sucede con los primeros románticos, con Courbet y el realismo o el mundo de los impresionistas. Sin adentrarnos en los contenidos estéticos de estos debates lo que se pone de manifiesto es la aparición de unos comportamientos nuevos que serán la forma habitual en que se desarrollaran las vanguardias del siglo XX.