

Mundo contemporáneo II. El siglo XX



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índice

Introducción	9
1. La montaña Sainte-Victoire vista desde la carretera de Tholonet	11
2. El circo	12
3. Nafea Faaipoipo ('¿Cuándo te casarás?')	14
4. Exterior de café, de noche	16
5. Habitación roja o los postres: armonía en rojo	17
6. Violón y diario	18
7. Casas sobre la colina	20
8. Les demoiselles d'Avignon	21
9. Guernica	22
10. Linee-forza del pugno di Boccioni II	23
11. El grito	24
12. Autorretrato con la modelo	25
13. Dos gatos	27
14. "Sin título" (conocido como "Primera acuarela abstracta")	28
15. Insula dulcamara	29
16. Modelo del Monumento a la Tercera Internacional	30
17. Ocho rectángulos rojos	31
18. Composición en rojo, amarillo y azul	32
19. Cabeza mecánica (El espíritu de nuestro tiempo)	33

20. Rueda de bicicleta.....	35
21. La Mariée mise à nu par ses célibataires, même.....	36
22. El gran masturbador.....	38
23. El carnaval del Arlequín.....	39
24. Perspectiva amorosa.....	40
25. Chop Suey.....	42
26. Autorretrato (Pelona).....	43
27. Vendedoras de flores.....	44
28. Melancolía de una calle.....	46
29. Naturaleza muerta.....	47
30. Señorita Pogany III.....	48
31. Sin título.....	50
32. Relieve cuadrado.....	51
33. Mujer ante el espejo.....	53
34. Ville Saboye.....	55
35. Casa E. Kaufman (Casa de la cascada).....	57
36. Pabellón alemán de la Exposición Internacional de Barcelona.....	58
37. Cartel para la exposición de la Bauhaus en Weimar.....	60
38. Caminos ondulados.....	62
39. Ático.....	63
40. Rojo sobre marrón (Red on Maroon).....	65
41. Mademoiselle.....	66
42. Negro y ocre en forma de pizarra.....	68

43. Fantasma con máscara.....	69
44. La matefixys.....	70
45. Interior.....	72
46. Poubelle de Warhol.....	74
47. Antropometría.....	76
48. Banderas.....	77
49. Mao.....	78
50. Monogram.....	79
51. Estudio para retrato.....	80
52. Bedroom Ensemble Replica.....	81
53. Sin título.....	83
54. Dique.....	84
55. Casa de Vetti.....	85
56. Director.....	86
57. Acción "Transfusión".....	87
58. Estudios para hologramas (a-e).....	89
59. Sentiero per qui.....	90
60. Spiral Jetty (Muelle en espiral).....	92
61. Uno y tres vidrios.....	93
62. Manresa.....	94
63. Learning curve.....	95
64. Untitled Film Still number 21 (Fotograma de película sin título núm. 21).....	96
65. Miele, argento, sangue.....	98

66. Águila (Estandarte con águila)	100
67. Figura recostada núm. 2 en tres piezas	102
68. Centinela III	103
69. Caja metafísica por conjunción de dos triedros	104
70. Rumor de límites VI	105
71. Table piece Y-73	106
72. "Sin título"	107
73. Wrapped monument to Cristobal Colon	108
74. Escultura en forma de cartón de cerillas	109
75. Guild House	110
76. Teatro del mundo	112
77. Edificio Portland	114
78. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA)	116
79. De 1900 a 1945	117
79.1. Antecedentes plásticos del siglo XX	118
79.2. La época de las vanguardias	120
79.3. Movimientos de síntesis constructiva	130
79.4. Dadá y surrealismo	136
79.5. El arte en Estados Unidos	144
79.6. El arte latinoamericano	147
79.7. Los realismos en Europa	148
79.8. La escultura moderna	152
79.9. La arquitectura moderna	155
79.10. Las artes decorativas	159
80. El arte desde 1945 hasta la actualidad	161
80.1. El arte en Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial	163
80.2. La posguerra en Europa. La década de los cincuenta	167
80.3. La evolución de la pintura de los años sesenta y setenta	170
80.4. Los años sesenta y setenta	176
80.5. Los años ochenta y la actualidad	183
80.6. Escultura	186

80.7.Arquitectura	191
Bibliografía	195

Introducción

El siglo XX es un periodo en el que los acontecimientos se suceden a gran velocidad. Precisamente la velocidad es una de las características que lo definen, junto a otras como la fragmentación y la atomización de los conocimientos, la aparición y la desaparición de ideologías globalizadoras o el desarrollo imparable de la tecnología.

También es un siglo en el que las guerras no han dejado nunca de afectar a las distintas partes del mundo. Podríamos asegurar sin miedo a equivocarnos que siempre ha habido algún conflicto bélico que ha sacudido alguna parte del planeta. Dos de estas grandes contiendas han sido calificadas de "guerras mundiales".

Ha sido también una época de revoluciones: sociales, políticas, militares, económicas, industriales, culturales, tecnológicas. Esta hiperactividad también ha tenido su reflejo en las artes, que han hecho su revolución particular manifestada en las vanguardias artísticas, un fenómeno típico de la primera mitad del siglo.

A la hora de analizar esta singular revolución artística del siglo XX, hemos optado por dividirla en dos partes. Una abarca desde comienzos del siglo hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, y la otra va desde la segunda posguerra hasta la actualidad.

El siglo XX ha quedado profundamente marcado por las dos guerras mundiales y todas las transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales que llevan implícitas. Si nos centramos en el arte, cabe decir que después de la I Guerra Mundial la relación arte-sociedad había suscitado una apasionada dialéctica entre las diferentes tendencias. Después de la II Guerra Mundial se llegó a considerar como inevitable la "muerte" del arte.

En el origen de esta idea subyace una revolución moral: en una sociedad que acepta el genocidio, los campos de exterminio y la bomba atómica, no se pueden producir actos de creación. La guerra es el aspecto culminante de la destrucción sistemática y organizada, del hacer para destruir de una sociedad que se autodefine como de consumo. Como dice Carlo Argan, un arte que se consume al disfrutarlo, como un alimento que se come, puede ser arte o no, pero en cualquier caso será totalmente diferente a todo el arte del pasado.

La economía industrial, sin embargo, ha potenciado la función de la imagen: hay grandes industrias que sólo producen y venden imágenes. Sin información por medio de la imagen no habría cultura de masas. ¿Se puede llamar arte a la técnica de la imagen?

Después de la II Guerra Mundial se intentó recomponer una unidad cultural europea: pero sólo se alcanzó como una amarga constatación de la crisis total e irreversible de los valores en los que se fundamentaba el historicismo humanista, y la propia noción histórica de Europa. Surge la filosofía de la crisis y, en este contexto, nace la poética de la incomunicabilidad, expresada en las diferentes poéticas de lo informal.

Lo informal es una situación de crisis: se renuncia al lenguaje para reducirlo a puro acto. La civilización europea es una civilización del conocimiento (del logos, de la palabra). Hace depender el actuar del conocer ("código ergo sum"). La civilización americana es una civilización pragmática, de la acción ("existo porque hago"). En el enfrentamiento de las dos civilizaciones la razón (racionalidad), la palabra y el conocimiento, pierde la batalla ante la política basada en la fuerza. ¿Por qué, pues, seguir contraponiendo la utopía de la razón al brutal realismo del poder?

1. La montaña Sainte-Victoire vista desde la carretera de Tholonet



78 x 99 cm

Óleo sobre tela

Museo del Ermitage, San Petersburgo

Postimpresionismo

Esta pintura pertenece a una serie de obras que Paul Cézanne realizó, a lo largo de muchos años, tomando como motivo la montaña de Sainte-Victoire.

Todas estas obras suelen presentar, en el fondo, el perfil de grises azulados de la montaña y, en primer término, el paisaje característico desde donde se ha hecho el cuadro. Este paisaje suele estar pintado en colores más vivos y compuesto de extensiones del suelo con unos cuantos árboles; en ocasiones, también aparecen algunas casas aisladas.

Casi siempre los colores más vivos de los árboles y la tierra del paisaje de primer término contrastan con los colores más grisáceos y apagados de la montaña, lo que crea dos planos de profundidad bien separados.

Las pinceladas son cortas y tienden a crear pequeños planos que dan a la obra una apariencia volumétrica construida pacientemente por múltiples caras o facetas. Una apariencia, por otra parte, característica de la manera de pintar de Cézanne.

2. El circo



24,5 x 15,5 cm

Óleo sobre tela

Musée de Orsay, París

Postimpresionismo: puntillismo

Se trata de una pintura de pequeñas dimensiones que quedó sin acabar por la muerte prematura del autor a los treinta y un años.

La técnica puntillista es muy evidente: hay una descomposición de los colores en muy pequeñas pinceladas, o puntos superpuestos y yuxtapuestos, que se reparte ordenadamente hasta ocupar todo el espacio pictórico.

Predominan los tonos amarillentos y azulados, lo que da al cuadro un aspecto más bien frío y distante propio de la forma de pintar de Georges Seurat. Su proceso de trabajo solía consistir en tomar apuntes parciales de lo natural y utilizarlos después en el estudio para realizar sus composiciones. Quizás por esto en muchas de sus obras todo parece demasiado bien situado.

El movimiento del caballo, la bailarina y los payasos que actúan en la pista contrastan con la inmovilidad de los espectadores situados en el fondo. En primer término, otro artista de espaldas parece haber abierto una cortina a fin de que podamos ver la escena.

3. Nafea Faaipoipo ('¿Cuándo te casarás?')



105 x 77,5 cm

Óleo sobre tela

Kunstmuseum, Basilea

Postimpresionismo

Paul Gauguin pintó esta obra dos años después de instalarse en Papeete, la capital de Tahití, un lugar donde el artista pudo sentirse finalmente libre y vivir como los nativos, conociendo las costumbres maoríes y profundizando en sus creencias místicas y religiosas. En sus telas plasma un mundo imaginativo y voluptuoso, lleno de imágenes de felicidad y libertad. De Tahití lo fascinan las mujeres, protagonistas de la mayoría de sus obras. El artista se siente atraído por la belleza de las nativas, pero sobre todo por su aire misterioso, como él mismo escribe, "su manera felina de moverse, y su perfume, mezcla de olor animal y de esencias de sándalo y gardenia". Gauguin las pinta en diferentes ambientes, solas o en grupo, desnudas, ligeramente vestidas o llevando largos vestidos de colores llamativos. Asimismo, sus rostros oscuros, enmarcados siempre por pelo negro, son a menudo severos y contenidos.

En esta pieza, dos figuras femeninas de dimensiones monumentales aparecen en primer término. El hieratismo de sus posturas recuerda las esculturas y los relieves del arte egipcio y griego, en los que Gauguin se inspiraba a la hora de

estructurar las composiciones de sus telas. El exotismo de las dos figuras, unido a su actitud misteriosa y reflexiva, otorga a esta pintura una fuerte intensidad emocional, enfatizada por un cromatismo absolutamente libre y expresivo.

4. Exterior de café, de noche



81 x 65,5 cm

Óleo sobre tela

Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

Postimpresionismo

Esta obra de Vincent van Gogh fue pintada de noche. El pintor se había instalado en la plaza rodeado de velas con el fin de poder distinguir los colores. El tema es la terraza exterior de un café iluminada por una farola de gas, que contrasta con la oscuridad de la calle del fondo y con el cielo estrellado. El predominio de los amarillos de la terraza, situada en la parte izquierda del cuadro, se opone a los negros y a los azules de la parte superior derecha. Todo está pintado con las pinceladas gruesas y espesas características de su estilo. Unas pinceladas que en el suelo están separadas a la manera de los impresionistas, y que en las paredes de las casas y el cielo se convierten en masas más bien compactas y espesas.

5. Habitación roja o los postres: armonía en rojo



Óleo sobre tela: 180 x 220 cm

Museo del Ermitage, San Petersburgo

Postimpresionismo: fauvismo

El color predominante del cuadro es el rojo, que incluso fusiona los manteles con la pared del fondo uniformando la superficie pictórica. Sobre este fondo destacan los ornamentos sinuosos de la pared y de los manteles mismos, que tienden a unificarse formalmente y a confundirse. La figura femenina, la ventana y la silla son el resto de elementos que completan la composición.

Dibujo y color articulan esta pintura osada donde resuenan los ecos del fauvismo y en la que el dibujo y la ornamentación también tienen un protagonismo destacado.

6. Violón y diario



91,5 x 59,7 cm

Óleo, carboncillo y lápiz sobre tela

Philadelphia Museum of Art, Filadelfia

Vanguardias históricas: cubismo

Como en otras obras de Georges Braque, las naturalezas muertas son uno de sus temas preferidos y los elementos que aparecen son siempre el entorno cotidiano: frutas, pipas, paquetes de cigarrillos, tinajas, abanicos, diarios e instrumentos musicales que se encuentran en su estudio y denotan sus gustos personales. El protagonismo que adquiere el tema de la naturaleza muerta no es fortuito, sino que está ligado a la representación del espacio que Braque sentía como táctil y no visual, como el paisaje.

En esta pintura Braque analiza minuciosamente la realidad, estructurándola en facetas o prismas yuxtapuestos que descomponen el objeto representado, y son el resultado de una visión que engloba todos los puntos de vista simultáneamente. Braque pinta lo que sabe del objeto y no lo que ve. Las palabras del diario contribuyen a subrayar la naturaleza bidimensional de la superficie pintada, y las letras se convierten en signos informativos que permiten interpretar la estructura espacial del cuadro.

La gama cromática utilizada se limita a los tonos marronáceos y beige, característicos de la austeridad del primer periodo del cubismo analítico.

7. Casas sobre la colina



65 x 81 cm

Óleo sobre tela

Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

Vanguardias históricas: cubismo

Este cuadro pintado en Huerta de San Juan, en el verano de 1909, se inscribe dentro de las obras tempranas del cubismo. Las casas, las montañas y el cielo se han tratado de manera parecida y tienden a conformar un mosaico pictórico uniforme. Los colores se reducen a los ocre y a los grises, con alguna tonalidad verdosa. Las perspectivas distorsionadas tienen diferentes puntos de fuga y contribuyen a evitar un único punto de fuga central. La lección de Paul Cézanne ha sido comprendida y aplicada; todo tiende a ser geometrizado y controlado.

8. Les demoiselles d'Avignon



243 x 233 cm

Óleo sobre tela

Museum of Modern Art, Nueva York

Vanguardias históricas: cubismo

Se trata de una escena situada en un burdel; el eufemismo del título de *Les demoiselles d'Avignon* (*Las señoritas de Aviñón*) se refiere en realidad a las prostitutas de la calle de Avinyó de Barcelona, donde Pablo Picasso tenía un estudio. Cinco figuras femeninas desnudas se encuentran de cara al espectador, fondo y figuras tienen el mismo tratamiento formal y pictórico.

Las caras de las dos figuras de la derecha son las más relacionadas con máscaras africanas. La figura sentada de espaldas, en la parte inferior derecha, es la que presenta más distorsiones y más puntos de vista. En realidad, toda la parte derecha del cuadro parece mucho más cubista que la izquierda.

Los colores cálidos de los cuerpos desnudos y los rojos de la fruta y de la cortina de la izquierda transmiten sensualidad y vitalidad.

9. Guernica



Óleo sobre tela: 351 x 782 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Vanguardias históricas

Se trata de un enorme cuadro mural sobre tela pintado en blancos, grises y negros. Es una pintura simbólica y alegórica que Pablo Picasso realizó para que se expusiera en el Pabellón de la República española de París.

Es también una especie de recopilación de todos los estilos anteriores a Picasso, desde el cubismo hasta el clasicismo, sin olvidar los aspectos más surrealistas.

Hay representados diferentes personajes de manera fragmentada y yuxtapuesta, lo que recuerda técnicas y estrategias del cubismo. A la derecha, un personaje con los brazos levantados exclama entre las llamas que queman las casas. Una enorme cabeza y un brazo muy largo salen de una ventana para mirar qué pasa. En el medio, un caballo herido. Y a la izquierda una mujer arrodillada gimiendo con un hijo muerto entre los brazos, detrás de un buey poderoso que gira la cabeza. En el suelo, y por la parte de abajo del cuadro, se encuentran algunos brazos y cabezas cortadas. La línea del dibujo unifica todas las formas y los fragmentos y les da una cierta cohesión.

Este gran cuadro va acompañado de una serie de dibujos preparatorios que dan testimonio de la capacidad expresiva del autor.

10. Linee-forza del pugno di Boccioni II



79 x 80 x 26 cm

Lámina de hierro pintada

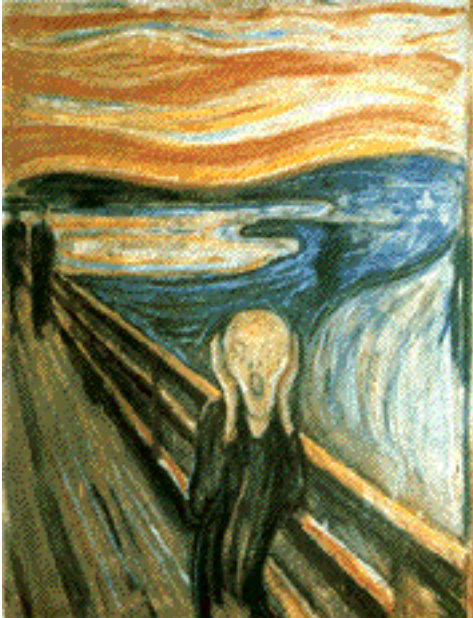
Colección J. Suñol, Barcelona

Vanguardias históricas: futurismo

Esta escultura pintada de rojo quiere representar y simbolizar un movimiento con sus formas onduladas que adelgazan y se ensanchan. Si nos fijamos bien, en la parte superior y situadas diagonalmente parece que aparezcan una hoz y un martillo, lo que carga la obra de simbología.

La idea de inestabilidad Giacomo Balla la consigue por medio de estas formas inquietas e inestables, que parecen la representación corpórea de trazos en el espacio.

11. El grito



89 x 73,5 cm

Óleo y temple sobre cartón

Galería Municipal de Arte, Oslo

Postimpresionismo

Es una obra pintada en la última década del siglo XIX, que impresionó a muchos artistas que se convertirían después en expresionistas. Se trata, por lo tanto, de una obra precursora del expresionismo.

El protagonista principal es un personaje situado en primer plano que se pone las manos a los lados de la cabeza, y tiene la boca muy abierta. Tiene el rostro desencajado y cadavérico, y su cuerpo se contorsiona. La expresión de los ojos –abiertos de par en par– también contribuye a crear esta mirada de miedo, de sorpresa y de gemido.

La forma de tratar el paisaje del fondo –un puente sobre el cual se encuentran dos personajes y una playa de líneas onduladas– insiste en reforzar la expresión del personaje principal.

12. Autorretrato con la modelo



150 x 100 cm

Óleo sobre tela

Kunsthalle, Hamburgo

Vanguardias históricas: expresionismo

Miembro fundador del grupo *Die Brücke*, Ernst Ludwig Kirchner aboga por la destrucción de las normas tradicionales del arte y por la espontaneidad y el impulso de la inspiración. Sus obras más representativas son las crispadas escenas urbanas que ponen énfasis en las calles y la vida artificial, y constituyen su visión crítica de la sociedad que lo rodea.

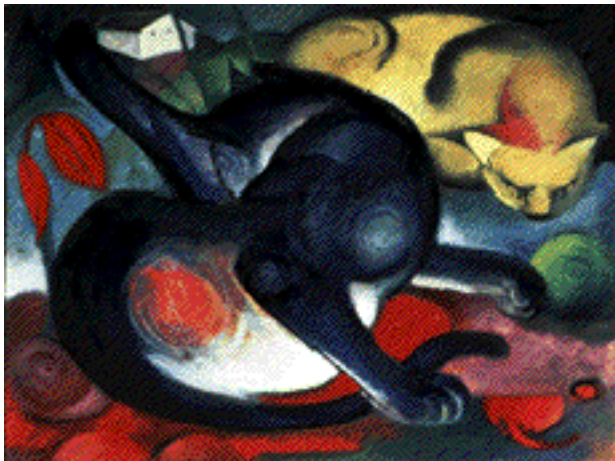
En esta obra Kirchner recoge la herencia de la pintura francesa con respecto al tema de El autorretrato con la modelo –y de la importancia otorgada a algunos detalles ornamentales, como la bata del artista o el esbozo de las decoraciones de la pared del fondo y del suelo.

Por una parte, la influencia del arte primitivo, que Kirchner y sus compañeros de *Die Brücke* habían descubierto en el Museo de Etnología de Dresde, y por otra, de las obras que Paul Gauguin había pintado en Oceanía, se manifiestan en los rostros de los personajes, especialmente en su autorretrato, más cercano a una máscara que a la representación realista de su fisonomía.

La estructura de la composición es claramente bidimensional, no hay ningún intento de espacialidad o perspectiva. Las superficies de color, de tonalidades vibrantes, y los contornos marcados de las figuras contribuyen a destacar esta negación de la profundidad.

Aunque en algunos aspectos el estilo de Kirchner en esta obra puede parecer próximo al de los *fauves*, se diferencia claramente de la *joie de vivre* de los franceses y, en el caso de Kirchner, debajo hay una atmósfera de inquietud que, con los años, derivará hacia unas formas cada vez más tensas y agudas, de colores ácidos, mucho más eléctricas y nerviosas.

13. Dos gatos



74 x 98 cm

Óleo sobre tela

Offentliche Kunstsammlung, Basilea

Vanguardias históricas: Expresionismo

Miembro del grupo Der Blaue Reiter, junto con Vasili Kandinsky, el estilo de Franz Marc tiende a un refinamiento y a una purificación de los instintos con el fin de captar la esencia espiritual de la realidad.

En el contexto de una Alemania prebélica, Marc utiliza la evasión como forma de protesta. Su huida de una realidad que no le gusta toma la forma de una búsqueda mística de la esencia. Con su pintura, busca la representación de la integridad y la verdad y la encuentra precisamente en la imagen del animal, que él ve como encarnación de la belleza y la pureza.

El gato, uno de sus motivos constantes, no aparece aquí representado como símbolo de fidelidad, inmóvil y estático, sino que su postura en escorzo configura una composición en la que se ha eliminado la perspectiva y se enfatizan los aspectos bidimensionales de la pintura.

Asimismo, el escorzo establece un contrapunto y otorga un movimiento individual a los dos animales. La aparición de una casa en último término, y el cromatismo de la obra, de colores vibrantes y alejados de cualquier mimetismo de la realidad, dan profundidad a la composición.

14. "Sin título" (conocido como "Primera acuarela abstracta")



49,6 x 64,8 cm

Lápiz, tinta china y acuarela sobre papel

Centro Georges Pompidou, París

Vanguardias históricas: abstracción

Se trata de una obra intuitiva en la que las manchas y las pinceladas tienden a independizarse, y tienen una apariencia orgánica pero no representan nada en concreto, no hay ninguna referencia objetual del mundo aparente.

En la obra el dibujo y la pintura se confunden. El color se expresa por pequeñas manchas, por pinceladas o por líneas. No hay ningún centro de atención principal; todo parece flotar en el espacio de manera más o menos casual. Los toques son delicados, detallistas y fragmentados.

15. Insula dulcamara



Óleo sobre papel de diario, montado sobre arpillera: 88 x 176 cm

Fundación Paul Klee, Kunstmuseum, Berna

Vanguardias históricas

Esta obra pertenece a la última etapa de Paul Klee. El artista retornó a Berna, su ciudad natal, en el año 1933, después de verse obligado a dimitir de su actividad docente en la Academia de Arte de Düsseldorf. En aquellos años, un número importante de sus obras se exhibía en la exposición "de arte degenerado" que los nazis habían organizado en el año 1937. Casi al mismo tiempo, Klee contrajo la enfermedad que en el año 1940 puso fin a su vida. Todos estos factores determinaron un cambio en las pinturas de sus últimos años, que progresivamente abandonan su atmósfera relajada y lúdica para convertirse cada vez en más sobrias.

La austeridad es precisamente el rasgo más característico, tanto de las formas que organizan la composición como del cromatismo, alejado de cualquier estridencia. El trazo grueso y vigoroso que define las figuras queda reforzado por su esquematismo, que se limita a sugerir las formas de una manera sutil.

Los elementos de la naturaleza, protagonista de sus obras anteriores, adquieren aquí una presencia más discreta que se traduce en apariciones puntuales y secundarias.

Las formas que componen esta obra parecen producto de un automatismo bretoniano, y su aparente simplicidad deja entrever una naturaleza enigmática que las convierte en ideogramas crípticos.

Cabe destacar la importancia que adquiere el soporte, en este caso papel de diario montado sobre arpillera, que evidencia el compromiso del artista y su angustia vital en relación con el momento social y político.

16. Modelo del Monumento a la Tercera Internacional



Altura modelo 496 cm; altura prevista monumento 440 m

Centro Georges Pompidou, París

Vanguardias históricas: constructivismo

El monumento –encargado por el gobierno soviético para conmemorar la Revolución de Octubre–, que había de tener una altura como la del Empire State (380 m) y que nunca se llegó a construir, pretendía ser una especie de Torre Eiffel proletaria, una gigantesca espiral de trama metálica que girara sobre ella misma y que funcionara como emisora de noticias y señales.

En el interior Vladimir Tatlin había dispuesto tres volúmenes: un cilindro, un cubo y una pirámide, que habían de contener un local destinado a reuniones, un centro de comunicaciones y un centro legislativo. Estos volúmenes debían girar sobre un eje siguiendo tres ritmos diferentes; uno debía dar un giro por año, el otro, un giro por mes y el tercero, un giro por día. Además, toda la construcción se había de realizar con materiales nuevos para la época, como eran el vidrio y el hierro.

17. Ocho rectángulos rojos



57,5 x 48,5 cm

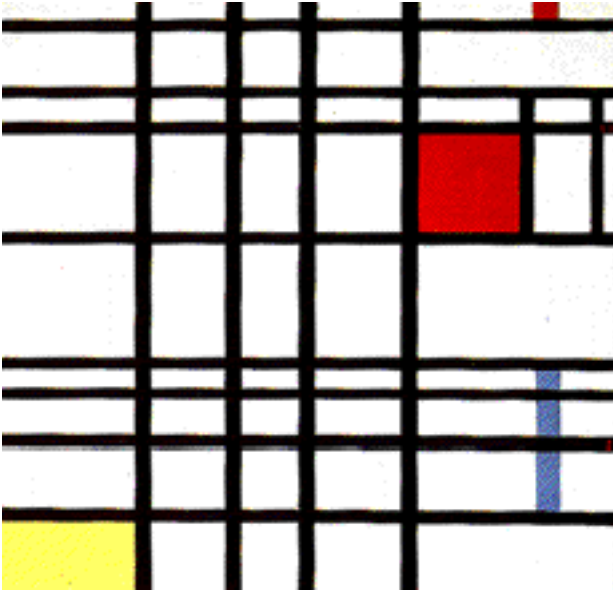
Óleo sobre tela

Stedelijk Museum, Ámsterdam

Vanguardias históricas: suprematismo

El rectángulo, como forma derivada del cuadrado, es uno de los elementos básicos del suprematismo. En esta obra, los ocho rectángulos rojos, de diferentes medidas y proporciones, están situados sobre una de las diagonales del cuadro. El fondo es blanco. La proporción y la medida de los rectángulos, colocados el uno al lado del otro, provocan la sensación de espacio y de profundidad. Con estos elementos tan simples Kasimir Malevich quería crear un nuevo lenguaje que rompiera con la tradición del pasado.

18. Composición en rojo, amarillo y azul



72 x 69 cm

Tate Gallery, Londres, Inglaterra

Vanguardias históricas: neoplasticismo

Esta pintura encaja perfectamente en el estilo neoplasticista más característico de Piet Mondrian. El fondo es blanco, la trama lineal de horizontales y verticales es de color negro y las zonas pintadas de rojo, amarillo o azul buscan el equilibrio general de la composición. El de Mondrian es un arte restringido a unos cuantos elementos fundamentales, como la horizontalidad, la verticalidad y los colores primarios.

19. Cabeza mecánica (El espíritu de nuestro tiempo)



Assemblage: 32,5 x 21 x 20 cm

Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París

Vanguardias históricas: dadaísmo

El artista construye este *assemblage* con diferentes elementos ya fabricados. Con el espíritu crítico, irónico y provocativo que caracterizó el dadaísmo berlinés, el artista toma aquí una cabeza de maniquí de madera, en torno a la cual sitúa elementos que sirven para medir: diferentes tipos de cintas métricas, números, entre otros.

Con esta obra, Raoul Hausmann realiza una crítica dura y ácida contra un futuro marcado por el protagonismo de la máquina y alerta de los peligros que implica creer de manera entusiasta en el progreso. Utiliza la agresividad y la provocación, que se convierten en un recurso para despertar la conciencia del espectador en relación con los temas planteados por el artista, aunque en ocasiones pueden parecer gratuitas.

Por el hecho de haberse configurado a base de objetos desprovistos de sus funciones habituales, dispuestos en yuxtaposición sin seguir ninguna norma compositiva determinada, el *assemblage* se convierte para Hausmann en una

práctica denodada y provocativa que busca, en la utilización de materiales y elementos "no artísticos", un "antiarte", es decir, la superación definitiva de los valores establecidos y la identificación total entre arte y vida.

20. Rueda de bicicleta



ready-made: 64 '8 cm de diámetro, alzada del taburete 60,2 cm

Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

Vanguardias históricas: dadaísmo

Se trata del primer *ready-made* que realizó Marcel Duchamp. La rueda de bicicleta está montada sobre un taburete de madera de cuatro patas. Como se apoya en su eje central, la rueda se puede poner en movimiento a voluntad del espectador y es, por lo tanto, una obra que incluye el movimiento real.

21. La Mariée mise à nu par ses célibataires, même



Óleo, barniz, hoja de plomo, hilo de plomo y polvo sobre dos placas de cristal:
270 x 170 cm

Philadelphia Museum of Art, Filadelfia

Vanguardias históricas

La *Mariée* es una de las obras más herméticas y atrevidas de nuestro siglo. La iconografía de la novia es extremadamente compleja y ha sido objeto de numerosos estudios e interpretaciones basadas en las notas escritas por el mismo Marcel Duchamp y recogidas en la famosa "caja verde".

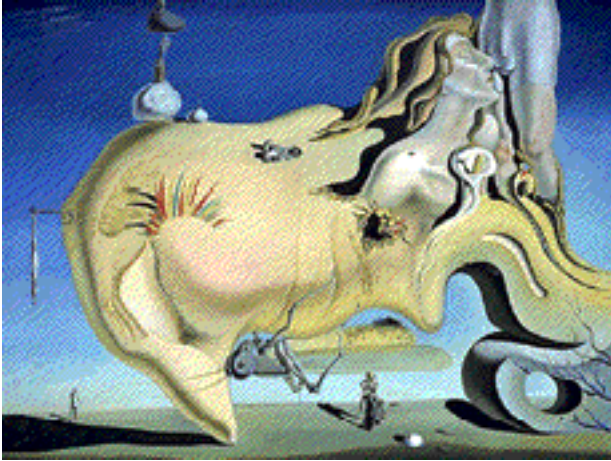
La *Mariée*... es un cristal doble, pintado al óleo y dividido horizontalmente en dos partes idénticas por un hilo de plomo. En la parte más alta de la mitad superior, dominio de la novia, flota una nube de color gris. Es la Vía Láctea, que rodea tres tableros, parecidos a los que se utilizan en los estadios para señalar los resultados. La función de estos marcadores consiste en transmitir a los solteros las descargas de la novia, sus órdenes. La novia es una máquina –agrícola, aclara Duchamp–; también puede ser un gran esqueleto, una encarnación mecánica y una alegoría de la Asunción de la Virgen.

En la mitad inferior, a la izquierda, está el grupo de nueve moldes macho o cementerio de libreas y uniformes. A la derecha de estos nueve está la muela, un artefacto que aloja un molino de agua, su propulsor. El molino anima la muela con un movimiento de vaivén.

El tamiz formado por siete conos se encuentra a la derecha de la muela. Está unido a los moldes macho por un sistema de tubos capilares, que no son más que las "unidades métricas de longitud caprichosa". Entre los conos del tamiz y el molino de chocolate se abren y se cierran las tijeras. En el lado derecho están los testigos oculistas, unas figuras geométricas que recuerdan a las de la óptica. Aluden –según Octavio Paz– a los testigos que presencian los milagros en los cuadros religiosos y al *voyeur* de la pornografía.

El funcionamiento de la *Mariée* es el siguiente. La novia envía a los solteros una orden magnética o eléctrica. Despertados por la descarga, los moldes se hinchan y sueltan un gas que pasa por los siete conos del tamiz, mientras que el carrito ambulante recita sus monótonas letanías. El fluido, que es tamizado por los conos y convertido en líquido, llega hasta las tijeras que, al cerrarse y abrirse, lo dispersan: una parte cae en la "región de las salpicaduras" y la otra, explosiva, se dispara hacia arriba y perfora el cristal. En este instante la novia se desprende (imaginariamente) de sus vestidos.

22. El gran masturbador



Óleo sobre tela: 110 x 150,5 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Vanguardias históricas: surrealismo

Ades, D. (1995). "Morfologies del desig". *Dalí: els anys joves (1918-1930)* (catálogo, pág. 206). Barcelona: Exposición itinerante, Palau Robert.

Llenando el primer plano de *El gran masturbador* hay una gruesa forma amarilla que se metamorfosea a partir de una cabeza –la del mismo Dalí– colocada horizontalmente y apoyada en la nariz, entre un amontonamiento delirante de objetos sexuales, una cabeza de mujer y un torso masculino en un fragmento curvado de diseño *arte nouveau*. El movimiento de transformación podría ir en sentido opuesto: partir de la pieza arquitectónica (o mobiliario) e ir hacia la cabeza".

23. El carnaval del Arlequín



66 x 93 cm

Óleo sobre de tela

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, EUA

Vanguardias históricas: surrealismo

En un espacio interior cerrado aparecen una multitud de personajes y objetos de todo tipo. El espacio tiene tan sólo una pequeña ventana. Entre los personajes y los objetos no faltan los que se convertirán en signos y símbolos característicos del lenguaje mironiano: escaleras, luceros, animales, insectos, objetos con orejas, ojos, notas musicales, genitales, entre otros.

El cuadro pertenece a la sugerente y trascendental época de la transmutación de la realidad, un estadio cargado de magia, en medio de la realidad y el surrealismo.

Joan Miró recuerda que lo pintó en el taller de la rue Blomet, cuando los amigos de entonces eran los surrealistas. Intentó plasmar las alucinaciones que le producía el hambre. No es en absoluto que pintara lo que veía en sueños, como propugnaban Breton y los suyos, sino que el hambre le provocaba una especie de tránsito parecido al que experimentan los orientales. Entonces realizaba unos dibujos preparatorios del plan general de la obra, para saber dónde debía colocar cada cosa. Después de haber meditado mucho lo que se proponía hacer, empezaba a pintar y sobre la marcha introducía todos los cambios que creía convenientes.

24. Perspectiva amorosa



116 x 81 cm

Óleo sobre tela

Colección particular, Suiza

Vanguardias históricas: surrealismo

Casi al final de su vida, en una carta dirigida en Jean Wahl (3-2-1967), René Magritte afirmaba que había pretendido "evocar con imágenes desconocidas aquello que es conocido, el misterio absoluto de lo visible y lo invisible".

En esta obra, una puerta ocupa la práctica totalidad de la tela. La puerta, en la que se ha recortado la silueta de un árbol, deja ver el paisaje que hay en el otro lado. Un árbol al lado de una casa se nos muestra como metáfora de aquello que puede encontrarse en "el otro lado" de la realidad. Detrás de esta presentación enigmática de los objetos cotidianos o de los elementos que forman parte de nuestro entorno, hay una voluntad de subversión que suscita la conciencia del espectador.

Los títulos, que aportan una información más críptica que esclarecedora, son, en palabras del artista "una protección suplementaria que desanimará cualquier intento de reducir la poesía a un juego sin consecuencias".

El uso realista del color se ve alterado por un fondo azul que hace referencia al cielo y al mar, pero que también se convierte en una evocación clara del mundo de los sueños y del subconsciente, uno de los principales intereses del surrealismo.

Magritte concebía sus cuadros como "signos materiales de la libertad del pensamiento", y en una carta a Michel Foucault (23-5-1966) impugnaba la primacía de lo invisible sobre lo visible motivada por una literatura confusa, cuyo interés desaparece si tenemos en cuenta que lo visible puede ser ocultado, pero lo que es invisible no oculta nada: puede ser conocido o ignorado, pero nada más".

25. Chop Suey



81,3 x 96,5 cm

Óleo sobre tela

Whitney Museum, Nueva York, Estados Unidos.

Siglo XX: realismo

Renner, R. G. (1991). *Edward Hopper, 1882-1967*. Colonia: Benedikt Taschen.

"A este contexto corresponde también *Chop Suey*, de 1929. Sus ventanas parecen superficies de separación que destacan más vivamente el interior del local. Unas superficies geométricas en color caracterizan la ventana por la parte posterior, sin que podamos saber si muestran la pared de una casa adyacente, o un trozo de cielo que ha tomado un color extraño por los reflejos en el cristal de la ventana. La ventana en la parte derecha permite, a pesar de todo, una escasa vista exterior. Se ve una fachada, una escalera de incendios, un trozo de cielo y el letrero luminoso del local 'Chop Suey'. Las mujeres producen el efecto de muñecas y parecen rígidas, a causa de los sombreros de estilo *art nouveau* y los rostros muy maquillados. Esto también vale con respecto a la actitud corporal de la mujer que aparece en primer término, que no mira a la que tiene delante, sino al observador; todavía más rígida nos parece la mujer del fondo, cuya cabeza se aprecia sólo de perfil, como si fuera un mascarón de proa. En cambio, el hombre que se sienta delante de ella está extrañamente abstraído, con sus rasgos faciales difuminados a la sombra".

26. Autorretrato (Pelona)



40 x 27,9 cm

Óleo sobre tela

Museum of Modern Art, Nueva York

Siglo XX: realismo

En el autorretrato la autora está sentada en una silla con un traje de hombre de color oscuro. Lleva el pelo corto y en la mano derecha tiene unas tijeras. Escampados por el suelo, alrededor y encima de la silla donde se sienta, hay muchos restos y puñados de pelo.

En la parte superior del cuadro, escrito a mano en dos líneas, se puede leer: "*Mira que si te quise, fue por lo pelo, / Ahora que estás pelona, ya no te quiero*". Bajo las líneas escritas, unas cuantas notas ponen música al texto.

El estilo es muy detallista, en una especie de mezcla entre naíf, surrealismo y realismo, que es como solía pintar la autora. Frida Kahlo convirtió su propia vida en el tema de sus pinturas.

27. Vendedoras de flores



Óleo sobre tela: 180 x 150 cm

Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Madrid

Muralismo mexicano

En esta obra encontramos una escena de género en la que la recuperación de las tradiciones artísticas autóctonas se hace evidente; sin embargo, al mismo tiempo, se incorporan las influencias europeas que Diego Rivera recibió durante su etapa de aprendizaje en París.

Estas vendedoras de flores conservan la monumentalidad característica de los grandes murales pintados por el artista. La escena plasma una situación cotidiana, con unos personajes de rasgos faciales autóctonos con los que el pueblo mexicano se puede identificar fácilmente. El cuadro glorifica o magnifica una escena banal e intrascendente. La exuberancia de las flores y el cromatismo vibrante refuerzan esta idea de un país lleno de energía y vitalidad. No obstante, en último término aparecen, sólo parcialmente, dos personajes que con su rostro preocupado dan a la escena un trasfondo de lucha y compromiso alejado de cualquier decorativismo.

No cabe duda de que Rivera es uno de los grandes representantes del muralismo mexicano. Con sus murales y cuadros de gran formato, el artista busca culturizar a unas masas analfabetas y hacerlas conscientes de su protagonismo

político. En esta busca de la identificación de las masas, los muralistas mexicanos consiguieron liberar el arte de la instrumentalización política a la que parecía vertido.

Un cierto regusto expresionista, con respecto al tratamiento de los personajes y al cromatismo, recuerda la vinculación de Rivera con las tendencias europeas de comienzos de siglo.

Esta obra, fechada en el año 1949, representa precisamente un momento de madurez en la trayectoria del artista. Coincide en el tiempo con el momento en el que el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México le dedica una gran exposición antológica, que supuso el reconocimiento público de su trabajo sólo un año antes de ganar el Premio Nacional de Arte, otorgado por el gobierno mexicano.

28. Melancolía de una calle



71 x 87,5 cm

Óleo sobre de tela

Kunsthalle, Hamburgo

Vanguardias históricas: pintura metafísica

Esta pintura pertenece a la época más interesante de la trayectoria de Giorgio De Chirico. Las representaciones de plazas y calles iluminadas lateralmente, las sombras alargadas, la presencia de algún personaje aislado –en este caso una niña saltando a la cuerda– o la ausencia de personajes, las perspectivas aparentemente reales y los colores cálidos dan a estas obras una atmósfera muy especial que las hace sugerentes, poéticas y surrealistas.

29. Naturaleza muerta



68,5 x 72 cm

Óleo sobre tela

Pinacoteca de Brera, Milán

Siglo XX: realismo metafísico

Hughes, R. (1992). *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona: Anagrama (Argumentos, 130).

"El sentimiento de exhibición se ha abolido. Los objetos son anorgánicos e intemporales: botellas lechosas de cuello largo y frascos cuadrados, una lata de galletas, un cuenco en forma de flauta, unos cuantos jarrones de metal de pico largo. No llevan marcas, dibujos o nombre de fábrica. No se piensa en ellos como objetos manufacturados, sino como elementos de un titubeante esquema de arquitectura ideal".

30. Señorita Pogany III



44 x 19 x 27 cm

Bronce

Centro Georges Pompidou, París

Vanguardias históricas

La vecina de Constantin Brancusi, la señorita Pogany, le encargó un retrato. El escultor creó múltiples versiones antes de realizar ésta, fechada en el año 1933, en bronce pulido.

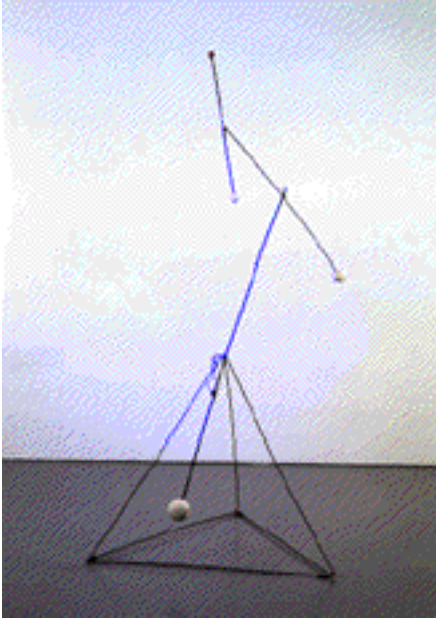
En sus esculturas Brancusi repetía sin cesar las mismas formas en diferentes materiales, en busca de la perfección formal, por medio de la simplicidad y la pureza. En su dinámica de trabajo, el artista pulía incansablemente las piedras y los bronce como si fuera un proceso inacabable

En este retrato de la señorita Pogany, el bronce aparece pulido de manera extrema. La forma oval, una constante en Brancusi, expresa la sensibilidad de la figura que representa y se convierte en reflejo de la pureza del espíritu de la modelo.

Brancusi realizó múltiples fotografías de ésta y otras obras en las que la luz, que contribuye a enfatizar la pureza de las formas, alcanza un papel esencial que descubre nuevas visiones de las mismas piezas.

El beso, los pájaros, las columnas, el gallo y las musas son los temas más recurrentes en la trayectoria de Brancusi. Para este artista, referente ineludible para el desarrollo de la escultura moderna, la misma textura del material debe determinar el tema y la forma, que han de salir de la materia y no ser impuestos desde el exterior. De esta manera, el artista se puede convertir en el instrumento que, en palabras del mismo Brancusi, "hace que la esencia cósmica de la materia se transforme en una esencia realmente visible".

31. Sin título



Madera, alambre y hierro: 180 x 110 x 120 cm

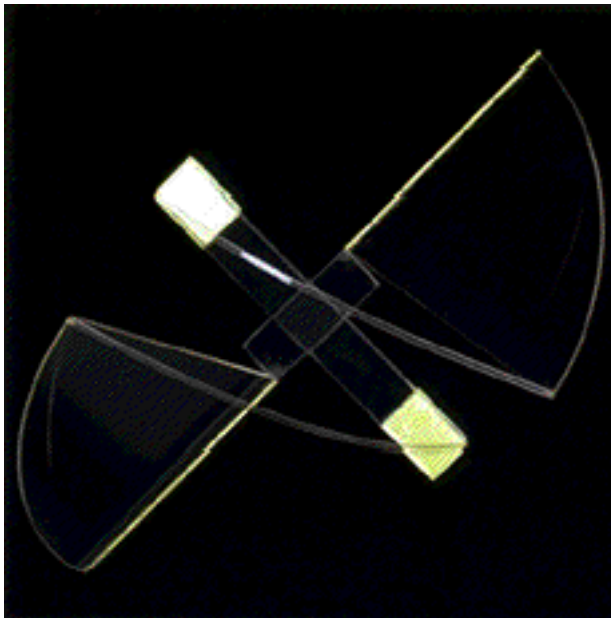
Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona

Vanguardias históricas: abstracción

La inestabilidad y el desequilibrio son los motores de esta escultura abstracta filiforme de Alexander Calder, que pertenece al grupo de sus característicos "móviles".

Se trata de una construcción muy ligera y lineal que mantiene en equilibrio inestable unas bolitas pintadas de color y situadas en los extremos de los brazos. Estas bolitas se mantienen más o menos en equilibrio gracias a su juego de pesos y contrapesos. La obra se pone en movimiento y se balancea por medio de corrientes de aire o por la intervención del espectador. Calder empezó a hacer estos móviles primero con motor, a mediados de los años veinte, y ya sin motor a partir de los años treinta.

32. Relieve cuadrado



Plexiglás sobre aluminio: 45 x 45 x 16 cm

IVAM. Institut Valencià d'Art Modern, Valencia

Vanguardias históricas: constructivismo

Esta obra se convierte en paradigmática del concepto de escultura defendida por Naum Gabo, que abogaba por las formas abstractas y por la valoración simultánea del espacio, el tiempo y la luz.

En esta atrevida pieza, el artista utiliza materiales hasta entonces nada habituales en el ámbito escultórico, como son el plexiglás y el aluminio, para componer unas formas abstractas y no referenciales que incorporan el espacio circundante como una parte más de la escultura.

La incorporación de la luz, que se convierte en un elemento más de la pieza, crea sorprendentes efectos de transparencia y reflectibilidad en contacto con el plexiglás y el aluminio. La propia estructura de la escultura, con su juego de espacios vacíos y llenos, contribuye a generar un dinamismo que la luz no hace más que acentuar.

Con ésta y otras obras Naum Gabo se convierte en uno de los principales impulsores de una renovación profunda en el campo de la escultura, cuyos principios básicos plasmó en su *Manifiesto realista*, publicado en Rusia en el año

1920, donde, en medio de un clima de fuerte politización del arte, defendía la afirmación de que el arte poseía un valor absoluto propio, independientemente de que la sociedad fuera capitalista, socialista o comunista.

33. Mujer ante el espejo



Hierro forjado: 204 x 60 x 46 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia

Vanguardias históricas

Aunque al principio Julio González debía presentar esta escultura en la Exposición Universal de 1937 de París, finalmente la sustituyó por *La Montserrat*, y *Mujer ante el espejo* fue presentada en otra exposición de carácter específicamente artístico, que tenía lugar en el Petit Palais al mismo tiempo que la Exposición Universal, y que llevaba por título "Origens et developpement de l'art international indépendant".

Esta obra es, sin duda, una de las piezas primordiales del artista, en la que desarrolla y sintetiza algunas de las búsquedas formales apuntadas en trabajos anteriores.

La escultura de esta mujer ante el espejo presenta dos partes claramente diferenciadas: la inferior, más estática, configurada a partir de volúmenes ligeros, y la parte superior, mucho más ágil y dinámica, perfilada por las formas curvas y onduladas del brazo y del círculo vacío que representa el espejo. Aunque cada una de las dos partes conserva su autonomía, ambas se encuentran unidas

por una pieza tubular que permite que se pueda efectuar un movimiento de giro con el fin de acentuar la independencia de las dos mitades, y enfatizar así el dinamismo.

La principal aportación de Julio González a la escultura moderna se podría resumir en tres aspectos fundamentales: la utilización del hierro y de desperdicios metálicos como materiales de expresión plástica; el abandono de la figuración y, finalmente, la incorporación del espacio como elemento material de la obra.

34. Ville Saboye



Poissy, Francia

Vanguardias históricas. Arquitectura: funcionalismo

Después de un aprendizaje autodidacta, Le Corbusier escribe unos cuantos libros en los que define la vivienda como un instrumento y una máquina, que él denomina "*machine à habiter*". Entre sus construcciones destacan La Casa Citrohan (1922); La Casa Ozenfant (1922), La Casa Raoul La Roche y Jeanneret (1923) o La Ville Saboye (1929), en la que el espacio se distribuye de acuerdo con la nueva reagrupación de las funciones de la vivienda.

Esta obra es un prototipo de casa unifamiliar y el exponente más claro de los "Cinco puntos de una arquitectura nueva" que Le Corbusier publicó en la revista *Esprit Nouveau* (1920-1925), y que articulan la construcción de la siguiente manera: sostenida por pilares, es decir, más alta que el nivel del suelo; con una tejado-jardín y terrazas llenas de flores; con planos desprovistos de interdependencias estructurales; con ventanas que se abren longitudinalmente y con una fachada disponible para cualquier apertura.

Situada en la cumbre de una colina, la Ville Saboye no tiene fachada principal sino que presenta cuatro muros semejantes, recorridos por una franja de ventanas continuas. Levantada sobre pilares, la elevación de la casa permite amplias vistas. La orientación del sol es opuesta a la de la vista. La terraza elevada será la que permitirá unificar ambas orientaciones. En la parte superior presenta un solárium con formas curvas que protegen del sol, y se convierten en un elemento que aporta variedad estructural.

Si se observa la planta de cada uno de los niveles, se descubre una diagonal que divide la vivienda en dos zonas: una de amplios espacios y otra organizada a partir de células.

Con ésta y otras construcciones, Le Corbusier aboga por un purismo arquitectónico que quiere ser reflejo de una ideología urbanístico-arquitectónica que equipara una casa perfecta a una ciudad perfecta, y a una sociedad perfecta.

35. Casa E. Kaufman (Casa de la cascada)



Bear Run, Pensilvania

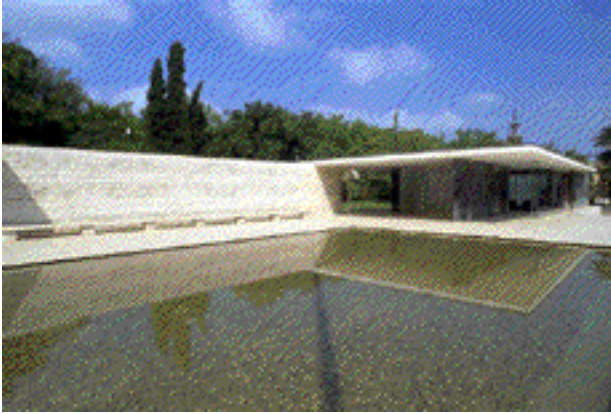
Vanguardias históricas: arquitectura; organicismo

Esta obra es, sin duda, la construcción más famosa de Frank Lloyd Wright. Se sitúa sobre una cascada y su estructura se adapta a la forma de las rocas. Esta casa se convierte en uno de los máximos exponentes del concepto de planta libre, en la cual el arquitecto rompe definitivamente con la idea de caja y parte de un núcleo central que proyecta vacíos en todas las direcciones.

Como alternativa a la posible falta de sensibilidad de un racionalismo excesivamente frío, Frank Lloyd Wright propone una arquitectura funcional de carácter orgánico. Este tipo de arquitectura intenta plasmar, mediante los elementos constructivos, la psicología de las personas destinadas a habitarla.

La relación entre el edificio y el ambiente es una preocupación esencial en la obra de Wright, que considera que una casa no ha de ser algo colocado sobre el suelo, sino que debe surgir del suelo; "así como en las casas japonesas el jardín continúa en la casa y la casa se extiende hasta el jardín sin solución de continuidad, lo mismo debe suceder con el ambiente exterior, sea cual sea: un todo muy armónico que se integre en las partes y en el conjunto".

36. Pabellón alemán de la Exposición Internacional de Barcelona



Barcelona

Vanguardias históricas: arquitectura; funcionalismo

Mies van der Rohe recibió del gobierno de la República de Weimar el encargo de diseñar el Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. En aquellos momentos, el gobierno de Weimar defendía la idea de que la arquitectura moderna fuera representativa del espíritu democrático de Alemania. El edificio no debía durar más que la exposición, y su función era únicamente la de representar a Alemania y proporcionar un espacio para las recepciones, dado que todas las exposiciones tenían lugar en otro edificio.

Mies creó una estructura horizontal con techo en volada. Los planos horizontales quedan cortados por planos verticales que nunca llegan a cerrarse. Mies utilizó los materiales típicos del funcionalismo, es decir, hierro, hormigón y vidrio, que enriqueció con la incorporación de otros materiales, tal como los describe Arthur Drexler: "el travertino del podio y de las paredes en torno al gran estanque; el mármol verde de los Alpes que rodea el segundo estanque y el vidrio negro que lo cierra en la cara opuesta; el *verde antico*, mármol griego de Tinos en la pared de entrada; el ónix dorado de Argelia en la pared que hace de punto focal del espacio interno; el vidrio helado, el verde botella, el gris o el transparente, y el mobiliario de acero cromado y de piel blanca; una alfombra negra y una cortina de un rojo intenso. En el estanque cerrado estaba la estatua *Mañana*, de Georg Kolbe".

Ocho meses después de que se celebrara la Exposición, el Pabellón de Barcelona fue demolido. Pocos críticos y arquitectos lo habían visto, pero entró en la historia de la arquitectura como una de las obras maestras de la arquitectura moderna. No fue hasta los años ochenta cuando se aprobó el proyecto para reconstruirlo en el emplazamiento original.

La ejecución fue dirigida por los arquitectos Cristian Cirici, Fernando Ramos e Ignasi de Solà-Morales, y se inauguró el 2 de junio de 1986.

37. Cartel para la exposición de la Bauhaus en Weimar



Diseño gráfico: 83 x 65 cm

Archivo de la Bauhaus, Berlín

Vanguardias históricas: constructivismo racionalista

Una mirada a los principales carteles y folletines creados para las diferentes exposiciones organizadas por la Bauhaus evidencia la evolución de esta escuela en el aspecto estilístico, y en relación con las diferentes ciudades en las que se fue instalando.

En este cartel de la etapa de Weimar se hace evidente, por una parte, la consecución de un estilo plenamente constructivista y racionalista que hoy identificamos como estilo Bauhaus, y por otra, el alejamiento de las influencias de los movimientos *Arts & Crafts* o expresionistas de años anteriores.

En este cartel Joost Schmidt se mueve dentro de los parámetros de la abstracción sin renunciar completamente a unos referentes figurativos que, tras unas configuraciones geométricas, permiten identificar un rostro humano o unas formas que recuerdan piezas procedentes del engranaje de las máquinas.

La claridad y la neutralidad de la tipografía, así como su disposición, reflejan una voluntad de vincular la herencia del diseño alemán a un futuro presidido por la industria y la tecnología.

La composición en diagonal transmite las ideas de movilidad, dinamismo y, en consecuencia, contemporaneidad, que conforman el espíritu de la Bauhaus.

38. Caminos ondulados



Óleo y esmalte sobre tela

Galería Nacional de Arte Moderno, Roma. (Donación Peggy Guggenheim)

Segundas vanguardias: expresionismo abstracto norteamericano

El estilo de pintura que ha hecho más conocido el arte de Jackson Pollock se basa en el *dripping*, en la técnica del goteo y la salpicadura. Pollock solía pintar en el suelo o sobre una pared porque necesitaba una superficie dura debajo, una superficie que le permitiera realizar su particular acción pictórica o manera de pintar, la forma de traspasar sus movimientos a la tela. *Caminos ondulados* pertenece a este tipo de pintura que generalmente se asocia a una acción violenta, pero que más bien se relaciona con la energía a la hora de trabajar que con la violencia.

39. Ático



157,2 x 205,7 cm

Óleo esmaltado y diario sobre tela

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Segundas vanguardias: expresionismo abstracto norteamericano

Willem de Kooning es uno de los pocos artistas del movimiento expresionista norteamericano que trabaja con la misma facilidad y simultáneamente el figurativismo y la abstracción.

Como en otras obras suyas fechadas a finales de los años cuarenta, especialmente *Excavation* y *Zot*, en esta pieza el artista confronta al espectador con una imagen hermética y cerrada en sí misma, en la que una serie de formas biomórficas se distribuyen por toda la tela, a partir de una ordenación compositiva ambigua, próxima al automatismo surrealista.

El cromatismo suave de la pieza, con un predominio de un gris amarillento y de tonos arenosos, parece seguir criterios de arbitrariedad con respecto al énfasis cromático en un punto u otro de la tela.

A pesar de ser una composición abstracta, podríamos decir que una mirada atenta permite descubrir algunos estallidos de figuración o, mejor dicho, la evocación de una figuración que nos hace relacionar una forma ovalada con un ojo, unas curvas con unos pechos femeninos, o que nos deja adivinar unas

piernas. En realidad, la tensión compositiva no focalizada sino desarrollada en toda la superficie de la tela provoca que, al centrar nuestra atención en un fragmento concreto, se nos pueda aparecer como equivalente del todo.

El carácter ambiguo de las formas y el dinamismo de su repetición por toda la superficie incitan al espectador a evocar recuerdos y proyecciones de su memoria, y vivencias personales.

40. Rojo sobre marrón (Red on Maroon)



Óleo sobre tela: 105 x 94 cm

The Rothko room, The Tate Gallery, Londres

Segundas vanguardias: expresionismo abstracto norteamericano

Este cuadro de Mark Rothko da al matiz todo el protagonismo de la pintura. La diferencia entre el rojo y el marrón es muy sutil y, a pesar de todo, se ve. El autor nos obliga también a ejercitar nuestra vista y a estar atentos con el fin de percibir y descubrir las sutilezas de los tonos. Todo es un ejercicio de sensibilidad llevado a su máxima expresión. No en vano se ha denominado también a este tipo de pintura "abstracción sublime".

41. Mademoiselle



89 x 116 cm

Óleo sobre papel encolado sobre tela

Colección particular, Alemania

Segundas vanguardias: informalismo

Jean Fautrier realiza durante los años cincuenta una serie de pinturas que desarrollan la temática de los desnudos, los objetos, las frutas y los rostros, especialmente en el bienio 1956-1957. A esta época pertenece *Mademoiselle*.

Nos encontramos ante una amplia serie de temas, continuadora del tratamiento matérico que Jean Dubuffet dio a los *Otages* durante los años cuarenta (1943-1946), pinturas que expresaban el dolor y que fueron realizadas en el contexto de la Segunda Guerra Mundial.

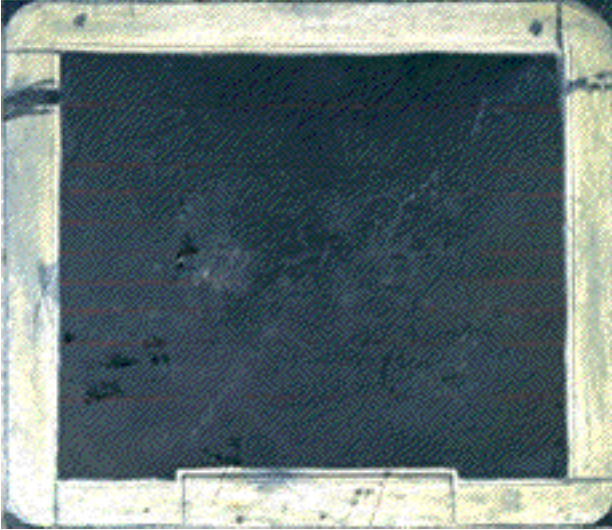
Durante los años 1956-1957 aparecen en la obra de Fautrier los *buvards*. Se trata de pintura al óleo sobre soporte de papel. Él mismo considera que el papel es la libertad. Hay que dejarlo con todos sus pliegues, desgarrones, manchas e irregularidades.

El artista estructura la composición a partir de un fondo más o menos liso, del que emerge una forma que se diferencia por el grueso de la materia y por la presencia de formas en relieve, ejecutadas con elementos cortantes.

El cromatismo es suave, basado en un tono rosado, carnosos, rodeado de tonos verdes y azules. La densidad de la materia, la vigorosidad del empaste y la agresividad con la que esta materia es rayada y cortada –herida, podríamos decir–, le confiere un dramatismo muy fuerte.

En Fautrier se hace difícil separar la materia del hecho creativo. Su obra es –como ha señalado Yves Peyré– "un todo ligado en el mismo sentido en que el hombre es creado a partir de la arcilla y es materia animada, viviente".

42. Negro y ocre en forma de pizarra



90 x 115 cm

Técnica mixta sobre tela

Colección Fundación "la Caixa", Barcelona

Segundas vanguardias: informalismo

La imagen final de una pizarra es el resultado de un proceso de trabajo sin ideas preconcebidas. Un proceso pictórico informal que desemboca en un resultado u otro según los pigmentos, los materiales y la manera de trabajar. En este caso, el negro, el ocre y su densidad y textura diferentes han llevado a Antoni Tàpies a producir –y no a reproducir– la forma de una pizarra con marco de madera.

43. Fantasma con máscara



Christie's, Londres

Segundas vanguardias: informalismo; grupo Cobra

Aquello que es real y aquello que es fantástico parecen encontrarse en esta obra de enorme vigor expresivo, a causa sobre todo de la contundencia del color y de la fuerza del trazo. La gestualidad predominante, la libertad de las formas, que parecen garabatos o dibujos infantiles, y los fuertes contrastes cromáticos aportan energía y vitalidad a la composición.

La figura humana se configura a partir de planos de colores brillantes y de pinceladas anchas y vibrantes. Los rasgos faciales del personaje, "la máscara" a la que alude el título, presentan contornos agresivos, vigorosos y llenos de color articulados de una manera espontánea y con una fuerte expresividad.

Karel Appel es un exponente del grupo Cobra que, en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, supo transmitir con sus violentas pinturas toda la tensión y la angustia de una Europa en plena ruina material y espiritual. Contrarios a la abstracción amanerada, Appel, con los otros miembros fundadores de Cobra, Asger Jorn y Corneille, concibe el arte como expresión espontánea de la energía vital y de la creatividad. Aunque el grupo sólo duró tres años, una vez disuelto los artistas continuaron fieles a las premisas propugnadas de manera colectiva.

44. La matefixys



Óleo sobre tela: 116 x 89 cm

Musée National d'Art Moderne, Centro Georges Pompidou, París

Segundas vanguardias: informalismo

La obra de Jean Dubuffet reivindica las expresiones artísticas de los niños, los locos y los marginados, que él reúne y teoriza bajo el término art brut.

El interés por la materia, arena, carbón o desperdicios encontrados al azar y que él trabaja hasta volverlos irreconocibles constituye la base de su trabajo.

La obra que analizamos data de 1950, momento en el que Dubuffet realiza los *Cuerpos de mujeres*. En esta pieza el cuerpo femenino, presentado como un elemento tosco y monstruoso, se dibuja con poca traza no exenta de un ácido sentido del humor. En realidad, el cuerpo se trata como un paisaje, como una superficie geológica con diferentes cualidades de densidad y de materia. Con esta aproximación al cuerpo de la mujer, el artista ataca la noción tradicional de belleza.

Dubuffet se propone, tal como él mismo afirma en los *Escritos sobre arte*, "revelar las cosas que se creían feas, que hemos olvidado mirar, y que son también grandes maravillas. Quiero evitar todo malentendido, que no se hable de humor o de sátira; sólo me esfuerzo para rehabilitar objetos tenidos por despreciables. Mis trabajos siempre están en actitud de celebración".

45. Interior



Litografía: 56 x 78 cm

IVAM. Institut Valencià d'Art Modern, Valencia

Segundas vanguardias: *pop art*

Esta obra se realizó diez años después de la famosa pieza titulada *Sencillamente, ¿qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan llamativos?* (1954-1955), en la que Richard Hamilton incluía una completa relación de las imágenes que configuran la vida y los sueños consumistas del hombre occidental, desde los cómics hasta el televisor o el magnetófono, o los hombres musculosos y las mujeres desnudas.

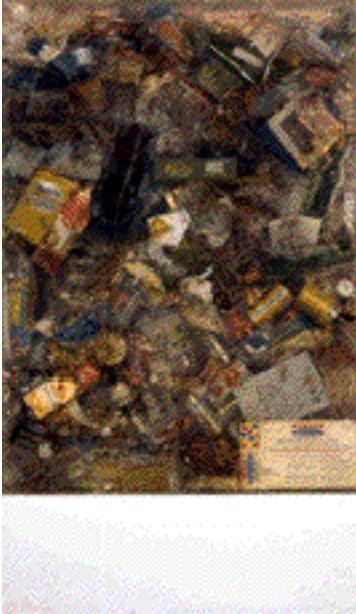
En este *Interior*, fechado en el año 1965, continúa el interés de Hamilton por el análisis de los interiores que, junto con los exteriores, los objetos y la gente, configuran los puntales básicos de su trabajo. Se trata de una mirada crítica sobre la existencia contemporánea, a partir de su entorno y de lo que es, en apariencia, banal y cotidiano.

La pieza que nos ocupa es la tercera de las tres versiones que el artista hizo de la misma imagen, que Richard Field ha analizado y ha comparado esmeradamente.

En este caso, Hamilton se inspira en un referente cinematográfico, el fotograma de una película dirigida por Douglas Sirk en la cual una mujer joven, de pie en medio de una habitación, mantiene una actitud tensa, aunque ni siquiera adivina el cadáver que no puede ver, escondido bajo una mesa.

Hamilton sitúa también a una mujer joven, de pie al lado de una mesa, en un interior doméstico con alfombras, jarrones de flores, cuadros y siempre la omnipresente televisión. En esta versión, algunas de las partes de la composición se han sustituido por espacios de color amarillo, rosa o rojo. La actitud de la protagonista es también de inquietud, y es esta misma tensión la que transmite al espectador, que se puede sentir familiarizado con un interior que no deja de ser un escenario de anacronismos, que puede decir mucho sobre su propietario –o también sobre la sociedad que representa– pero también puede ocultar muchas cosas.

46. Poubelle de Warhol



127 x 83 x 13 cm

Acumulaciones de desperdicios dentro de plexiglás

Colección del artista, Vence

Nouveau réalisme

Con la presentación de objetos reales y desperdicios en cubos de plexiglás, Arman abre nuevas vías de búsqueda en las relaciones que se establecen entre el arte y la realidad. Heredero de la tradición objetual de un Kurt Schwitters, Arman utiliza la acumulación de los objetos industriales y producidos en serie para intentar entender la sociedad contemporánea, y lo hace, precisamente, mediante la muestra de su vertiente más material y residual.

Las primeras acumulaciones de desperdicios de Arman, a principios de los años sesenta, consistían en pieles de naranja y cajas de queso Camembert, entre otros materiales, que eran volcados en vitrinas. De una manera progresiva, el artista va realizando infinitas variaciones del mismo tema del objeto, a través de la yuxtaposición y la acumulación de tubos de color, ventiladores, máscaras de gas, muñecas o pinceles. Aunque se trata de objetos "antiestéticos" por naturaleza, su presentación en cajas transparentes les otorga un nuevo tipo de "artisticidad" proveniente de su ordenación compositiva.

Los desperdicios recogidos por Arman y presentados en una caja de plexiglás que configuran esta obra pertenecen al artista norteamericano Andy Warhol. Arman le rinde de esta manera un homenaje que se convierte en una buena muestra de la amistad que los une. La fascinación que ejercen en el artista la cultura norteamericana, la ciudad de Nueva York (que él define como "una ciudad de concentración y de acumulación") y la poética del *pop art* se hacen evidentes en esta pieza que, dentro de la coherencia del discurso de Arman, se convierte en un homenaje, no sin una mirada crítica a una cultura y a una tendencia artística de la cual Arman y los otros artistas reunidos bajo el nombre de *nouveau réalistes* encarnan la contrapartida.

47. Antropometría



Pigmento puro y resina sintética sobre papel y tela: 150 x 360 cm

Colección Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Niza

Nouveau réalisme

Ives Klein empezó a crear pinturas con el cuerpo humano hacia febrero de 1960. Pasaba mucho tiempo observando a las modelos desnudas que estaban en su estudio. Como él mismo declaraba en una entrevista: "con la finalidad de no disuadirme encerrándome en regiones excesivamente espirituales de la creación artística, con el fuerte sentido común necesario a nuestra condición corpórea y que se especializa mediante la presencia de la carne en la atmósfera del estudio, contrataba modelos desnudas".

Klein no consideraba la utilización de modelos para pintar figuras, sino que buscaba formas para captar su esencia. Por ello había pensado pintarlas de azul. De una manera lógica, las modelos se convirtieron en sus pinceles. Las hizo embadurnar de color y grabó sus formas sobre la superficie de una tela. Klein denominó "antropometrías" a estas pinturas que conciben el cuerpo como centro de energía física, sensorial y espiritual.

Más adelante, Klein organizó una actuación en persona con el fin de mostrar a las modelos en acción. El acto tuvo lugar en la Galerie Internationale de París y el proyecto fue presentado como un acontecimiento exclusivo de una sola noche. En un ambiente elegante y solemne, con una orquesta tocando y un público selecto, las modelos desnudas realizaron una de sus *Antropometrías*, siguiendo las instrucciones de Klein.

En sucesivas ocasiones, Klein contrató a profesionales que grabaran fotográfica y cinematográficamente sus procesos creativos.

48. Banderas



107,3 x 154 cm

Encáustico, óleo y collage sobre tela

Colección particular, Connecticut

Segundas vanguardias: *pop art*

Iniciador y precursor del *pop art* norteamericano, Jasper Johns empezó a mediados de los años cincuenta su serie de pinturas combinadas, realizadas a partir de imágenes y objetos corrientes y superficiales: dianas, banderas norteamericanas, mapas de Estados Unidos, números, etc. Estos materiales tenían en común el hecho de ser bidimensionales, familiares y de consumo, y un aspecto simple y visualmente chocante.

Con esta obra, Jasper Johns toma un objeto cotidiano y familiar, como es una bandera norteamericana, y la sitúa en un nuevo contexto, la pintura. Con el fin de enfatizar esta acción de descontextualización, Johns repite el motivo hasta tres veces, pintando una bandera dentro de otra.

El hecho de utilizar una imagen ya preexistente, convencional y despersonalizada implicaba la voluntad de centrarse en elementos y cosas que forman parte del entorno cotidiano, pero que, según dice al artista, "nunca se han mirado y examinado". De esta manera, la bandera se convierte en pintura y la pintura se convierte en el objeto. Con esta estrategia, el artista pone en cuestión algunas de las premisas de la práctica artística y estimula una visión crítica del entorno urbano americano.

49. Mao



208 x 163 cm

Acrílico y lápiz sobre tela

Colección J. Suñol, Barcelona

Segundas vanguardias: *pop art*

Se trata de un retrato de Mao de grandes dimensiones –más de dos metros de altura– que ha sido coloreado de manera mucho más libre de lo que es habitual en los trabajos de Andy Warhol. Hay dos zonas que han recibido un tratamiento mucho más pictórico: la mejilla izquierda del personaje, que ha sido pintada libremente de un color calabaza, y la parte frontal del torso, pintada a grandes brochazos de color azul-gris. El resto de la cara y el fondo también dejan entrever igualmente el modo como se han pintado, aunque tienen un tratamiento más delicado.

Todo esto da a esta obra un aspecto mucho más pictórico de lo que suele preferir Warhol.

50. Monogram



107 x 161 x 164 cm

Técnica mixta

Moderna Museet, Estocolmo

Segundas vanguardias: *pop art*

Alloway, L. (1985). "L'evolució de Rauschenberg". *Rauschenberg* (catálogo). Barcelona/Madrid: Fundació Joan Miró/Fundación Juan March.

"Recordemos estadios anteriores de *Monogram* (1955-1959): la cabra solitaria de angora con un neumático de automóvil a su alrededor. La primera versión tiene la cabra, no el neumático, de perfil sobre una tarima ante una pintura collage, con la cabeza tendida más allá del borde de la pintura. A continuación la cabra adquirió el neumático y estaba girada para mirar hacia fuera desde un plafón de collage alto, estrecho. Rauschenberg llegó al formato final colocando la cabra sobre un fondo de collage ocupando su mismo 'pasto', según la definición de Rauschenberg. Así pues, parece que Rauschenberg somete el objeto a un conjunto audaz de decisiones, pero al mismo tiempo es evidente que quiere presentar la cabra de manera que conserve la integridad como objeto completo. Éste es el aspecto de colaboración 'humilde', y es esencial. La heterogeneidad va unida a una aceptación modesta de las cosas".

51. Estudio para retrato



198 x 147,5 cm

Óleo sobre tela

Colección particular, Londres

Siglo XX: nuevos realismos

Los personajes de Francis Bacon se encuentran aislados en espacios interiores. Son personajes animalizados que se retuercen, que se descomponen o se componen, que se encuentran en un estado de carnalidad inconcreto. Sus pinturas no son figurativas a la manera tradicional, sino que extraen la figura de las manchas de pintura informe. Entonces, la forma va apareciendo gradualmente y empieza a adoptar aspectos más o menos humanos, más o menos animales. Pero, sobre todo, se trata de imágenes que muestran su carnalidad y su angustia indefinida en continua transformación.

En la obra que nos ocupa todas estas características son bien visibles, y el aislamiento del personaje se acentúa gracias a este tipo de paralelepípedo que lo rodea.

52. Bedroom Ensemble Replica



Instalación

National Gallery of Canada, Ottawa

Segundas vanguardias: *pop art*

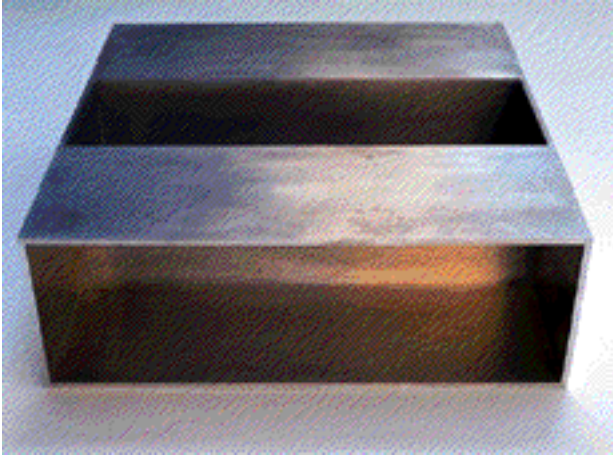
La obra de Claes Oldenburg incluye esculturas "blandas", "duras" o "fantasmagóricas" que representan comida u objetos cotidianos que, desde su magnificación, constituyen una mirada crítica de la sociedad de consumo, propia del *pop art*.

En el año 1963, Oldenburg deja Nueva York para instalarse en Venice (California) durante un periodo de siete meses. Allí empezó a realizar un conjunto de trabajos relacionados con el tema del hogar, en los que el artista reinterpreta los aparatos domésticos, los accesorios de baño y los muebles de dormitorio. Cuando volvió a Nueva York, Oldenburg creó esta pieza consistente en una habitación completamente amueblada y de tamaño natural, inspirada en un motel californiano. El tipo de decoración y de acabado de las superficies se relaciona con una estética típicamente californiana que se distingue del gusto neoyorquino. Así, tanto la cama como el sofá y el tocador se han realizado con materiales artificiales como la fórmica, las imitaciones de piel y el vinilo. Unos cuadros hechos "a la manera de Jackson Pollock" son el elemento decorativo de las paredes.

Los ángulos distorsionados de la habitación, que perfilan unas formas ligeramente romboides, refuerzan y contradicen al mismo tiempo el sentido de la perspectiva, hecho que se ve enfatizado por la sutil deformación de los muebles.

Es interesante remarcar que uno de los puntos más importantes de este rodeo consiste, precisamente, en la experimentación que realiza el artista con las proporciones, las distorsiones, los materiales y los colores.

53. Sin título



100 x 100 x 80 cm

Planchas de aluminio

Colección MACBA, Barcelona

Segundas vanguardias: *minimal art*

Esta obra sin título de Donald Judd tiene las características comunes a todas sus obras: los materiales industriales, las formas geométricas básicas, los ángulos rectos, las superficies pulidas, los colores de los materiales mismos, el volumen delimitado por planos y el aspecto de un objeto industrial. Judd llamaba a sus obras "objetos específicos" y no esculturas, porque sus trabajos querían superar el concepto de pintura y escultura; una voluntad que compartía con los otros artistas minimalistas.

54. Dique



90 x 770 x 30 cm

Cedro rojo

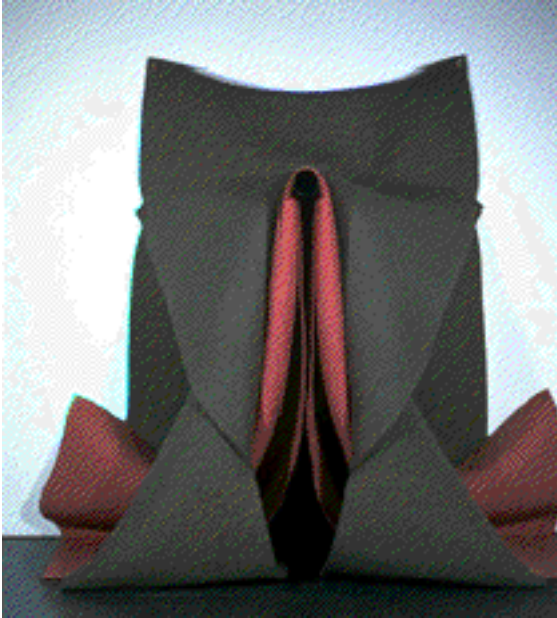
Colección Fundación "la Caixa", Barcelona

Segundas vanguardias: *minimal art*

En esta pieza se observan algunas de las características de las obras de Carl André en madera. La serialidad, el orden, la simplicidad de las formas, la falta de transformaciones de los materiales o el lugar que ocupa la pieza en el espacio son elementos constitutivos de la obra.

En este caso, la repetición y la yuxtaposición de un mismo elemento o módulo ha dado como resultado la forma de un dique o barrera que no puede ser traspasada por el espectador, y que divide el espacio de exposición en dos grandes partes.

55. Casa de Vetti



240 x 243 x 91,4 cm

Fieltro con ojales de metal y tubo de acero

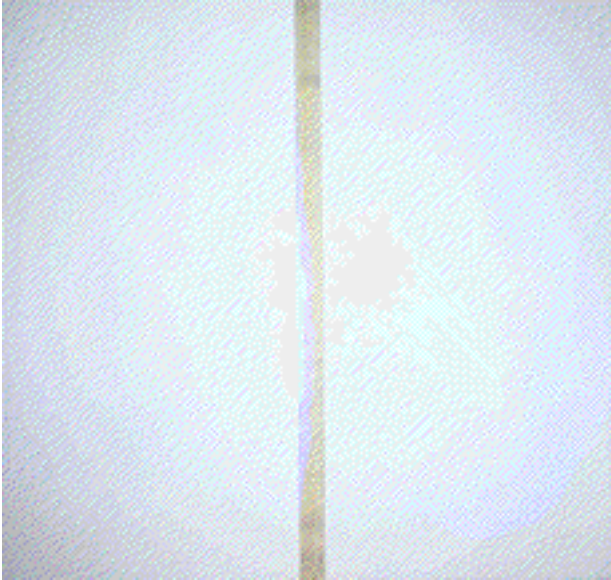
Colección MACBA, Barcelona.

Segundas vanguardias: *posminimalismo*

Esta impresionante pieza de fieltro nos hace pensar en las distintas intenciones del autor. Por una parte, ha utilizado un material blando que contrasta con la rigidez que caracterizaba los materiales de los minimalistas. Por otro lado, la asepsia simbólica y el distanciamiento se han sustituido aquí por la calidez y por la fuerte referencia sexual que se acentúa también con contraste de color.

El arte de Robert Morris se distingue del de los otros minimalistas –debemos tener en cuenta que el autor sólo se puede considerar minimalista durante un cierto tiempo– por la heterogeneidad de obras y de intereses que se ha hecho patente a lo largo de su carrera artística.

56. Director



235,5 x 213,5 x 6,5 cm

Óleo sobre fibra de cristal con aluminio

Colección Fundación "la Caixa", Barcelona

Segundas vanguardias: *minimal art*

Para Robert Ryman todo aquello que se ve forma parte de la obra. Es decir, el formato, la calidad de la superficie, el material utilizado para pintar, la manera como se relaciona la obra con la pared, etc., forman parte de la obra independientemente del color o de la imagen. Todo es imagen y todo es color. Por lo tanto, es lógico que, generalmente, sus obras sean aparentemente blancas y que casi no se vea ninguna imagen. Pero el espectador hará bien en mirar detenidamente hasta que la vista empiece a descubrir todos aquellos accidentes y pequeños detalles que constituyen su arte, rebotante de sutilidades y de variaciones sobre un mismo tema: todos los blancos del blanco.

Director es una de estas características obras de Ryman que se resisten a ser reproducidas fotográficamente porque sus cualidades no son fotogénicas; se deben percibir directamente.

57. Acción "Transfusión"



12 fotografías en color

30 x 30 cm cada una

Colección particular, Viena

Accionismo vienés

Dentro de la corriente conceptual del *body art* y el accionismo, que identifica artista y obra de arte, Günter Brus realiza, durante los años sesenta, una serie de acciones en las que utiliza su cuerpo con el fin de cuestionar, con la provocación y la violencia, aspectos de la realidad cotidiana, y de plantear en el contexto artístico temas relacionados con dos conceptos universales, *eros* y *thanatos*.

A diferencia de otras acciones anteriores, como *Automutilación* –en la que el artista se mutila de una manera simbólica– en la que nos ocupa Günter Brus se inspira en la estética de la tradición artística vienesa de comienzos de siglo, y deja de lado los aspectos más escatológicos de su autoanálisis corporal.

En el transcurso de la acción, que se realizó sólo para ser documentada con fotografías, el artista pinta con colores brillantes el cuerpo de su mujer, a la que pone un collar de perlas y calza unos zapatos azules de tacón alto. Esta imagen contrasta con el cuerpo del artista pintado de blanco. El elemento inquietante proviene de la disposición en sus cuerpos de un grupo de elementos de natu-

raleza agresiva –tijeras, cuchillos, clavos, pinzas, tenedores...– que crean una atmósfera amenazadora que enfatiza la fragilidad de los cuerpos y el peligro de la mutilación.

58. Estudios para hologramas (a-e)



66 x 66 cm

Offset dos tintas (amarilla y negra)

IVAM. Institut Valencià d'Art Modern, Valencia

Body art

El arte y la práctica del arte son para Bruce Naumann una estrategia para comprender la conducta humana, para responder a preguntas como "¿quién soy yo?" o "¿qué estoy haciendo?". La exploración de su propia anatomía, la autoconciencia física, la voz o el lenguaje son algunos de los temas que, a lo largo de su trayectoria, han ido articulando su discurso artístico. Un discurso que ha utilizado con acierto los más variados soportes y medios técnicos, desde el dibujo hasta el vídeo, pasando por la escultura, la instalación, el audio o la fotografía.

Este trabajo se plantea como un ejercicio a partir de las transformaciones del rostro mismo del artista. Los hologramas (y los correspondientes estudios para grabados) de manipulaciones faciales parten, tal como Naumann ha afirmado en alguna ocasión, "de la idea de hacer muecas, asociada a la de pensar el cuerpo como algo manipulable".

En esta obra se reúnen, de alguna manera, algunos de los principales *leitmotiv* que definen todo el trabajo de Naumann, como la búsqueda y el conocimiento de uno mismo, la conducta humana, el juego y la provocación.

59. Sentiero per qui



200 x 400 x 1400 cm

Piedras, diarios, hierro, cristales y neón

Colección Fundación "la Caixa", Barcelona

Arte povera

Mario Merz es uno de los principales representantes del llamado *arte povera*. Su trabajo se caracteriza por la utilización de imágenes metafóricas y simbólicas y de objetos y materiales, naturales y artificiales, extraídos del mundo orgánico y de la vida cotidiana.

En esta obra confluyen algunos de los objetos y de las referencias más relevantes de este artista. En primer lugar, el iglú como forma arquetípica cargada de significados y connotaciones. El iglú es, para Merz, un espacio de protección o un refugio de intimidad, pero es también símbolo de transitoriedad y de cambio, representación de la bóveda celeste, límite entre el exterior y el interior, habitáculo ancestral o arquetipo del nomadismo cultural y artístico.

Del iglú sale una hilera de diarios –elegidos entre los ejemplares de cada día que no se han vendido–, en los que incorpora unas cifras de neón que responden a la fórmula de progresión matemática del científico del siglo XIII, Fibonacci. Esta fórmula se basa en la ordenación correlativa de las cifras a partir de la suma de los dos números anteriores.

La estética de Merz, basada en una mezcla de elementos antiguos y modernos, de referentes culturales diferentes y de los ámbitos natural y artificial, parte, pues, de la duda y la contradicción como método de trabajo, con el fin de evidenciar la complejidad y las tradiciones de la cultura contemporánea.

60. Spiral Jetty (Muelle en espiral)



450 x 4,5 m

Barro, cristales de sal en suspensión, rocas y agua

Great Salt Lake, Utah. (Obra destruida)

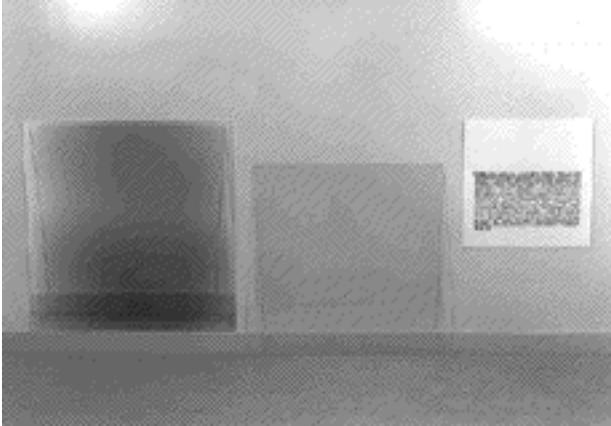
Segundas vanguardias: *land art*

Smithson, R. (1993). "The Spiral Jetty". *Robert Smithson* (catálogo, pág. 183). Valencia: IVAM.

"Después de conseguir un alquiler por veinte años de la zona, y después de encontrar un contratista en Ogden, empecé a construir el muelle en abril de 1970. Bob Phillips, el encargado, envió dos camiones, un tractor y una gran excavadora al lugar. La cola de la espiral empezaba con una línea diagonal de estacas que se extendía hacia la zona serpenteante. Entonces se extendió una cuerda desde una estaca central con la finalidad de sacar anillas de la espiral. Desde el final de la diagonal hasta el centro de la espiral, tres curvas se enroscaban hacia la izquierda. La excavadora sacaba basalto y tierra de la playa, donde arrancaba el muelle, y después lo depositaba en los camiones, que iban marcha atrás hacia la línea de estacas y descargaban el material.

[...] La *Spiral Jetty* había sido marcada de manera que se evitaran los barroes blandos que sacaban la cabeza por la corteza de sal; no obstante, había algunas fisuras de barro que no podían evitarse. Sólo podíamos esperar que la tensión mantuviera todo el muelle, y lo hizo".

61. Uno y tres vidrios



Vidrio: 91,4 x 91,4 cm; fotografía de vidrio: 102,5 x 102,5 cm; fotografía de la definición de la palabra *vidrio*: 61,5 x 61,5 cm

Musée d'Art Moderne de la Ville de París, París

Arte conceptual

A partir de 1965, Joseph Kosuth realiza sus primeras "preinvestigaciones". Estas proposiciones presentan trabajos constituidos por un objeto y sus representaciones: la fotografía y la definición, extraída de un diccionario, fotografiada y ampliada. Una de sus piezas más conocidas es *Una y tres sillas*.

En esta obra, el concepto "vidrio" está representado mediante un vidrio real, una fotografía de este vidrio y la definición del vocablo *vidrio* extraída del diccionario Webster, fotografiada y ampliada.

La elección de objetos neutros o cotidianos –sillas, vidrios, paredes...– se relaciona con la necesidad de desacralizar el objeto y alejarlo de cualquier connotación decorativa.

Se trata, en definitiva, de una visualización del proceso de abstracción desde el objeto físico hasta el concepto de este objeto, que tiene como finalidad la demostración de que el artista no tiene la necesidad de crear objetos, sino que su actividad puede desarrollarse en la esfera de los planteamientos teóricos o conceptuales.

62. Manresa

Acción realizada en la galería Schmela (Düsseldorf), con la colaboración del músico Henning Christiansen y del escultor Björn Nörsgaard. Los objetos utilizados en la acción se conservan en el Hessisches Landesmuseum de Darmstadt

En la acción *Manresa* Joseph Beuys tomó una cruz vertical medio partida recubierta de fieltro como símbolo de la escisión y la fragmentación del hombre actual, de su pérdida de unidad. La otra media cruz fue señalada con yeso como la parte que el hombre habría de completar con el fin de restablecer la totalidad de esta cruz que forma el *elemento 1*. Activando una barra de cobre, establecía flujos del *elemento 1* al *elemento 2*, constituido por una caja de objetos variados, aparatos de inducción pertenecientes al mundo mecanicista, entre los que se encontraba un generador, impulsor del movimiento y del intercambio entre ambos elementos. Mediante un tubo de *geissler* y de la luz y energía de un arco voltaico que el artista acercaba alternativamente a su corazón y a un plato con un crucifijo de masilla, fijó, finalmente, una transmisión del impulso de Cristo otra vez hacia la cruz, el *elemento 1*. Otros objetos intervinieron en la acción, como una ambulancia y un pájaro de juguete, pequeños vendajes y la presencia simbólica de la liebre –animal que se entierra fusionándose con la tierra–, y remarcaron todavía más este proceso de ampliación, "curador" del alma y de la conciencia a la que se debe someter el hombre actual.

63. Learning curve



Dimensiones variables

Videoinstalación de un solo canal

Colección Fundación "la Caixa", Barcelona

Videoinstalación

Uno de los aspectos más relevantes de esta videoinstalación de Gary Hill es el protagonismo otorgado al espectador, que, sólo a partir de la vivencia de la pieza y su implicación personal, puede llegar a captar la totalidad del sentido de esta propuesta.

En un espacio donde reina la más absoluta oscuridad, la atención del espectador es atraída por un pupitre de grandes dimensiones que en uno de los extremos presenta una proyección continuada de imágenes. El espectador es invitado a sentarse en este pupitre desproporcionado que le crea una sensación de inferioridad que lo abre a nuevos registros perceptivos.

Las relajadoras imágenes que muestran el vaivén de las olas del mar lo sumen en un estado de calma introspectiva que lo hace interrogarse sobre él mismo, las sensaciones, la percepción y la relación con los objetos y el entorno.

Uno de los principales valores que hay que destacar en éste y otros trabajos de Gary Hill es, sin duda, el énfasis puesto en los aspectos más tangibles de la tecnología que, desmintiendo la supuesta inmaterialidad de las prácticas tecnológicas, estimulan una implicación absoluta del espectador.

64. Untitled Film Still number 21 (Fotograma de película sin título núm. 21)



Fotografía: 20 x 25 cm

IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia

Posmodernismo

Cindy Sherman utiliza la fotografía como medio de expresión artística. La artista se mueve en un registro posmoderno que parte de un eclecticismo que no duda en apropiarse de técnicas, generaciones y referencias de otras obras y autores.

Esta fotografía que parece extraída de una película de Alfred Hitchcock muestra la imagen de una mujer joven, ataviada con un traje de chaqueta oscuro y sombrero. La actitud inquieta de la chica se ve enfatizada por un encuadre en primer plano en un ligero contrapicado, que deja entrever un fondo urbano indeterminado.

Con esta serie de trabajos, denominados *Fotogramas de películas*, Sherman elabora un discurso destinado a reflejar y desenmascarar los estereotipos femeninos. La artista en persona aparece siempre como protagonista, con el fin de distanciarse de ella misma y también para que el espectador pueda atender a los detalles del *atrezzo* o la composición, que son decisivos en la lectura de la imagen.

Estas imágenes, que no son retratos sino narraciones sin contexto, presentan, en cambio, multitud de claras referencias cinematográficas que permiten elaborar todo un inventario de las facetas del personaje de "la chica" por parte del

cine y los medios de comunicación, que van desde "la chica detective", hasta "la chica con problemas", pasando por "la vecina de al lado" o "la prostituta con buen corazón".

65. Miele, argento, sangue



Tríptico 300 x 600 cm cada parte

Pintura al fresco

Colección Fundación "la Caixa", Barcelona

Transvanguardia italiana

El repertorio iconográfico de Francesco Clemente, lleno de referencias a santos y a escenas bíblicas, animales mitológicos y seres fantásticos y mares, destaca por su variedad y profundidad, así como por el toque de perversidad y de ironía que lleva implícita la mirada posmoderna.

Clemente no sólo recupera temas sino que también incorpora en sus trabajos el cromatismo –realizado con pigmentos que trae de Roma o de Madrás– y las técnicas tradicionales, como la pintura al fresco, una técnica que el artista sentía familiar en su Nápoles natal, muy cerca de los célebres frescos de Pompeya.

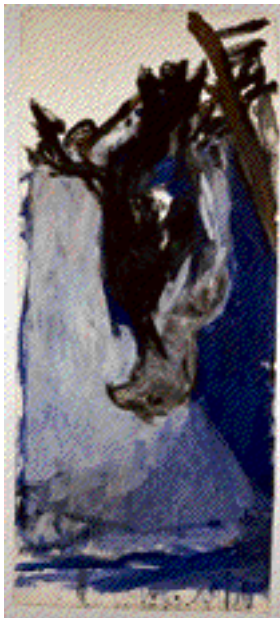
Los títulos de sus obras se suelen configurar a partir de referentes que permiten establecer asociaciones históricas, literarias y geográficas que Clemente nunca expone de una manera clara y abierta, sino que deja un amplio margen a la capacidad de evocación del espectador.

La obra que nos ocupa es una pintura al fresco organizada en tres partes, cada una de las cuales representa cromáticamente los diferentes elementos que se evocan en el título. Así, *Miele* corresponde al primer fragmento, de tonalidades ocre como la miel, *Argento* se representa con los tonos azul-verdosos más metálicos del segundo y, finalmente, *Sangue* se corresponde con el rojo encendido del tercero.

La organización interna de esta tercera parte es más compleja dado que, por una parte, el artista articula el espacio en un *trompe-l'oeil* que genera otro doble plafón y, por otra, incorpora unos elementos figurativos que actúan como símbolos que rebasan el ámbito narrativo, para convertirse en ideogramas crípticos del universo personal del artista.

Clemente es uno de los principales integrantes de la denominada transvanguardia italiana. Su pintura, ecléctica y llena de referentes, plantea un retorno a las fuentes del clasicismo, de los manieristas y de los barrocos italianos y también se inspira en la tradición oriental y la literatura.

66. Águila (Estandarte con águila)



Óleo sobre tela: 232 x 114 cm

IVAM. Institut Valencià d'Art Modern, Valencia

Neoexpresionismo alemán

En el marco del retorno a la pintura que la crítica englobó bajo la denominación de posmodernismo, Georg Baselitz se incluye dentro del grupo de los "nuevos salvajes" o neoexpresionismo alemán, un grupo de artistas nacidos durante la Segunda Guerra Mundial en Alemania.

Una figuración vigorosa que representa el motivo invertido es el rasgo más destacado de la pintura de Baselitz. No obstante, son las numerosas y enérgicas pinceladas las que caracterizan su obra. Es, precisamente, la capa pictórica gruesa la que constituye la pintura más que el motivo elegido, siempre identificable a pesar de la inversión.

Retratos y autorretratos, bosques, águilas, escenas religiosas y homenajes a otros artistas son algunos de los temas de sus pinturas.

El tema del águila aparece en sus cuadros hacia el año 1972, y desde entonces se convertirá en un *leitmotiv* constante. Los cambios en su aproximación a este tema son representativos de la evolución de la pintura de este artista.

El águila representada en esta obra, una de las primeras realizadas por Baselitz, es todavía muy reconocible, a diferencia de otras que pintará posteriormente, de formas arbitrarias y mucho más irregulares y violentas. Sin embargo, la forma es siempre resultado de la fuerza de la pincelada, ancha, vigorosa y al mismo tiempo muy regular, así como del grueso de la pintura.

La inversión de la figura, uno de los principales rasgos definidores del estilo de este artista, es un artificio que sirve a Baselitz para recordarnos que su búsqueda es eminentemente pictórica. No se trata, pues, de una exploración de la realidad por medio de la pintura, sino de establecer nuevas relaciones y de elaborar nuevas construcciones en un contexto pictórico.

67. Figura recostada núm. 2 en tres piezas



251 cm

Bronce (edición de 6 ejemplares)

Leeds, Inglaterra

Segundas vanguardias

Esta obra de Henry Moore pertenece a uno de sus temas preferidos: las figuras recostadas. En este caso se trata de obras que constan de tres piezas que se complementan y dan continuidad a la forma general. Las formas de estas figuras singulares recuerdan a las piedras y a los huesos porque, como ellos, tienen vocación de cosas primigenias y ancestrales.

El autor también denominaba estas obras "puntal de puente", porque surgieron a partir del recuerdo de las perspectivas bajo el puente de Waterloo desde el Embankment, por donde pasaba a menudo cuando tomaba un taxi desde la estación de Liverpool Street al West End. Si se mira la escultura frontalmente, con la base a la altura de los ojos, entonces se verá que forma una serie de arcos o puentes, que son la imagen del recuerdo al que se refiere Moore.

68. Centinela III



212,72 x 68,58 x 39,37 cm

Acero pintado de rojo

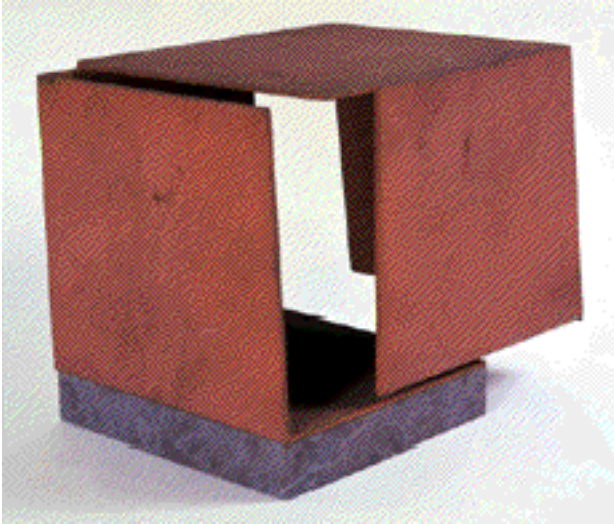
Colección privada, Boston

Segundas vanguardias

Este centinela es un ejemplo claro de los trabajos con soldadura de David Smith en los años cincuenta. El escultor trabajaba con trozos de metal que recuperaba de los sitios donde habían sido abandonados. Soldando estos trozos hacía una especie de collage escultórico del cual salían todo tipo de formas, algunas parecidas a este personaje.

Smith era admirado por su capacidad de trabajo y por su inventiva, y también por haber utilizado técnicas artesanales e industriales como el trabajo con metales en sus esculturas.

69. Caja metafísica por conjunción de dos triedros



Hierro: 32 x 24 x 22 cm

Colección MACBA, Barcelona

Segundas vanguardias

Esta obra representa uno de los temas principales y es una de las series de trabajos más importantes de Jorge Oteiza. Se trata del proceso de desocupación del cubo. Un proceso que desemboca en la preponderancia del espacio con respecto a la masa escultórica.

En este caso, el cubo se define tan sólo por dos triedros que se mantienen ligeramente separados, y que dejan pasar la luz que ilumina el espacio interior. Una pieza simple y al mismo tiempo compleja que nos hace partícipes tanto del espacio exterior como del espacio interior, y que convierte la obra en una especie de límite entre los dos espacios.

70. Rumor de límites VI



36 x 31,5 x 31,5 cm

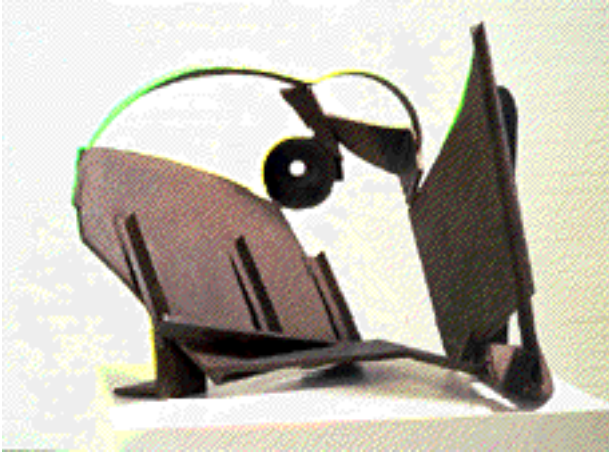
Hierro

Colección Laboratorios Sandoz, Basilea

Segundas vanguardias

Las esculturas de hierro o de acero son una de las constantes en la obra de Eduardo Chillida. En esta pieza temprana todavía se puede adivinar que la técnica de trabajo es la soldadura de distintos retales y fragmentos. Más adelante, el escultor intervendrá en el mismo proceso de la fundición del metal con el fin de dar forma a sus obras, aprovechando las posibilidades de la industria siderúrgica.

71. Table piece Y-73



59 x 76 x 66 cm

Hierro

Colección J. Suñol, Barcelona.

Segundas vanguardias

Esta escultura de Anthony Caro está hecha de recortes y piezas metálicas soldadas; por ello se puede decir que es un collage escultórico. El autor se caracteriza también por pintar algunas de sus obras unificando el aspecto formal. Con esto demuestra su interés por la pintura moderna que, durante su época de aprendizaje, era un arte mucho más evolucionado que la escultura.

Caro es uno de los escultores abstractos más importantes de la segunda mitad del siglo y ha sido el puente fundamental entre Henry Moore, de quien fue ayudante, y la última generación de escultores británicos.

72. "Sin título"



Piano, ocho sillas, piezas de madera y ganchos (instalación): 228 x 328 x 330 cm

Colección Fundación "la Caixa", Barcelona

Posmodernidad

Este piano, estas sillas y estas maderas están llenas de alcayatas en todas direcciones y por todos los lados. Se trata de una extraña imagen y de una perturbadora instalación que nos recuerda que –como decía Bachelard en *El agua y los sueños*– "es necesario perseguir estas imágenes que nacen en nosotros mismos, que viven en nuestros sueños, estas imágenes cargadas de materia onírica rica y densa que es un alimento inagotable para la imaginación material".

73. Wrapped monument to Cristobal Colon



73 x 58 cm

Colección J. Suñol, Barcelona

Segundas vanguardias: *nouveau réalisme*; arte público

Uno de los trabajos característicos de Christo es el de empaquetar todo tipo de objetos y de cosas como edificios singulares, puentes, monumentos, etc. Este arte de la ocultación es un largo proceso que empieza con las ideas y los primeros bocetos, y acaba con la acción y la ejecución real y durante un tiempo limitado de aquello que se ha proyectado.

En algunas ocasiones los proyectos no se pueden llevar a cabo, generalmente por obstáculos burocráticos o administrativos. Desgraciadamente, el proyecto de Christo para envolver el monumento a Colón, de Barcelona, se estrelló contra el muro de la incomprensión de las autoridades barcelonesas del momento. Por ello sólo han quedado como testimonio dibujos y litografías en los que se puede ver la intención del proyecto y el efecto que se pretendía.

74. Escultura en forma de cartón de cerillas



Barcelona

Segundas vanguardias: *pop art*; arte público

Este cartón de cerillas gigante tiene las características de las esculturas monumentales de Claes Oldenburg. Participa de la estética del *pop art*, pero al mismo tiempo tiene también un cierto aspecto de homenaje a las cosas sencillas y pobres que tiramos y desechamos. Parece como si un gigante hubiera tirado el cartoncito porque ya no le era útil o no le gustaba.

Además, se despliega a la manera de una ambientación porque en torno a la pieza principal hay esparcidas varias cerillas gigantes aisladas, que crean una zona de influencia e intercomunicación entre todas las piezas y nos permiten pasear por el medio.

75. Guild House



Filadelfia

Arquitectura: posmodernismo

Robert Venturi es uno de los principales representantes de aquello que críticos e historiadores han denominado "arquitectura posmoderna", caracterizada principalmente por un eclecticismo radical que combina las citaciones clásicas con referencias del contexto para el que se proyecta. El elemento sorpresa, la ambigüedad y la ironía son otros rasgos que definen este estilo.

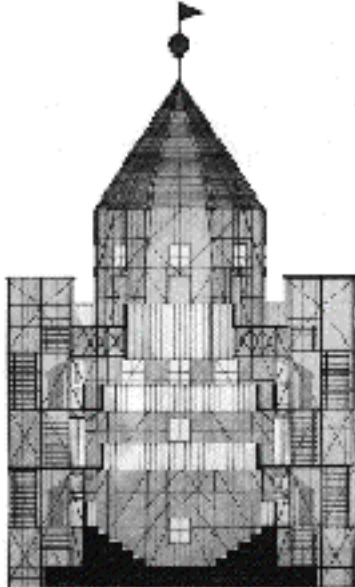
Para Robert Venturi, que ha expuesto sus teorías en multitud de artículos y ensayos, la arquitectura "ha de ser pertinente, culturalmente adecuada y no arbitraria en la utilización de las formas y los símbolos".

Esta voluntad es patente en la Guild House, una residencia de abuelos en Filadelfia. Su situación en una parcela urbana de dimensiones reducidas, al lado de otros bloques de apartamentos, así como un presupuesto limitado, fueron los principales condicionamientos a la hora de proyectar este edificio. Con el fin de integrarlo en el contexto, se utilizaron materiales parecidos a los de los edificios vecinos.

En la fachada principal, Venturi sigue una estructura simétrica, articulada a partir de un frontón clásico (muy parecido a lo que, en aquellos mismos años, utilizaba en la Casa para Vanna Venturi), partido por un eje vertical que recorre la fachada y se transforma en un pilar que divide la entrada en dos partes iguales.

Para distribuir los interiores se aprovechó al máximo el espacio disponible, y se adaptó a las funciones de vivienda a las que estaba destinado.

76. Teatro del mundo



Arquitectura efímera presentada en la Bienal de Venecia, Venecia

Posmodernismo

El *Teatro del mundo* fue realizado para la Bienal de Venecia del año 1979. En este proyecto, Aldo Rossi recoge toda la tradición de los teatros venecianos de los siglos XVIII y XIX, que circulaban por el mar como estructuras festivas efímeras y que alteraban de manera transitoria la imagen de la ciudad.

Siguiendo su reduccionismo formal característico, Rossi parte de la forma paralelepípeda del cuerpo central, flanqueado por dos cuerpos rectangulares y coronado con una cúpula en forma de prisma.

Rossi incorpora a este teatro la tradición oriental y las referencias al renacimiento italiano, y en la ciudad de los canales encuentra un telón de fondo inmejorable.

Construido en los astilleros de Fusina, el teatro fue conducido a la Punta della Dogana, un lugar que Rossi definió como "el lugar en el que la arquitectura acaba y empieza el mundo de la imaginación y de la irracionalidad". Una vez finalizada la Bienal, el teatro realizó un viaje por las costas yugoslavas y después lo desmantelaron.

Con sus trabajos teóricos y con la práctica arquitectónica, Aldo Rossi ha realizado importantes aportaciones al debate arquitectónico de los últimos años. Su libro *La arquitectura de la ciudad*, publicado en el año 1966, inspiró a las nuevas generaciones de arquitectos.

La arquitectura de Aldo Rossi se caracteriza por el rigor y la simplicidad. Se sirve de una serie de elementos geométricos puros que reviste con referentes históricos y contextuales. Así, las columnas son cilindros, las ventanas cuadrados, los tímpanos y las cubiertas son triángulos y prismas, las cúpulas semiesferas y pirámides y los muros son paralelepípedos perfectos.

77. Edificio Portland



Portland, Oregón (Estados Unidos)

Arquitectura: posmodernismo

Este controvertido proyecto de Michael Graves fue uno de los primeros en generar, después de ganar el concurso que permitió la realización, el debate arquitectónico sobre la arquitectura posmoderna.

El Portland es un edificio público destinado a oficinas y un centro comercial. Se sitúa muy cerca de otros edificios emblemáticos de la ciudad, como el ayuntamiento o el tribunal de justicia. Se estructura en tres niveles articulados por dos grandes columnas que dan continuidad a la fachada. En el nivel inferior se encuentran los espacios más públicos, el intermedio es ocupado por los servicios municipales, y en la parte superior están las oficinas. Cada uno de estos niveles presenta colores y materiales diferentes que definen el entorno más adecuado a su función. Así, en la parte inferior se abre una especie de soportal que invita al tráfico, mientras que el nivel medio, cubierto con grandes cristales que recogen el reflejo de la ciudad, recuerda el carácter público y de servicio de las actividades que se realizan.

Graves quiso enfatizar, mediante el simbolismo otorgado a los elementos ornamentales, esta idea de espacio cívico y público. Sobre la entrada principal el arquitecto diseñó una escultura, conocida con el nombre de "Portlandia", la "Dama del Comercio" que, como él mismo decía en el proyecto, "personifica

las esperanzas cívicas, las virtudes y los oficios de los ciudadanos en el siglo XIX". Asimismo, las columnas se coronan con guirnaldas, símbolos de celebración y bienvenida.

78. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA)



Barcelona

Vanguardia: modernidad tardía

Situado en el barrio antiguo de la ciudad de Barcelona, el edificio del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, diseñado por Richard Meier, se levanta en una zona degradada, en un espacio situado en el corazón de la ciudad medieval y en un área de calles estrechas.

El edificio es un buen ejemplo del lenguaje de Meier basado en un racionalismo que combina líneas rectas y curvas, en la blancura de los materiales y en la luz como organizadora del tráfico entre espacios interiores y exteriores.

El proyecto de Meier se materializa en un gran cuadrado blanco y luminoso. Una de las principales características del edificio es la utilización de la luz para definir y generar el espacio. Con el fin de filtrar y distribuir esta luz, el arquitecto ha creado un amplio espacio de acogida que es cortado por una especie de galería vertical, paralela a la fachada principal, que sirve de conexión entre el espacio interior y el exterior a través de una serie de rampas que dan acceso a cada una de las plantas, y a un pasillo que conduce a las diferentes salas de exposición; de esta manera se conecta el mundo interior del museo con el exterior de la nueva plaza de los Ángeles.

Meier propone un edificio de tres plantas más una planta baja. Esta planta baja está unida al exterior por medio de una explanada que traza los límites del museo y el edificio adyacente de la Casa de la Caridad.

79. De 1900 a 1945

La primera parte del siglo XX está marcada por dos catástrofes bélicas a escala mundial. Y el final de la Segunda Guerra Mundial sirve a menudo de referencia para dividirlo.

Además de ser un periodo muy conflictivo, también es un tiempo de una gran actividad y de una enorme creatividad artística. Los cambios sociales, económicos y políticos tienen su reflejo en el mundo de las artes y de la cultura. La llegada de la industria –la llamada Revolución Industrial– y la crisis del artesano caracterizan este momento histórico.

Durante las primeras décadas del siglo se suceden y se superponen muchos movimientos, individuos y corrientes artísticas que revolucionarán todas las concepciones que existían hasta entonces sobre el arte; son las denominadas "vanguardias".

Los antecedentes más inmediatos de las vanguardias se encuentran en autores que empiezan y desarrollan su actividad durante la segunda mitad y las últimas décadas del siglo XIX y, en algunos casos, hasta los primeros años del siglo XX. Estos pintores intuyen y prefiguran aquello que después de ellos estallará en el gran florecimiento de los fenómenos vanguardistas. Entre estos precursores cabe mencionar a Cézanne, Seurat, Rousseau, Gauguin y Van Gogh.

Durante los primeros años del siglo XX, varios movimientos de vanguardia se fueron sucediendo en el ámbito artístico europeo.

En el año 1905 nació en Francia el fauvismo con H. Matisse, el mismo año que E. L. Kirchner y un grupo de jóvenes artistas creaban en Dresde Die Brücke (El Puente), el primero de los grupos del llamado expresionismo alemán. En 1907 surgió en París el cubismo con la obra de Picasso y Braque. Dos años más tarde, en Italia, se publicó el primer manifiesto del futurismo, redactado por F. T. Marinetti. En el año 1910, fecha de la primera acuarela abstracta pintada por Kandinsky, empieza, en Rusia, la abstracción. Entre los años 1911 y 1914, también en Rusia, surgieron otros movimientos vanguardistas como el rayonismo de Larionov y Goncharova. Y en 1911 se constituyó en Múnich de la mano de Marc y Kandinsky el segundo grupo expresionista llamado Der Blaue Reiter (El jinete azul).

La Primera Guerra Mundial (1914-1918) trastornó el arte europeo. Con todo, en 1915, el ruso Malevich publicaba en San Petersburgo el manifiesto del suprematismo, profundizando en la abstracción iniciada por Kandinsky. La Sui-

za neutral vio cómo, en 1916, nacía en Zurich el dadaísmo que aglutinaba a Arp, Tzara, Hueksenbeck, Janco y, posteriormente, a Duchamp, que ya había inventado en 1914 los *ready-made*.

Mondrian y van Doesburg fundaron en Ámsterdam, en 1917, De Stijl (El Estilo) en una línea de búsqueda de abstracción geométrica llamada neoplasticismo. También es de este año la pintura metafísica fruto del encuentro en Ferrara de G. de Chirico y C. Carrá.

La Revolución Rusa de 1917 fue el contexto favorable al desarrollo de nuevas tendencias. En 1920 se publicó el manifiesto realista de Gabo y Pevsner que, junto con Tatlin, forman el núcleo central del constructivismo soviético.

En el año 1919 se iniciaba en Weimar, Alemania, la Bauhaus (Casa de la construcción), la escuela que Gropius dirigió siguiendo un planteamiento racionalista. Trasladada a Dessau en 1925, fue suprimida por los nazis en 1933.

Entre 1918 y 1924, O. Dix y G. Grosz desarrollaron un movimiento crítico y radical, que se inscribe en la corriente expresionista y que se denominó Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad).

París reunió en la época de entreguerras un grupo heterogéneo de artistas internacionales que dieron lugar a lo que se conoce con el nombre de Escuela de París, entre los que destacan los pintores Modigliani, Chagall, Soutine y los escultores Brancusi y J. González. También en París nació, en 1924, el surrealismo, liderado por Breton y constituido por los pintores S. Dalí, M. Ernst, Y. Tanguy, R. Magritte y P. Delvaux.

79.1. Antecedentes plásticos del siglo XX

El postimpresionismo no existió nunca como movimiento. Esta vaga denominación la utilizó el pintor y crítico británico Roger Fry con motivo de una exposición de pintura francesa en Londres, en el año 1910. Las figuras más destacadas de esta exposición eran Cézanne, Gauguin y Van Gogh, quienes ya se habían muerto. Con el término de postimpresionismo se aludía a una actitud y un ambiente en el que se quería superar el impresionismo para buscar nuevas formas de expresión.

Entre los antecedentes de las concepciones plásticas del siglo XX hemos de mencionar a Cézanne, Seurat, Rousseau, Gauguin y Van Gogh.

La pintura de Paul Cézanne pasó por varias fases, pero su aportación principal partía de un alejamiento de los principios del impresionismo con el fin de alcanzar una particular armonía pictórica, en la que todo ocurría en la superficie del cuadro. Cézanne quería captar los colores y las formas y organizarlos geoméricamente sobre el cuadro, de una manera racional y equilibrada. Para él el cuadro era más importante que el tema, y por eso atacaba las formas de

representación y la perspectiva convencionales con el fin de afirmar la autonomía de la pintura. Desde este punto de vista no es extraño que los temas se repitieran de manera reiterada, como es el caso, por ejemplo, de la serie de pinturas sobre la Montaña Sainte-Victoire.

La vertiente constructiva de su obra y de las formas simplificadas interesaron mucho a los cubistas, pero su influencia también se hizo sentir en muchos de los pintores y movimientos de las vanguardias históricas.

Georges Seurat también parte del impresionismo para superarlo y llegar a una particular construcción lógica de la superficie pictórica. Se interesó por el estudio de las teorías científicas del color, lo cual explica una de las características más visibles de su obra: la técnica puntillista. Murió joven y por eso el número de grandes obras que dejó es reducido. Entre las más representativas cabe mencionar *Una tarde de domingo en la Grande Jatte* (1884-1886), la serie de *Las modelos* (1886-1887), *La parada* (1887-1888) y *El circo*.

Henri Rousseau (conocido con el nombre de Le Douanier) (1844-1910) fue el más importante de los artistas naïf. Aunque intentó pintar de manera tradicional, fue la inocencia de su estilo aquello que causó la admiración de los vanguardistas. Es conocido por sus cuadros con escenas de selvas en las que destacaba su imaginación, la frescura de su mirada y la minuciosidad de los detalles.

La expresión artística de Paul Gauguin (1848-1903) también contribuyó a abrir nuevos caminos. Fue precursor de los *fauves*, de los expresionistas y de los *nabis*. Gauguin creía que la pintura servía para proyectar sueños, visiones y simbologías. La utilización más bien arbitraria del color, la influencia de las estampas japonesas y la tendencia a un cierto decorativismo más o menos primitivo lo llevaron a construir un nuevo lenguaje, basado más en la libertad para expresar las ideas y los símbolos que en las sensaciones. La influencia de su etapa tahitiana es evidente en obras como *¿Cuándo te casarás?*

Vincent van Gogh realizó su obra madura entre 1888, cuando vivía en Arles, y 1890, año en el que se suicidó. La producción de Van Gogh también tiene algunas conexiones con el simbolismo y se basa en las posibilidades expresivas del color, pero su particular apasionamiento, la tensión y el retorcimiento de la pincelada, la importancia que alcanza la textura y su fuerza expresiva lo llevan a desarrollar un estilo muy particular y atormentado, tal como se puede ver, por ejemplo, en *Exterior de café, de noche*, pintado en Arles.

A principios de 1900, Europa se encuentra ganada por la concepción impresionista de la pintura y de sus principios teóricos. Sin embargo, la personalidad de algunos de los seguidores iniciales, que aceptaron el impresionismo como

manifestación de un antiacademicismo liberador, adoptó cambios divergentes debido precisamente a la multiplicidad de posibilidades que la ruptura del impresionismo, con las imposiciones anteriores, había facilitado.

A lo largo de las ocho exposiciones celebradas, se pusieron en evidencia las diferencias temperamentales del grupo creador: en Degas predomina el clasicismo del dibujo, Renoir tiene una preferencia por la figura humana en lugar del paisaje, Sisley está obsesionado en captar lo irreal, Cézanne da la primacía a la forma.

Una gran diversidad de tendencias caracteriza, pues, la última exposición del grupo impresionista celebrada en 1886. Quedan atrás los hallazgos impresionistas, la vibración de la luz, la ligereza de los objetos, el color puro y la mezcla óptica de los valores cromáticos. Un nuevo movimiento artístico surgirá como reacción a los postulados del objetivismo visual defendidos por el impresionismo. La tendencia a prescindir de la obra y del objeto en su realidad objetiva para utilizar ambos como expresión de los sentimientos y emociones del artista da lugar al expresionismo, el sintetismo y abstencionismo, que no al realismo de un Toulouse-Lautrec, que reciben, juntos, el nombre de postimpresionistas.

Desde un punto de vista artístico, el nuevo movimiento propugnaba la síntesis en lugar del análisis del color, la perfección en lugar de la sensación óptica, la expresión del tema por encima de cualquier otro efecto, un alejamiento de la objetividad con el fin de dar al autor y al espectador una mayor participación en el análisis psicológico y emocional de los acontecimientos.

Son sus representantes Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Paul Cézanne y Toulouse-Lautrec.

79.2. La época de las vanguardias

Durante las primeras décadas del siglo XX se producen una serie de cambios y movimientos artísticos importantes, que se superponen y se suceden de manera acelerada a modo de un proceso revolucionario: son los movimientos que conocemos con el nombre de vanguardias históricas.

Como ya han señalado mucho distintos autores, el fenómeno del vanguardismo se suele producir en un tipo de sociedad que desde los puntos de vista político y socioeconómico podríamos catalogar como liberal y democrática, burguesa y capitalista. Una sociedad en la que la organización de la vida artística está dominada por las leyes del mercado y de la especulación, a diferencia de otras épocas en las que predominaban el sistema corporativo o el académico.

Según Argan, en esta época se produce la transformación del sistema o de la estructura del arte, que pasa de ser representativo a funcional. Pero este cambio se da con planteamientos y estrategias diferentes, según los casos. Siguiendo a

Argan, las hipótesis de las que se parte son las siguientes: 1) el arte puede contribuir a cambiar las condiciones objetivas por las cuales la cultura industrial es alienable para los individuos; 2) el arte puede compensar esta alienación y proporcionar una recuperación de las energías creativas personales; 3) se puede optar por un arte absolutamente irreductible al sistema industrial imperante.

De las dos primeras hipótesis surgieron los movimientos de carácter constructivista: cubismo, *Der Blaue Reiter*, suprematismo, constructivismo ruso, *De Stijl*, etc. De la hipótesis de la irreductibilidad aparecieron corrientes como la pintura metafísica, el dadaísmo, el surrealismo, etc.

París, capital del arte

Durante los primeros cuarenta años del siglo XX la actividad artística internacional se concentró en París. Una gran cantidad de artistas, críticos, historiadores, literatos, marchantes y estudiosos provenientes de muy distintos países convirtieron la capital francesa en el centro neurálgico del arte de vanguardia internacional. París estaba de moda.

En esta época de máximo esplendor se decía que en París había más de 130 galerías de arte (cuando en cualquier otra capital europea no pasaban de 30), que exhibían las obras de unos 60.000 artistas de todos los países, y que también había más de veinte grandes certámenes pictóricos.

El término genérico de *Escuela de París* se aplicaba a los movimientos artísticos que tenían el centro en la capital. En París surgieron, por ejemplo, el fauvismo, el cubismo o el surrealismo, que alcanzaron una resonancia y una influencia internacionales.

Después de la Segunda Guerra Mundial, las consecuencias sociales, políticas y económicas del conflicto y la gran capacidad propagandística de Estados Unidos provocaron que Nueva York tomara el relevo como capital de la vanguardia artística internacional.

El fauvismo y Matisse

Durante el breve periodo de 1904 a 1907 Henri Matisse, André Derain (1880-1954) y Maurice Vlaminck (1876-1958), junto a otros compañeros de estudios, desarrollaron un estilo de pintura que les hizo ganar el nombre de *fauves* ('fieras'). Las características de todos estos artistas eran una gran libertad de expresión y de ejecución, el uso de los colores puros, chillones y brillantes y la exageración del dibujo y de la perspectiva.

De todos los movimientos artísticos de la época de las vanguardias, éste fue el más efímero y uno de los más difíciles de definir. Los mismos protagonistas negaron siempre la existencia de algún grupo o movimiento y de alguna doctrina común: decían que tan sólo pintaban de esta manera porque los colores

de los impresionistas les parecían un poco apagados. A pesar de todo, parece evidente, si hemos de juzgar por sus obras y sus cartas, que participaban de ciertas ideas y opiniones. Desde 1905 expusieron conjuntamente en París, en el *Salon des Indépendants* y en el *Salon d'Automne*.

Matisse era quien marcaba la pauta, probablemente porque era mayor que los demás y porque todos le reconocían la maestría y la superioridad. Él fue, sin duda, el gran líder de los *fauves*, pero su figura ha trascendido por encima de cualquier grupo o movimiento por sus cualidades personales y por su independencia.

Después de varias influencias en su etapa de formación (impresionismo, Cézanne, puntillismo, etc.), hacia 1905 las obras de Matisse ya eran típicamente *fauves*. Los colores intensos, brillantes y contrastados, aplicados por áreas o en pinceladas divididas, caracterizan su obra; una obra que con el tiempo experimentará diferentes territorios y distintas formas de expresión. Quizás por eso se ha comparado a Matisse con Picasso.

Lujo, calma y voluptuosidad es el título de un cuadro de 1904-1905 que pronuncia algunas de las características particulares del arte de Matisse, porque su obra siempre ha tendido a buscar el placer del color y de la forma, como se puede ver, por ejemplo, en *Habitación roja*, de 1908.

La pasión por el color se prolongó mucho más allá de su etapa *fauve*. Poco a poco incorporó otra pasión a sus obras: el gusto por el grafismo, por la ornamentación y por los arabescos. Más adelante jugó con grandes planos de color determinados por curvas y contracurvas y, hacia el final de su vida, cuando tenía más de ochenta años y casi no podía pintar, creó obras extraordinarias a base de papeles pintados y recortados.

El cubismo

Cuando hoy día vemos cuadros y esculturas de la época cubista todavía se nos hace difícil imaginar que la gran mayoría de estas obras se realizaron durante las dos primeras décadas del siglo XX. Lo atrevido de sus propuestas, la fragmentación del espacio, la complejidad de la representación de distintos puntos de vista en un mismo espacio, la novedad del planteamiento, la interrogación sobre qué es la realidad dan a estas piezas un aire de complicidad con la problemática actual, y nos producen la sensación de que todavía estamos inmersos en los problemas que se plantearon en aquel momento. Por ello hay unos cuantos historiadores que consideran el cubismo como el movimiento conceptualmente más innovador del siglo XX.

El cubismo se desarrolló en Francia entre 1907 y 1914. El periodo se puede delimitar, por una parte, por la aparición del cuadro *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso y, por la otra, por el inicio de la Primera Guerra Mundial. A pesar de esto, muchos artistas continuaron cultivando la estética cubista hasta los años veinte.

El cubismo apareció como un fenómeno espontáneo en el proceso de creación de Pablo Picasso y Georges Braque, en un momento histórico en el que las promesas de futuro tenían más fuerza que el mismo presente. Los paralelismos y las relaciones entre el cubismo y la evolución tecnológica, económica, política y social de la época son evidentes.

El cubismo rompió con el espacio pictórico ilusorio y con la clásica representación tridimensional que dominaba el arte de la pintura desde el renacimiento. En el cubismo todo tiene tendencia a suceder en la superficie del cuadro. Su vocación principal es transformarlo todo en planos o facetas bidimensionales. Todo aparece de manera fragmentada, plana, yuxtapuesta o sobrepuesta con el fin de crear una especie de rompecabezas sin haber de recurrir, en ningún caso, a la tercera dimensión.

Como dice John Berger, "esto provoca que en una obra cubista nos resulte imposible *enfrentarnos* a los objetos o a las formas. No sólo por la multiplicidad de puntos de vista –es decir, la vista de una mesa desde abajo se combina con la vista de esta misma mesa desde encima y desde uno de sus lados, por poner un ejemplo–, sino también porque las formas no interpretadas nunca no se presentan como una totalidad. La totalidad es la superficie de la pintura, *que ha pasado a ser el origen y la suma de todo aquello que vemos*".

John Berger. *El sentido de la vista* (pág. 169). Madrid: Alianza Editorial (Alianza Forma, 98).

Las influencias y los antecedentes principales del cubismo, además de los propios de su época, fueron la obra de Cézanne y la escultura africana.

Generalmente se considera que hay dos fases o etapas en la evolución de la pintura cubista. Por eso se habla de un *cubismo analítico* y de un *cubismo sintético*.

"La fase inicial del cubismo, cezanniana y analítica, es el resultado de la primera investigación en grupo del arte moderno; de 1908 a 1914 Picasso y Braque colaboran tan íntimamente que se hace difícil distinguir las obras de uno de las del otro".

Giulio Carlo Argan (1975). *El arte moderno* (vol. 2, pág. 368). Valencia: Fernando Torres Editor.

La fase analítica del cubismo es más compleja y austera, las formas aparecen fragmentadas de manera extrema y dispersas, lo que dificulta la comprensión; se sacrifica el color y se tiende a las monocromías, como por ejemplo en *Violón* y *diario de Braque*. Esta fase duró aproximadamente hasta 1912.

En la fase sintética, el color empieza a alcanzar más importancia y las formas tienen un aspecto más simplificado, claro y decorativo. En esta fase aparecen también letras, recortes de periódico, papeles y otros elementos pegados a la superficie del cuadro. Son los primeros collage.

Además de Picasso y Braque, los dos grandes pintores cubistas por antonomasia, también cultivó el cubismo Juan Gris y se adhirieron a este movimiento otros pintores como Robert Delaunay, Albert Gleizes, Frantisek Kupka, Fernand Léger, Robert de La Fresnaye, Jean Metzinger, etc. Entre los escultores podemos mencionar a Alexander Archipenko, Raymond Duchamp-Villon, Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine o el mismo Picasso.

Picasso

Pablo Ruiz Picasso llegó a Barcelona en el año 1895. A los 16 años obtuvo una mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid con la obra *Ciencia y caridad* (1897). En Barcelona empezó a frecuentar el núcleo de artistas que se reunía en "Els Quatre Gats", y con las influencias de Ramón Casas, Steinlein y Toulouse-Lautrec su estilo cambió radicalmente. Después vinieron los viajes a París y, en 1901, a raíz del suicidio de Casagemas, empezó la llamada "época azul", en la que predominaban los temas de la miseria, la melancolía y la soledad. Un cuadro representativo de esta época es *La vida* (1903-1904).

El viaje a París del año 1904 fue decisivo. Se instaló en el Bateau-Lavoir y, a partir de entonces, su carrera se desarrolló en la capital francesa. En esta época los tonos fríos y azulados de su pintura se vuelven más suaves y cálidos; es la llamada "época rosa".

Picasso pasó el verano de 1906 en Gósol (Cataluña) y desde entonces se empiezan a producir cambios importantes en sus obras; se imponen los colores ocres y rojizos de la tierra de Gósol, las formas se simplifican y se geometrizan y aparecen ciertos arcaísmos. Con *Les demoiselles d'Avignon* (1907) Picasso llevó al límite estas experiencias. En este cuadro las formas angulosas se radicalizan, la profundidad tiende a desaparecer, el fondo y las figuras se enlazan y la perspectiva tradicional se rompe y se descompone. Ya nos encontramos ante los inicios de la revolución del cubismo, que destruirá la perspectiva del punto de vista único que imperaba desde el renacimiento, y planteará una simultaneidad de puntos de vista que se condensan en una sola imagen, la del cuadro.

Aunque *Les demoiselles d'Avignon* no se expuso públicamente hasta 1916, el cuadro era muy conocido por los amigos de Picasso que visitaban su taller. Entre ellos estaba Georges Braque, que quedó profundamente impresionado por la osadía de la obra y desde entonces compartió la aventura cubista con Picasso.

En 1909 Picasso volvió a Cataluña, a Huerta de San Juan, donde realizó distintos paisajes en los cuales se empieza a apreciar aquello que se conocerá con el nombre de "cubismo analítico"; es el caso, por ejemplo, de *Casas sobre la colina*, de 1909. Los retratos de los marchantes *Ambroise Vollard* (1909-1910) y *Henri Kahnweiler* (1910) son obras características del cubismo analítico.

A partir de 1915 Picasso volvió al realismo. En 1917 el contacto con los ballets rusos de Diaghilev y el matrimonio con la bailarina Olga Klokova supusieron la introducción de un nuevo repertorio iconográfico en su obra, basado en arlequines, pierrots y músicos.

De 1920 a 1930 Picasso residió en París, y en verano se trasladaba a diferentes poblaciones. Durante esta época los realismos y las tradiciones clásicas dominaban la escena artística y su arte se adaptó a ellos. Una obra representativa de este momento es, por ejemplo, el cuadro *Dos mujeres corriendo en la playa* (o *La corrida*) en la que las figuras parecen de inspiración clásica a pesar de la desproporción y el gigantismo de las formas.

En 1925, a raíz de su relación con André Breton, participó en la primera exposición de pintura surrealista, aunque no se adscribió al movimiento.

Las figuras del toro y del minotauro se empezaron a integrar en el vocabulario picassiano. En 1933 colaboró en el primer número de la revista surrealista *Minotauro*, y en la misma época realizó la conocida serie de grabados denominada *Suite Vollard* (1930-1935).

Cuando estalló la Guerra Civil española, Picasso se puso al lado de la República. En 1937 recibió el encargo de una gran pintura mural para el pabellón de la República española de la Exposición Internacional de París, y pintó el *Guernica*, una de sus obras de contenido más político.

De la misma época del *Guernica* es también la obra grabada *Sueño y mentira de Franco* donde, por medio de secuencias parecidas a las de la historieta gráfica, el autor explica de manera sarcástica y corrosiva distintos acontecimientos que tienen como protagonista al dictador español.

Posteriormente inició su actividad como ceramista en Vallauris y trabajó con esculturas a partir de *objets trouvés*, como *Cabeza de toro* (1943) o *El hombre del cordelero* (1944).

La trascendencia de su producción pictórica posterior no se puede comparar con la de la obra hecha antes de la Segunda Guerra Mundial. A pesar de todo, continuó con una actividad variada y vigorosa, de la que quizás podríamos destacar las 44 variaciones sobre *Las Meninas*, de Velázquez, que se encuentran en el Museo Picasso de Barcelona.

El futurismo italiano y el mito de la velocidad

El futurismo fue uno de los movimientos más organizados, uno de los que generó más manifiestos, conferencias y aparato propagandístico. Presenta algunas particularidades con respecto a los otros movimientos artísticos de la época. Por una parte es un movimiento italiano, cosa no muy frecuente. Por otra, su primera y principal forma de expresión era la palabra; las expresiones plásticas tuvieron un poco más de dificultad para plasmarse y manifestarse. En algunos aspectos es uno de los movimientos más radicales, ya que rechazaba todas las tradiciones y los valores institucionales respetados hasta entonces.

El poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) es quien inició y dirigió el movimiento mediante un manifiesto. La aparición en francés de este manifiesto en la primera página de *Le Figaro*, en el año 1909, tuvo una gran repercusión. Entre otras cosas, el manifiesto defendía con vehemencia la belleza de la velocidad, glorificaba la guerra, quería destruir los museos, las bibliotecas, las academias, y combatir el moralismo, el feminismo y todo aquello que consideraba vileza oportunista y utilitaria.

Otros futuristas importantes fueron Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947), Carlo Carrá (1881-1966), Gino Severini (1883-1965) o Giacomo Balla. Todos ellos participaron en distintos manifiestos, expuestos y defendidos en diferentes países, y aportaron sus ideas.

La primera exposición importante de pintura futurista tuvo lugar en Milán en abril de 1911. Participaban Boccioni, Russolo y Carrá, entre otros. En febrero de 1912 expusieron en París, en la Galería Bernheim-Jeune. En el año 1914, por medio de Antonio Sant'Elia (1888-1916), la arquitectura entró en la órbita futurista. La guerra de 1914-1918 significó el fin de este movimiento. Sant'Elia y Boccioni murieron en 1916 en este mismo conflicto.

La escultura *Linee-forza del pugno di Boccioni II* puede ilustrar el estilo general de las obras del futurismo.

El expresionismo alemán, *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*

Es en la Alemania moderna donde se produjo el florecimiento más espectacular del expresionismo. El movimiento *Sturm und Drang*, a finales del siglo XVIII, había sido un intento pionero de romper con el predominio de la cultura mediterránea.

El mundo artístico alemán estaba fragmentado. La vida cultural de cada una de las ciudades más importantes tendía a una cierta independencia y a competir con el resto. Pero a partir de 1900 Berlín se fue convirtiendo en el centro neurálgico de todas las artes, por encima de Múnich, Colonia, Dresde o Hannover. Berlín era también el foco del arte más reaccionario que se cobijaba bajo el poder del káiser. Pero éste fue destituido en el año 1918, y entonces el arte oficial quedó muy debilitado y los grupos y movimientos se multiplicaron de manera muy importante.

Cuando hablamos de expresionismo alemán nos referimos sobre todo a dos grupos. El grupo de Dresde, que se denominó *Die Brücke* ('El puente'), formado en el año 1905 y disuelto en 1913; y los artistas de Múnich que exponían, desde finales de 1911, con el nombre del almanaque *Der Blaue Reiter* ('El jinete azul'), del que solamente apareció un número en el año 1912.

La guerra de 1914-1918 puso fin a la carrera de algunos de los expresionistas y dejó el país muy cambiado. En el mundo del arte, a partir de 1916 ya se suele hablar de la aparición del movimiento dadá, particularmente activo en el Berlín de la posguerra.

El grupo de *Die Brücke* no tenía pretensiones estilísticas; formaban parte de él Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel (1883-1970), Karl Schmidt-Rottluf (1884-1976) y Fritz Bleyl (1880-1966). Tampoco tenían teorías ni programa declarado, admiraban a Munch y Van Gogh y se interesaban por el arte africano. El grito de Edvard Munch es una de las obras que impresionó a los expresionistas. Aquello que los unía era el deseo de actuar con intrepidez y energía, y pensaban que de esta manera llegarían a conectar con el público a quien no gustara el arte académico. Autorretrato con la modelo es una obra característica del expresionismo de Kirchner.

Con el tiempo se unirían al grupo otros artistas, entre los que cabe destacar a Nolde, Pechstein y Otto Müller. De todos ellos, Emil Nolde (1867-1956), aunque sólo fue miembro durante unos cuantos meses entre 1906 y 1907, es considerado el pintor mejor dotado y con más fuerza expresiva.

Der Blaue Reiter era el nombre de un almanaque que apareció en Múnich en el año 1912 y que dirigían Kandinsky y Marc. Organizaron dos exposiciones en Múnich en los años 1911 y 1912 en las que participaron, además de los mencionados, Macke, Javlensky, Klee, Gabriele Münter y Marianne von Werefkin.

Vasili Kandinsky llegó a Múnich en el año 1896 procedente de Moscú. Entonces estaba influido por las artes tradicionales rusas, por el fauvismo que había estudiado en París y por su gran afición musical. Durante esta época consiguió que su pintura evolucionara desde un naturalismo más o menos convencional hasta una expresión mucho más libre, lírica y espontánea. Se interesó tanto por la teoría como por la práctica pictórica.

Franz Marc siguió una evolución parecida. El papel que tenía la música para el arte de Kandinsky lo tenían, en el caso de Marc, los animales. Los pintaba continuamente con unos colores que no eran los habituales e inmersos en unas estructuras vagamente geométricas, que respondían a la influencia de Robert Delaunay. Para Marc, los animales tenían el simbolismo de la inocencia que el hombre había perdido. Dos gatos es uno de los cuadros de Marc de esta época.

Kandinsky y la abstracción

Una de las implicaciones y derivaciones del cubismo –a la cual siempre se resistieron Picasso y Braque– era el hecho de concebir las formas de un cuadro como si fueran autónomas, como existencias independientes del mundo aparente. Este hecho lleva directamente a la abstracción. Kandinsky se embarcó en el camino de la no figuración a partir de 1910. La espontaneidad de las pinceladas y de las manchas y su lirismo particular, que se inspiraba en la música, lo llevaron a la abstracción.

La que se considera primera obra abstracta de la historia del arte moderno fue, precisamente, un trabajo de Kandinsky realizado con lápiz, tinta china y acuarela sobre papel, de 49,6 x 64,8 cm, realizado en el año 1913, que se conoce popularmente con el nombre de Primera acuarela abstracta.

Más adelante, y a partir del momento en el que entró como profesor de la Bauhaus de Weimar –que se abrió en el año 1919–, la pintura abstracta de Kandinsky se reafirmará y se irá volviendo cada vez más geométrica.

También cabe destacar el trabajo teórico de Kandinsky, que reflejaba su compromiso con los aspectos más espirituales del arte. Es una muestra de esto *De lo espiritual en el arte y en la pintura en especial* publicado con fecha de 1912, aunque había sido escrito en el año 1910. Otro texto más didáctico de Kandinsky es *Punto y línea sobre el plano*, publicado en el año 1926 como uno de los libros de la Bauhaus.

Paul Klee

El suizo Paul Klee, como August Macke y Franz Marc, encontró en Robert Delaunay un punto de partida y un tipo de cubismo más o menos poético que quedaba abierto a sus emociones. Estos artistas de *Der Blaue Reiter* valoraban en Delaunay, sobre todo, las armonías de color y la estructura.

El arte de Klee evolucionó de una manera personal y difícil de clasificar. En el año 1919 también entró como profesor en la Bauhaus, que dirigía Walter Gropius, donde se quedó hasta 1930. Sus cursos en la Bauhaus se publicaron, en parte, bajo el título de *El ojo que piensa*.

Entró en contacto con el grupo de Der Blaue Reiter en el año 1911. En 1914 realizó un viaje a Túnez a raíz del cual se le despertó una nueva sensibilidad hacia el color. Hasta entonces la mayoría de las obras de Klee eran en blanco y negro. El marchante Munic Goltz le organizó una exposición de 362 obras en el año 1919, que lo hizo famoso internacionalmente. Klee fue uno de los pintores modernos más inventivos y prolíficos.

La dificultad de clasificar su obra proviene del hecho de que se movió libremente entre la figuración y la abstracción, y que absorbió muchas influencias que él transformaba con su capacidad de invención. *Insula dulcamara* es una de las composiciones de Paul Klee.

A raíz del impresionismo, que supone una ruptura sustancial con la pintura academicista, nuevos movimientos pictóricos, algunos de corta duración, surgieron en el panorama artístico.

Con objetivos parecidos y con la misma concepción subjetiva de la pintura, nacen, aproximadamente en las mismas fechas, los dos movimientos pioneros del siglo XX, el fauvismo y el expresionismo, caracterizados por la exageración de la experiencia y por el uso de los mismos métodos (la síntesis, la falta de detalles accidentales, la concisión y la discontinuidad). Sin embargo, los *fauves* no se preocupan del sentido metafísico y de los problemas sociales (cosa que sí hacen los expresionistas); el fauvismo disfruta más con la investigación plástica: la pasión por el color será su manifestación más ostensible. En el Salón de Otoño de 1905 su pintura produjo un fuerte impacto. El crítico de arte Louis Vauxcelles dio el nombre de "cage aux fauves" (jaula de las fieras) a las obras allí expuestas.

El expresionismo constituye un vigoroso intento de reflejar la inquietud psíquica del hombre contemporáneo. La transmisión del sentimiento es el propósito esencial de todos los artistas de esta tendencia. Aunque el expresionismo francés, por razones de tradición cultural, pone más acento en la forma plástica, los representantes nórdicos y eslavos de la tendencia subrayan con énfasis la fuerza psíquica; el espíritu de sus creadores es fundamentalmente romántico, libertario, individualista. Por ello es muy difícil agruparlos en escuelas o en experiencias colectivas. Para dar intención y fuerza a su pintura, recurren generalmente a las manifestaciones más dramáticas de la realidad: tipos humanos de trazos inquietantes, rostros caricaturescos, personajes heridos por la tragedia y la marginación social... Frecuentemente la anatomía se deforma en beneficio del efecto psíquico del retrato; en ocasiones el dibujo se aproxima al arabesco.

El expresionismo viene a devolver su importancia al rostro humano. Esta actitud se explica si tenemos en cuenta la sobrealbundancia de paisajistas en la generación anterior; la nueva corriente surge, también, como una reacción al impresionismo y a la tendencia objetiva de Seurat. Die Brücke (El Puente),

creado en 1095, reúne a Bleyl, Kirchner, Heckel, Nolde Schmidt-Rottluff, Pechstein. Der Blaue Reiter (El jinete azul), creado en 1911, reúne a Kandinsky, Klee, Macke, Marc, Jawlenski, Münter, Schiele.

El cubismo es un movimiento artístico desarrollado principalmente entre 1907 y 1914, cuyas principales aportaciones consistían en una nueva interpretación del espacio, la renovación de las técnicas y el uso de un lenguaje formal geometrizable. Parece que la denominación tuvo origen en el comentario que hizo Matisse ante el cuadro de Braque expuesto en el Salón de Otoño de París en 1908, al definir como cubos algunas de las formas utilizadas. El crítico Louis Vauxcelles adoptó el nombre al escribir sobre la exposición de Braque en la galería Kahnweilwe, uso que después se generalizó. Se puede decir que el cubismo nació como movimiento en 1908 al ser constituido en Montmartre (rue Ravignon 13, donde vivían Picasso, Max Jacob y Juan Gris) el grupo de Bateau-Lavoir, en el que también figuraban, entre otros, Apollinaire, Salmon, Reynal, Gertrude y Léo Stein. Son aportaciones del cubismo: la no distinción entre la imagen y el fondo; la abolición de la sucesión de los planos en una profundidad ilusoria; la descomposición de los objetos y del espacio y la concepción de la estructura como proceso de agregación formal; la yuxtaposición y superposición de varias visiones desde puntos diferentes con la intención de presentar los objetos no sólo como aparecen, sino como son; la identificación de la luz con los planos cromáticos resultantes de la descomposición e integración de los objetos y del espacio; la búsqueda de nuevos medios técnicos para realizar en el plano plástico este espacio-objeto.

"El tiempo y el espacio han muerto ayer. Nosotros vivimos en lo absoluto, ya que hemos creado la eterna velocidad omnipresente". Estas palabras de Filippo Tommaso Marinetti resumen los ideales del futurismo. Velocidad, progreso, dinamismo, potencia, son las palabras sagradas de este movimiento surgido en el umbral de un siglo predestinado a llegar a la luna. Para los futuristas todo es movimiento; el espacio sólo existe como teatro del movimiento. Incluso el color se convierte en una mancha bulliciosa donde los pigmentos se mezclan y se descomponen caóticamente. En resumen, toda la pintura futurista se basa en una sensación óptica; en las telas se representa el movimiento por superposición de imágenes, de la misma manera que lo hace el cine.

79.3. Movimientos de síntesis constructiva

Un grupo de movimientos, grupos e individualidades del primer cuarto de siglo se caracterizan por su tendencia a la abstracción, al racionalismo plástico, al funcionalismo y al constructivismo. Todos rechazan radicalmente la tradición del arte figurativo y la historia del arte del pasado.

Son movimientos que, desde un punto de vista formal, tienen tendencia a servirse de formas geométricas por encima de expresiones libres u orgánicas, porque ven en la abstracción una pureza primaria que les permitirá construir nuevos lenguajes y nuevas formas de expresión.

Dentro de esta tendencia general se puede mencionar el constructivismo ruso, Malevich y el suprematismo, *De Stijl* y el racionalismo plástico, Mondrian y el neoplasticismo y la Bauhaus.

El constructivismo

Si bien todas las manifestaciones artísticas vanguardistas eran vistas por los ciudadanos acomodados y por los poderes políticos como expresiones anarquistas y comunistas que ponían en peligro las bases de la sociedad y la querían disolver, lo cierto es que hasta el surgimiento del constructivismo ningún movimiento había estado tan ligado a un organismo político revolucionario.

El constructivismo ruso no pretendía ser un estilo de arte abstracto, ni siquiera pretendía ser arte, sino que era la expresión de la convicción de que el artista y el arte podían contribuir a hacer más elevadas las necesidades físicas e intelectuales del conjunto de la sociedad.

Satisfacer las necesidades materiales, expresar las aspiraciones, organizar o sistematizar los sentimientos del proletariado revolucionario, etc., eran los objetivos de estos artistas. No se trataba tanto de hacer un arte político, como de la socialización del arte.

Beneficio social, utilidad práctica y producción basada en la ciencia y en la técnica eran los principios básicos del constructivismo.

Desde el punto de vista de los constructivistas, las clasificaciones arbitrarias que tradicionalmente habían impuesto las jerarquías al arte y que otorgaban la supremacía a la pintura, la escultura y la arquitectura por encima de las llamadas "artes aplicadas" no tenían ningún sentido. Por eso era lógico que constructivistas como Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko (1891-1956) o El Lissitzki (1890-1940) trabajaran en muchos campos al mismo tiempo, desde la arquitectura hasta la ilustración o la cerámica, el diseño industrial, el diseño textil, el cine, el teatro, la tipografía, el diseño gráfico o la fotografía.

Con el éxito de la Revolución de Octubre de 1917, los artistas constructivistas se lanzaron de manera entusiasta a la tarea de crear un arte para el proletariado, pero la mayoría de sus proyectos no se pudieron llevar a la práctica y han quedado planteados como bocetos, ilustraciones o maquetas. Como paradigma de estos proyectos utópicos que nunca llegaron a hacerse realidad podemos

mencionar la maqueta del Monumento a la Tercera Internacional, de Tatlin; se trata de una síntesis del constructivismo realizada entre 1917 y 1920, basada en una gran torre de hierro que debía emitir noticias y señales.

Malevich y el suprematismo

El suprematismo no es tan sólo un movimiento, sino también una actitud mental. El fundador e impulsor máximo de este movimiento, que surgió en Rusia hacia 1913, fue Kassimir Malevich. A partir de 1915 el constructivismo y el suprematismo son las dos grandes corrientes del arte ruso.

Malevich no quería representar ni imitar la naturaleza sino crear un lenguaje nuevo. Por eso se apartó de la iconografía tradicional del lenguaje figurativo. Después de una etapa cubo-futurista llegó a la formulación de la poética del suprematismo.

El suprematismo significa la preeminencia absoluta de la sensibilidad pura, afirmaba Malevich en el *Manifiesto del suprematismo*, publicado en 1915, en cuya redacción había colaborado también el poeta Mayakovski.

Formalmente, el suprematismo se basaba en la línea recta, la forma supremamente elemental que simbolizaba el ascendente del hombre sobre el caos de la naturaleza. El cuadrado, imposible de encontrar en la naturaleza, era el elemento suprematista básico; el fecundador de todas las otras formas suprematistas. A partir del cuadrado, el círculo y la cruz derivada del cuadrado, Malevich construyó todo un lenguaje de formas que ocupaban activamente el espacio pictórico. El fondo de los cuadros nunca era azul, sino blanco, para evitar cualquier referencia al cielo o al paisaje naturalista. El suyo era un espacio diferente del de la naturaleza, un espacio poético para crear un nuevo lenguaje. Ocho rectángulos rojos es un cuadro de Malevich típicamente suprematista.

Las formas suprematistas de Malevich servían para la pintura pero también para la arquitectura y el diseño. Son conocidas las maquetas arquitectónicas y los diseños industriales aplicados a la vida cotidiana (teteras, tazas, platos, etc.) de este artista.

A pesar de esto, desde el punto de vista político y social Malevich creía y defendía que el arte no debía tener ninguna utilidad, que el artista estaba obligado a mantener su independencia espiritual con respecto a la creación. Y aunque también dio la bienvenida a la Revolución de 1917, se opuso a la sumisión del artista al Estado con la misma fuerza que rechazaba las apariencias naturalistas.

A diferencia de muchos otros artistas, cuando las cosas se decantaron hacia posiciones más estatistas y burocráticas, Malevich no abandonó Rusia y continuó trabajando y enseñando, aunque cada vez más marginado. Murió en el año 1935, y él mismo diseñó su propio ataúd con formas suprematistas.

De Stijl y el racionalismo plástico

Los principales personajes que constituyeron el movimiento De Stijl (El estilo) o movimiento neoplástico, que tuvo vida activa de 1917 a 1931, fueron los pintores Piet Mondrian y Theo van Doesburg (1883-1931), y el arquitecto Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964). El primer manifiesto del movimiento, publicado en la revista *De Stijl*, que dirigía Van Doesburg, apareció en el año 1918.

El movimiento De Stijl surgía como una confluencia de dos tipos de pensamiento: la filosofía neoplatónica del matemático Dr. Schoenmaekers y los conceptos arquitectónicos de Hendrik Petrus Berlage y de Frank Lloyd Wright.

Schoenmaekers formuló los principios plásticos y filosóficos de De Stijl cuando, en su libro *La nueva imagen del mundo*, se refirió a la preeminencia cósmica de la ortogonalidad en los términos siguientes: "Los dos extremos absolutos fundamentales que conforman nuestro planeta son: la línea de fuerza horizontal, es decir, la trayectoria de la tierra en torno al sol, y el movimiento vertical y profundamente espacial de los rayos que tienen su origen en el centro del sol".

Esto se encuentra muy lejos de la *Weltanschauung* de Frank Lloyd Wright que, de una manera pragmática, ponía el acento sobre la horizontalidad en cuanto a "línea de lo que es doméstico", la línea de la pradera, en contraste con la cual una altura de unas pocas pulgadas cobra una fuerza tremenda.

Las ideas de Wright respecto a la arquitectura se habían extendido por toda Europa gracias a la publicación, en alemán, de los dos famosos volúmenes de la edición Wasmuyh sobre su obra en los años 1910 y 1911.

La aparición de las primeras composiciones estrictamente poscubistas de Mondrian, consistentes casi exclusivamente en segmentos lineales horizontales y verticales, coincidió prácticamente con su retorno a Holanda, procedente de París, en julio de 1914.

Mondrian era sin duda el personaje más importante del movimiento. Fue él quien forjó el vínculo inicial entre aquello que debía ser un movimiento y las ideas de Schoenmaekers. Y también fue él quien rompió definitivamente con De Stijl y con Van Doesburg, en el año 1925, a causa de la modificación arbitraria que este último había introducido respecto al formato ortogonal preestablecido por Schoenmaekers. Con todo, De Stijl tuvo una influencia mayor en la arquitectura y en las artes aplicadas que en la pintura o en la escultura.

Otros personajes que cabe mencionar y que también formaron parte del movimiento son los artistas Van der Leek, Vantongerloo y Huszar; los arquitectos Oud, Wils y Van't Hoff, y el poeta Kok.

Mondrian y el neoplasticismo

Piet Mondrian fue uno de los pioneros y fundadores de la pintura abstracta. En el comienzo de su actividad artística recibió las influencias del impresionismo, del fauvismo, de la escuela de pintura de La Haya y de Van Gogh. En 1911 participó en la exposición del Salon des Indépendents en París. En el año 1915 volvió a Holanda y estableció contacto con el filósofo Schoenmaekers, el pintor Bart van der Leek (1876-1958) y Theo van Doesburg (1883-1931), con los que formó el grupo De Stijl.

La introducción de colores puros y saturados fue una de las grandes aportaciones de Van der Leek, tanto en De Stijl como en Mondrian.

Mondrian había empezado a realizar cuadros cubistas a partir de 1912. Pero con *Composición oval (árboles)*, de 1913, fue más allá del mismo cubismo reduciendo la composición a una trama de líneas verticales y horizontales. En esta obra el pintor ya se revela como pintor abstracto y se muestra preocupado por los equilibrios compositivos.

A partir de 1917 Mondrian se manifiesta como pintor neoplasticista. Sus composiciones ya no toman como punto de partida el objeto o un referente extraído de la realidad, sino que desarrolla su tarea sobre el cuadro a partir de leyes plásticas propias. Su arte avanza con el uso de los colores primarios, de la línea recta horizontal o vertical y del valor simbólico basado en la bipolaridad, como se puede ver en *Composición en rojo, amarillo y azul*.

En el año 1925 introduce el rombo en sus composiciones, quizás en contraposición a Van Doesburg, que utilizaba la diagonal y daba a conocer su *Manifiesto del elementarismo*. Mondrian consideró la actitud de Van Doesburg una herejía respecto a los principios del neoplasticismo y dejó De Stijl para continuar en solitario con sus realizaciones neoplasticistas.

Después de residir en París y en Londres, en el año 1940 se trasladó a Nueva York, donde vivió hasta que murió en 1944 y donde desarrolló una nueva etapa de su carrera.

La Bauhaus

Bauhaus ('Casa de la construcción') era el nombre de la escuela de diseño, arquitectura e industria fundada en el año 1919 por Walter Gropius (1883-1969) en Weimar. La Bauhaus tenía unos precedentes inmediatos: el *Deutscher Werkbund* fundado el año 1907 por Herman Muthesius, la Escuela Superior de Artes Plásticas del Gran Ducado de Sajonia, dirigida por Henry van de Velde y la Escuela de Artes y Oficios de Weimar.

En la evolución de la Bauhaus se pueden distinguir tres etapas. La primera, entre 1919 y 1925, bajo la dirección del arquitecto Walter Gropius; la segunda, entre 1925 y 1930, durante la cual la escuela se trasladó a Dessau bajo la dirección de Gropius y Hannes Meyer; y la tercera, entre 1930 y 1933, en la que fue dirigida por Ludwig Mies van der Rohe. Durante este último periodo la escuela pasó a Berlín, donde los nazis la clausuraron.

Con la Bauhaus se inicia la formulación de aquello que entendemos como diseño moderno. La base de la enseñanza de la Bauhaus residía en la formación en los talleres, que era donde se desarrollaba la experimentación para la producción industrial en serie. Había talleres de arquitectura, ebanistería, escultura, fotografía, grabado, pintura, publicidad, tapicería, teatro, alfarería, tipografía y vitrales. El Cartel para la exposición de la Bauhaus en Weimar, de 1923, además de ser un documento de la época, puede ilustrar sobre el estilo genérico de la Bauhaus.

Entre los artistas que ejercieron como profesores en la Bauhaus en sus diferentes épocas, además de los mismos directores, hay que mencionar a Lyonel Feininger, Johannes Itten, Georg Muche, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Vassili Kandinsky, Josef Albers, Piet Mondrian, Theo van Doesburg, P. Oud, K. Schwitters, Tzara, Hausmann, Arp, Marinetti, Gleizes, Lászlo Moholi-Nagi, etc.

Movimiento plástico internacional dentro del arte abstracto, iniciado en 1914 por Vladimir Tatlin, formulado por los hermanos Naum Gabo y Anton Pevsner, y plasmado en su obra escultórica, constituye una búsqueda de los llenos y de los vacíos por medio de líneas y planos bien trabados dentro del espacio. Incluye también a Rodchenko y El Lissitzki. Según ellos, todo es construcción y no representación. Toda distinción entre las artes debe ser eliminada como residuo de una jerarquía de clases; la pintura y la escultura son también construcción y, por lo tanto, han de servirse de los mismos materiales y de los mismos procedimientos técnicos que la arquitectura, que debe ser a la vez funcional y visual, es decir, debe visualizar la función.

El suprematismo es una investigación metódica sobre la estructura funcional de la imagen. Abandona la representación de la figura humana con el fin de encontrar nuevos símbolos para provocar sentimientos directos; el suprematista no observa ni toca: siente. Se hizo público en 1915 cuando Malevich mostró su "cuadrado negro" donde se manifiesta su tendencia hacia la abstracción absoluta.

El neoplasticismo es un movimiento artístico holandés que, partiendo de la razón y de modelos teórico-prácticos concretos, propone una nueva ordenación geométrica del mundo en contraposición a la irracionalidad destructora de la Primera Guerra Mundial. Se desarrolló entre 1917 y 1924 y publicó la revista *De Stijl*, que fue el órgano de difusión. Tiende siempre a la máxima reducción de los elementos integrantes de la obra artística y hace de las líneas verticales y horizontales, así como de los tres colores elementales, (amarillo,

azul y rojo) la base de toda su gramática formal. La finalidad social que da a su producción hace de la arquitectura el modelo que integra todas las otras artes, dirigida hacia la ordenación funcional del espacio habitado. Se caracteriza, en definitiva, por la elementalidad, racionalidad y funcionalidad de las formas. Cabe destacar a los pintores T. van Doesburg y P. Mondrian, al escultor Vantongerloo y a los arquitectos G. T. Rietveld (Schröder House) y J. J. P. Oud.

79.4. Dadá y surrealismo

El Dadá y el surrealismo tienen algunas características que los aproximan. Los dos movimientos afirman la absoluta irreductibilidad del arte al sistema cultural de su época.

Para los dadaístas, el azar –que utilizaban a menudo como método de trabajo en sus obras y acciones– podía ser tan personal como la acción deliberada y consciente. El automatismo, tan íntimamente ligado al azar, era un componente fundamental del surrealismo. Sin embargo, como recuerda Dawn Ades:

"[...] mientras que el surrealismo organiza estas ideas dentro de un conjunto de reglas y principios, en dadá no eran nada más que parte de un raudal de actividad, la cual estaba encaminada a provocar al público destruyendo las nociones tradicionales de buen gusto, y a la liberación de las constricciones impuestas por la racionalidad y el materialismo".

Dawn Ades (1986). "Dadá y surrealismo". En: Nikos Stangos (comp.). *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Forma).

El dadaísmo

En 1916 Hugo Ball, poeta y filósofo alemán refugiado en Suiza, fundó en Zurich el Cabaret Voltaire, un cruce particular entre club nocturno y círculo artístico, donde se realizaban todo tipo de actividades artísticas, iconoclastas y estafalarias que se reunían bajo el nombre de "Dadá".

La palabra "Dadá" no quería tener ningún significado e incluso cada uno de los integrantes del grupo daba una razón y una explicación diferentes. Mientras Ball y Hülsenbeck decían que se les ocurrió a ellos de manera casual mientras hojeaban un diccionario alemán-francés, Tzara afirmaba que fue él quien encontró la palabra. Respecto al significado también había controversia. Unos sugerían que significaba 'caballo de madera' en francés; otros, que venía de la forma rumana (*da, da*), que quiere decir 'sí'; y otros sostenían que no quería decir nada ni tenía ningún significado.

En el grupo inicial, además de Ball estaba Hans Arp, Tristan Tzara y los hermanos Janco y Richard Hülsenbeck. Todos ellos huían de la guerra –no querían participar– y estaban en contra de todas las instituciones e, incluso, en contra del arte mismo.

"Ninguno de nosotros sentía mucha estimación por el tipo de valor que supone que le peguen a uno un tiro por una idea de nación que, en el mejor de los casos, es un monopolio de comerciantes de pieles y especuladores en cuero y, en el peor, una asociación cultural de psicópatas que, como los alemanes, partieron hacia la guerra con un volumen de Goethe en el zurrón, a enfilarse franceses y rusos con sus bayonetas [...]" decía Hülsenbeck.

El azar, las acciones provocativas, la ironía, el sarcasmo, el uso infrecuente de técnicas industriales, las transgresiones poéticas, la misma gratuidad de las acciones, lo absurdo, etc., eran los elementos fundamentales de las actividades, de los poemas, de las composiciones, de los manifiestos y de las actuaciones del grupo. Además de sus encuentros, los dadaístas tenían varios órganos de expresión y publicaciones como el almanaque *Cabaret Voltaire*, la revista *Dadá*, unos cuantos manifiestos y una Galería Dadá.

En Zurich, Dadá alcanzó el aspecto de movimiento artístico nuevo que proseguía experimentaciones con el collage, los "poemas simultáneos", el "ruidismo", etc.

Los "poemas simultáneos", por ejemplo, consistían en lecturas al mismo tiempo de tres poemas banales en alemán, francés e inglés, que llevaban a cabo, respectivamente, Tzara, Hülsenbeck y Janco en un tono de voz tan alto como podían.

Con el tiempo, un buen puñado de artistas se reunieron bajo la bandera de Dadá. Francis Picabia llegó a Zurich en el año 1918 y también participó de las actividades dadaístas. El espíritu dadaísta se dispersó por todas partes y alcanzó una resonancia internacional.

La *Antología Dadá* de 1919 significó el final de la actividad dadaísta de Zurich. Cuando acabó la guerra, los dadaístas iniciales se dispersaron y continuaron sus actividades en otros lugares, sobre todo en Colonia, Berlín y París.

El Dadá berlinés merece una mención específica porque corresponde a un periodo muy concreto de la situación política en Alemania, a partir del final de la Primera Guerra Mundial.

Cuando Hülsenbeck va a Berlín en enero de 1917, se encuentra con el fenómeno social de un pueblo vejado y que se agota, que mira hacia el arte en busca de alivio.

La Cabeza mecánica (El espíritu de nuestro tiempo) de Raoul Hausmann es una obra dadaísta de las más conocidas y significativas.

Marcel Duchamp

Marcel Duchamp pertenecía a una familia de artistas; dos de sus hermanos también se dedicaban al arte: el pintor Jacques Villon y el escultor Raymond Duchamp-Villon.

En sus años de formación se pueden detectar las influencias de Cézanne, de los *fauves* y, posteriormente, del cubismo. El cuadro *Desnudo bajando la escalera núm. 2*, que presentó en la exposición del Salon des Indépendants de París el año 1912, ya le reportó un cierto renombre internacional. Pero a partir de entonces Duchamp intentó "desaprender a pintar" y se convirtió en uno de los pioneros del dadaísmo.

A partir de 1913 empezó a presentar sus *ready-made*. La Rueda de bicicleta, montada sobre un taburete real, fue la primera obra de este tipo. Después siguieron, entre otras, *Portabotellas* (1914), Pala de nieve *In advance of the Broken Arm* (1915) o Urinario de pared, que tituló *Fontaine* (1917). Esta pieza, que se puede considerar una obra emblemática del Dadá en Nueva York, la presentó en la exposición neoyorquina de los "independientes", donde provocó un gran revuelo y todo tipo de reacciones. La obra, además, la firmó R. Mutt, nombre que resulta de cambiar la "o" por una "u" en la marca del aparato, que de esta manera coincide con el nombre de un personaje de unas historietas que se publicaban en la época. La "R" es la inicial de "Richard", que en francés popular quiere decir 'monedero' y pronunciado con fonética inglesa, 'arte rico'.

La adopción de seudónimos y los juegos de palabras eran habituales en sus obras. Así, por ejemplo, con el seudónimo Rose Sélavy (que se pronuncia igual que *Eros c'est la vie*) participó, con Man Ray, en la revista *New York Dada*; o en un acto iconoclasta en el que puso un bigotito y una barbilla a una reproducción de la Gioconda, tituló su obra L.H.O.O.Q., que deletreado en francés se convierte en una frase obscena (*Elle a chaud au cul*).

Otra obra emblemática de Duchamp que cabe mencionar es *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), conocida popularmente con el nombre de "Gran Vidrio".

A partir de 1923 Duchamp siguió el consejo que él daba a los artistas jóvenes y desapareció de escena; durante los últimos veinte años de su vida trabajó en otra obra misteriosa *Étant donnés* (1946-1966). Pero con el tiempo su arte iba adquiriendo más importancia: ha sido uno de los principales puntos de referencia de muchos artistas y muchas tendencias del siglo XX, entre las cuales podemos mencionar el *pop art*, el *arte povera* y el arte conceptual.

El surrealismo

El surrealismo nació con un afán de acción positiva y de empezar a reconstruir a partir de las ruinas del Dadá. En el año 1922 André Breton ya anunció sus planes de convocar un congreso internacional que determinara "la dirección en la que se encaminaba el espíritu moderno".

Hubo artistas vinculados anteriormente a Dadá que se unieron a los surrealistas aunque, como dice Dawn Ades, "es imposible decir que la obra de Arp, Ernst o Man Ray, por ejemplo, *se convirtiera* en surrealista de la noche al día". **Dawn Ades** (1986). "Dadá y surrealismo". En: Nikos Stangos (comp.) *Conceptos de arte moderno*. Madrid Alianza Editorial (Alianza Forma).

Entre 1922 y 1924 los futuros surrealistas, entre los que estaban André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Robert Desnos, René Crevel y Max Ernst, ya estaban investigando las posibilidades del automatismo y de los sueños; pero el periodo estaba marcado por el uso del hipnotismo y las drogas. Una serie de incidentes inquietantes, como la tentativa de suicidio en masa durante una sesión hipnótica, los alejó de estos experimentos.

En 1924 se fundó la Oficina de Investigación Surrealista, se publicó el *Manifeste surréaliste* de Breton y apareció el primer número de la revista *La Révolution Surréaliste*.

El manifiesto surrealista proclamaba el surrealismo más bien como un movimiento literario, y abarcaba áreas de la vida hasta entonces desatendidas, como los sueños y el inconsciente. Breton afirmaba que la fuente original de su interés por el automatismo era Freud. Los surrealistas decían siempre que el automatismo revelaría la naturaleza auténtica y personal de cualquiera que lo practicara. Pero sería un error pensar que sus intenciones no tenían ninguna pretensión científica, porque la manera como aplicaban la técnica de la libre asociación y la interpretación de los sueños estaba en contradicción con los propósitos de Sigmund Freud. Los surrealistas no estaban interesados en la interpretación de los sueños: ya estaban contentos sólo con el hecho de tenerlos.

El automatismo de los surrealistas tenía también una gran deuda con la escritura automática de los médiums. Tanto Max Ernst como Salvador Dalí insistían en la pasividad personal ante sus obras y se comparaban ellos mismos con médiums.

A los surrealistas les gustaban mucho los juegos como el *cadavre exquis*, en el que cada jugador dibujaba una cabeza, un tronco o unos miembros, según lo que le tocara, y doblaba el papel de manera que quien dibujaba después no pudiera ver aquello que había dibujado él. El resultado, una vez desplegado finalmente el papel, eran unos personajes curiosos, extraños y singulares.

André Breton, en sus artículos en *La Révolution Surréaliste a partir de 1925*, incluía entre los pintores que establecieron lazos más fuertes entre el surrealismo y la pintura a Max Ernst, Man Ray y André Masson. En 1928 incluyó también a Hans Arp, Joan Miró e Yves Tanguy. Pero hay que advertir que los pintores vinculados a los surrealistas fueron más independientes respecto a la personalidad dominante de Breton que los escritores.

Breton era más partidario del automatismo que de otras formas de trabajo; por eso no le gustaba la "otra vía abierta al surrealismo, la llamada fijación de las imágenes de los sueños mediante el *trompe-l'oeil*".

André Breton (1965). *Le Surréalisme et la Peinture* (nueva edición, París, pág. 70).

Además del automatismo hay otras técnicas de los pintores surrealistas como el *frottage* de Max Ernst, o la "decalcomanía" de Óscar Domínguez.

Joan Miró se sirvió del automatismo para liberar su pintura de la particular figuración que la caracterizaba hasta aquellos momentos. Quizás por eso, como es bien sabido, Breton decía entonces que Miró podría "pasar por el más surrealista de todos nosotros". **André Breton**, "Le Surréalisme et la Peinture", *op. cit.* (pág. 37).

Salvador Dalí se había unido a los surrealistas en el año 1929, en una época en la que el movimiento vivía distintos conflictos y enfrentamientos personales. En el año 1936 sería expulsado del movimiento.

Las pinturas surrealistas de René Magritte ponen en cuestión la relación entre un objeto pintado y un objeto real, y establecen analogías y yuxtaposiciones imprevisibles con un estilo pictórico que tiende a la neutralidad y a la inexpresividad.

La Exposición Internacional del Surrealismo que se celebró en París en el año 1938 se caracterizó por los objetos surrealistas, que ofrecían una panorámica surrealista más abierta que la de la pintura sola.

La Segunda Guerra Mundial provocó la dispersión de los surrealistas. Hubo muchos, como André Breton, Max Ernst y André Masson, que fueron a Nueva York, donde prosiguieron sus actividades.

Salvador Dalí

En las primeras obras de Salvador Dalí aparecen varias influencias, como el cubismo, el puntillismo, la pintura metafísica de Giorgio De Chirico o la estética del novecentismo catalán.

En 1927 había viajado a París, donde conoció a Tristan Tzara y Paul Eluard. El año siguiente publicaba en Barcelona el *Manifiesto amarillo*, junto con Sebastià Gasch y Lluís Montanyà.

Dalí era, en los años treinta, un representante de aquello que André Breton denominaba "la otra vía abierta al surrealismo, la llamada fijación de las imágenes de los sueños mediante el *trompe-l'oeil*". Según Breton, Dalí había abusado de esta técnica y corría el peligro de desacreditar el surrealismo.

Dalí se unió a los surrealistas en el año 1929, en una época en la que el movimiento vivía varios conflictos y enfrentamientos personales. Durante los pocos años que estuvo con el grupo no sólo pintó, sino que también hizo otras actividades, como la película *Le Chien Andalou* (1929), con Buñuel.

De esta época son cuadros tan representativos del surrealismo daliniano como *El gran masturbador*, de 1929, o *La persistencia de la memoria* (1931), donde aparecen representados los elementos temporales, los relojes, las figuras blandas, o *Premonición de la Guerra Civil* (1936). Todas estas obras y trabajos reflejan también la utilización del método paranoico-crítico, inventado por el mismo Dalí con la asociación de paranoico 'blando', y crítico 'duro'.

Posteriormente, y desde su expulsión del movimiento surrealista en 1936, la obra daliniana irá derivando gradualmente hacia un tipo de clasicismo renacentista más convencional y estereotipado. A partir de 1940 sus excentricidades tuvieron una gran aceptación en Estados Unidos; fue entonces cuando el apelativo bretoniano de *Avida Dollars* se empezó a hacer popular. Después fue perdiendo progresivamente interés.

Joan Miró

Joan Miró tuvo sus primeros contactos con la vanguardia europea por medio de las exposiciones organizadas en la Galería Dalmau de Barcelona. En 1918, el mismo Dalmau le organizó la primera exposición individual.

A partir del 1920 Miró se fue a vivir a París, aunque pasaba los veranos en Mont-roig. En esta época, los años veinte, tiene lugar la etapa que se ha catalogado como de la "mutación de la realidad". Una etapa en la cual pasa, gradualmente, del estilo minucioso y detallista de *La casa de la palmera* (1918), *Huerto con asno* (1918), *Pueblo e iglesia de Mont-roig* (1919) o la carismática *La masía* (1921-1922), a los paisajes de un mundo más mágico e irreal, como el de *Tierra labrada* (1923-24), *Paisaje catalán (El cazador)* (1923-24) y *El carnaval del Arlequín* (1924-25), pintura donde Miró intenta plasmar las alucinaciones que le producía el hambre que pasaba.

Miró se sirvió del automatismo que predicaban los surrealistas para liberar su pintura de la particular figuración que la caracterizaba hasta entonces. Quizás por esto, como es bien sabido, Breton decía entonces que Miró podría pasar por el más surrealista de todos los pintores surrealistas.

A partir de aquel momento la pintura de Miró se fue volviendo cada vez más abstracta. Su mundo personal se transforma en un grupo de signos y símbolos que invaden el espacio pictórico. Entre otras realizaciones suyas cabe mencionar los Interiores holandeses de finales de los años veinte, y la espléndida serie de las "constelaciones" ,1939-1941, de veintitrés obras de pequeñas dimensiones, hechas en tallo sobre papel que, según confesaba el mismo Miró, se basaban en la visión de reflejos sobre el agua.

Posteriormente, su pintura se adentrará cada vez más en la abstracción y en su particular signología, y se irá ampliando hacia la escultura, la cerámica y el grabado.

Magritte

René Magritte y Paul Delvaux (1897-1994) son los dos grandes representantes del surrealismo belga. Después de las primeras etapas futurista y cubista, Magritte orientó su arte hacia una especie de pintura argumentativa y paradójica.

Las pinturas surrealistas de Magritte ponen en cuestión la relación entre un objeto pintado y un objeto real, y establecen analogías y yuxtaposiciones imprevisibles y singulares con un estilo pictórico que tiende a la neutralidad y a la inexpresividad.

En *La condición humana I* (1933), por ejemplo, hay un caballete con un cuadro situado delante de una ventana que coincide con el mismo cristal de la ventana y se confunden, porque el paisaje representado en el cuadro es exactamente el que se ve a través de la ventana. Se trata de una pintura dentro de una pintura que nos hace pensar, al mismo tiempo, en el engaño de la vista, con la técnica de *trompe-l'oeil*, y en la conciencia del lenguaje pictórico mismo.

Este tipo de juegos, variaciones, paradojas y reflexiones complejas se repetirán en muchos otros cuadros de Magritte. Algunas de sus pinturas pueden ser recuerdos de sueños, pero es imposible saberlo a ciencia cierta. La mayoría asumen la forma de un diálogo con el mundo y cuestionan la realidad de los fenómenos reales y su relación con la imagen pintada. Perspectiva amorosa es uno de los cuadros más característicos del pintor belga.

En un periodo de frenética imaginación creativa –los primeros veinte años del siglo XX– nace, concretamente entre 1915 y 1917, el movimiento dadaísta. Tanto el futurismo como el expresionismo, el surrealismo y las otras tendencias de nuestro siglo representan, más que una actitud deliberada, la expresión de una forma particular de ser, de reaccionar ante la experiencia vital. Entre

ellos es el dadaísmo el que reacciona de manera más violenta y extremista, cuestionando todos los valores estéticos y éticos tradicionales que, según los criterios de sus militantes, habían llevado a la civilización occidental a la barbarie y a la masacre de la Primera Guerra Mundial. En su afán revisionista y desmitificador empieza dudando de la utilidad del arte y, ante todo, de su valoración material. En el año 1913, F. Picabia lanza la idea de un arte que no es más que un gesto, una actitud, un signo. Su finalidad es: ironizar y desmitificar todos los valores de la cultura pasada, presente y futura, realizar manifestaciones conscientemente desconcertantes y escandalizadoras, demostrar, con su praxis, la imposibilidad de cualquier tipo de relación entre el arte y la sociedad (el auténtico arte será el anti-arte); al negar todo el sistema de valores se niega a sí mismo como valor y también como función. Se limita así a la pura acción inmotivada, gratuita, desmitificante, no quiere producir obras de arte sino "producirse" en intervenciones imprevisibles, insensatas y absurdas.

Con los *ready-made* de Duchamp (un objeto cualquiera presentado como si fuera una obra de arte) se da valor a una cosa que habitualmente no lo tenía. Al sacar el objeto del contexto que le es habitual y en el que realiza una función práctica, lo sitúa en una dimensión en la que al no haber nada de utilitario todo puede ser estético. Lo que determina el valor estético ya no es un procedimiento técnico, sino un acto mental, una actitud diferente ante la realidad. El dadaísmo es, por lo tanto, el único puente entre el expresionismo y el surrealismo.

El anarquismo dadaísta pretendía destruir todos los valores establecidos, todas las reglas estéticas, sociales y políticas de nuestra cultura. Por ello, el surrealismo surge inmediatamente con un programa constructivo que ofrece una nueva opción cultural para este mundo asolado por la revolución Dadá. La gran importancia del surrealismo estriba en su espíritu positivo, que aparece como un testimonio de fe en la creación frente al panorama nihilista o escéptico de su tiempo. La finalidad del movimiento es, en palabras de Breton, sintetizar los conceptos, hasta entonces contradictorios, de sueño y realidad en una realidad absoluta, en una "surrealidad".

Dadá se transformó en el Surrealismo, es decir, en la teoría de lo irracional o lo inconsciente en el arte (recordemos que Breton era médico psiquiatra). Podemos formular esta teoría de la siguiente manera: en el inconsciente se piensa por imágenes y el arte formula imágenes; el arte es, pues, el medio más adecuado para mostrar los contenidos del inconsciente. El arte tiene el carácter de un test psicológico: será auténtico si la conciencia no interviene; de aquí la importancia del automatismo y de la experiencia onírica. El arte no es, pues, representación sino comunicación vital del individuo con el todo.

79.5. El arte en Estados Unidos

La primacía de Estados Unidos dentro del arte del siglo XX no se producirá hasta después de la Segunda Guerra Mundial, y como consecuencia de los acontecimientos del conflicto bélico mismo. Pero durante las tres primeras décadas del siglo XX, el arte de Estados Unidos fue generalmente un arte provinciano y localista, o tan sólo una prolongación de las vanguardias europeas.

Las vanguardias

Entre los artistas formados en Europa que trabajaban en Estados Unidos antes de 1914 cabe destacar a Max Weber (1881-1961), John Marin (1870-1953) y Stanton Macdonald-Wright (1890-1973).

Weber fue el pintor que supo sintetizar mejor los avances del arte europeo de comienzos del siglo XX. En París lo influyeron las aportaciones del fauvismo y de los cubistas. Expuso en la Galería 291 de Alfred Stieglitz, en el año 1911, y fue recibido con hostilidad por la prensa a causa de su radicalismo. A partir de 1917 su obra se convirtió en más naturalista.

Marin trabajó en Europa de 1905 a 1910; aquí recibió la influencia de los aguafuertes y las acuarelas de Whistler. Una vez de vuelta a América y muy impresionado por el Armory Show se puso en contacto con los movimientos de vanguardia. Su estilo característico partía de las aportaciones de Cézanne y del expresionismo. Son conocidas, sobre todo, sus acuarelas de la costa de Maine.

El norteamericano MacDonald-Wright es considerado uno de los primeros pintores abstractos de Estados Unidos, donde volvió en 1916 muy influido por el orfismo de Delaunay, que adaptó a aquello que él llamó "sincronismo".

Cabe destacar, desde el punto de vista de las vanguardias, la creación del Museo de Arte Moderno de Nueva York, en el año 1929; la presentación de una excelente muestra de arte abstracto de Estados Unidos en el Whitney Museum, en el año 1935, y la formación del grupo de los Artistas Abstractos Americanos, en 1936.

De 1935 a 1943, en un momento en el que imperaban el desempleo y la miseria, el WPA/FAP (Work Progress Administration/Federal Art Project) no sólo representó una ayuda económica para los artistas, sino que fue un gran estímulo para el arte norteamericano y para las vanguardias artísticas. Otro factor que hay que tener en cuenta en este momento de formación de la vanguardia en Estados Unidos es el hecho de que se estaban poniendo al alcance de los jóvenes artistas americanos las obras de grandes maestros europeos.

Además de la actividad de algunas galerías, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, dirigido por Alfred J. Barr, organizó exposiciones muy importantes como Cubism and Abstract Art (1936), Fantastic Art, Dada and Surrealism (1936-

37), una gran antología de Picasso (1939), de Miró (1941), etc. Además, en 1937 se creó el Museo de Arte No Objetivo –que después sería el Guggenheim Museum– en el que Kandinsky tenía una presencia muy destacada. Todo esto contribuyó a hacer que los artistas jóvenes recibieran una educación artística muy completa.

Este panorama se consolidó con la llegada a Estados Unidos de un gran número de artistas y arquitectos de las vanguardias europeas, que huían de los países respectivos a causa de la instauración del régimen nazi y de la Segunda Guerra Mundial.

El *Armory Show*

Con el nombre de *Armory Show* ha pasado a la historia la Exposición Internacional de Arte Moderno que se celebró en Nueva York en el año 1913. Popularmente se conoce con este nombre precisamente porque fue presentada en la sala de armas de un regimiento de la Guardia Nacional.

Fue una de las primeras, mayores y más importantes manifestaciones que acercaron el arte contemporáneo europeo al público norteamericano, que hasta entonces había estado al margen de la actualidad y de los movimientos artísticos y las vanguardias.

En esta exposición había obras simbolistas, impresionistas, cubistas, expresionistas, obras de Braque, Cézanne, Marcel Duchamp, Kandinsky, Matisse, Picasso, etc. Los trabajos de Duchamp, como *Desnudo bajando una escalera, núm. 2*, tuvieron un gran acogimiento y una resonancia enorme.

Dadá en Nueva York

El internacionalismo de Dadá no es un añadido posterior a su aparición, sino que se hace patente desde su misma fundación. El dadaísmo era en esencia un movimiento internacional. En el grupo de Zurich, Tristan Tzara y los hermanos Janco eran rumanos, Hans Arp era alsaciano, Hugo Ball, Hans Richter y Richard Hülsenbeck eran alemanes.

Pero el espíritu dadaísta tampoco se limitaba a Europa. En Nueva York, los expatriados franceses Marcel Duchamp y Francis Picabia (1879-1953) habían publicado revistas protodadaístas como *391* o *Rongwrong* durante la guerra, y habían atraído a su alrededor a un buen número de jóvenes americanos descontentos, entre los cuales se encontraba Man Ray (1890-1976).

Marcel Duchamp se trasladó a Nueva York en el año 1915. Duchamp y Picabia, a quienes se une el pintor y fotógrafo Man Ray, fundan la revista *391*, que anticipa muchos temas del movimiento dadaísta al que se unirán en el año 1918. La galería de Alfred Stieglitz apoyó las actividades de los dadaístas en Nueva York.

Estas actividades del grupo de Nueva York culminaron con la publicación de los números neoyorquinos de la revista *391*, en el año 1917. Picabia había editado los cuatro primeros números de la revista *391* en Barcelona; figuraba como editor el nombre del galerista y promotor de arte contemporáneo catalán Josep Dalmau. Los números restantes aparecieron en Nueva York, Zurich y París; de esta manera, la publicación se convirtió en un órgano de difusión internacional del dadaísmo.

La evolución de la pintura americana

Paralelamente a los trabajos de Weber, Marin y MacDonald-Wright, que, junto a las vanguardias europeas había difundido la galería de Alfred Stieglitz, se sitúan las obras de Georgia O'Keefe (1887-1986). Esta pintora aportó con sus cuadros una interpretación personal y característica de temas naturalistas, como flores, vegetales o composiciones arquitectónicas, encuadrados con la libertad que había proporcionado la técnica fotográfica. Con O'Keefe se desarrolló en Estados Unidos una tendencia realista que definió el periodo de entreguerras. Charles Sheeler (1883-1935) pintó escenas de fábricas y primeros planos de máquinas. Charles Demuth desarrolló temas relacionados con los paneles publicitarios y Stuart Davis (1894-1964) también continuó trabajando en esta línea.

El crac de 1929 provocó la Gran Depresión y, como consecuencia, el aislamiento político y cultural del país. En el mundo del arte se asistió, entonces, a una segunda serie de realismo. Ben Shahn (1898-1969), vinculado al partido comunista, representó temas de realismo social. Edward Hopper, el mejor pintor de esta época, representaba paisajes urbanos desolados y la incomunicación y la soledad de sus habitantes, como, por ejemplo, *El autómata* (1927), *Chop Suey* (1929) o *Trasnochadores* (1942).

Mientras Europa vivía la proliferación de movimientos vanguardistas, en Estados Unidos, principalmente en Nueva York, se daban toda una serie de experiencias vanguardistas realizadas por artistas venidos del continente europeo. Hay que subrayar el impacto de la exposición denominada Armory Show, de 1913, centrada en Matisse y Picasso.

Con la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos intervino al lado de las democracias europeas en nombre de un ideal de progreso, y nació el mito de la América libre e industrial. En este contexto se puede entender por qué Duchamp y Picabia se proponen, en América, rehacer el arte caduco europeo y dar vida a un arte no de formas sino de acciones.

En 1929 se inauguró el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que organizó importantes exposiciones de artistas y movimientos vanguardistas europeos. Con la llegada del régimen nazi al poder en el año 1933, además del cierre de la escuela de la Bauhaus, se originó la emigración de numerosos artistas y arquitectos hacia América. La Guerra Civil española (1936-1939) y el posterior estallido de la Segunda Guerra Mundial incrementaron este flujo masivo migratorio de exiliados políticos y culturales. Todo esto permite entender por qué el arte moderno arraigó tan pronto en el contexto americano, y por qué Norteamérica se convirtió en la depositaria, en nombre de la democracia, de los valores de la inteligencia y la cultura. Así, la vanguardia que en Europa iba a contracorriente, en América caminaba al paso del avance tecnológico, aunque perdió su carácter crítico y mordaz. Las tendencias no figurativas serán las más seguidas porque están menos conectadas a los contenidos y las características nacionales.

Al lado de los pioneros como S. Davis, las figuras clave del periodo son A. Gorky, W. De Kooning, M. Tobey, F. Kline, M. Rothko y J. Pollock.

79.6. El arte latinoamericano

Durante los cuatro primeros decenios del siglo XX el arte latinoamericano dependía, en general, de las influencias del arte y de los artistas europeos. A pesar de todo, algunos artistas individualmente o fenómenos como el muralismo mexicano merecen una atención especial.

Entre los artistas más singulares cabe destacar: en Uruguay, a Joaquim Torres-García (1875-1949), en contacto continuo con Europa; en Argentina, el cubismo de Emilio Pettoruti (1894); en Brasil, a Tarsila do Amaral (1886-1973); en México, a Rufino Tamayo (1900-1991) y Frida Kahlo; y en Cuba, a Amelia Peláez (1896-1986). El Autorretrato (pelona) es uno de los cuadros característicos del arte de Frida Kahlo.

El muralismo mexicano

En el periodo que va de los años veinte a los años cuarenta, la pintura mural mexicana es, sin duda, la manifestación artística que define mejor el arte latinoamericano.

En México se desarrolló un arte mural muy característico a partir del triunfo de la revolución. Cuando José Vasconcelos fue designado ministro de Educación del gobierno de Álvaro Obregón, en 1921, encargó a Diego Rivera que

pintara un mural para la Escuela Nacional Preparatoria de Ciudad de México. Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros (1898-1974) y José Clemente Orozco (1883-1949) son los grandes representantes del muralismo mexicano.

Cada uno de ellos tenía un estilo más o menos determinado, pero todos participaban de unas características comunes: su vínculo con un realismo social de rasgos expresionistas, la búsqueda de un arte monumental de fácil acceso para el pueblo en general y la voluntad de reivindicar las tradiciones artísticas autóctonas. *Vendedoras de flores* es una muestra del estilo de Rivera.

Durante los años treinta, por diferentes motivos, los tres se trasladaron a Estados Unidos, donde continuaron con la realización de obras murales. Orozco hizo el mural del *Pomona College* (1930) en Los Ángeles; Rivera el del *Detroit Institute of Arts* (1932-33) y el del *Rockefeller Center* de Nueva York.

La Revolución mexicana de 1910 fue un movimiento popular y nacional, en el que intelectuales y artistas se unieron en la lucha a los campesinos sin tierra. Después de la victoria de las fuerzas revolucionarias, los primeros gobiernos buscaron la colaboración de los artistas para la formación cultural del pueblo y la reforma de la enseñanza. Fusionando arte moderno y tradición cultural mexicana, se utilizaron las formas más adecuadas para poner la obra de los artistas al alcance de las masas: las grandes figuraciones murales, de carácter decorativo y celebrador, y los grabados populares, de carácter narrativo.

Inspirándose en el arte popular y el folclore mexicano del periodo colonial, su temática se centra en la historia de los últimos siglos y en la exaltación del sentimiento de la libertad que se expresa en la moral y las costumbres del pueblo, y que se ha convertido en voluntad y acción revolucionaria.

Liberados del academicismo tradicional, los artistas mexicanos adoptaron los códigos del expresionismo alemán y de las primeras tendencias modernistas y vanguardistas rusas. Los pioneros de la nueva escuela mexicana son Orozco, Rivera y Siqueiros.

La pintura mexicana de la revolución tuvo una amplia influencia en todos los países latinoamericanos, sobre todo en aquellos donde era más trágica la situación del proletariado indígena: Chile, Colombia, Ecuador y Brasil, donde sobresale la figura de C. Potinari. Argentina adopta pronto el cubismo y sus artistas se orientan en la línea del constructivismo. En Uruguay, J. Torres García es un artista totalmente integrado en la cultura moderna europea y en contacto con las corrientes no figurativas.

79.7. Los realismos en Europa

Las propuestas rupturistas, renovadoras y revolucionarias de los diferentes movimientos de vanguardia crearon desconcierto y miedo en una gran parte de la sociedad. En la época de entreguerras este desconcierto cristalizó en distintos

movimientos y tendencias que reclamaban un retorno al orden y a las tradiciones clásicas. Entre estos movimientos se pueden mencionar el "novecento" y la pintura metafísica italiana, la nueva objetividad en Alemania o el novecentismo en Cataluña.

La pintura metafísica

La pintura metafísica se inició con Giorgio De Chirico, Carlo Carrá –que en 1915 pasó del futurismo a la metafísica– y Filippo de Pisis, en Ferrara, ciudad que se convirtió en el escenario de sus composiciones por las especiales características arquitectónicas que presentaba.

El pintor más emblemático de la pintura metafísica es su creador, Giorgio De Chirico, que se había formado en la cultura figurativa del romanticismo nórdico. La obra de De Chirico, que tuvo una gran influencia sobre muchos otros pintores, es un caso especial del arte de entreguerras. Sus obras presentan objetos, maniqués, sombras y algún personaje aislado en medio de una arquitectura simplificada, representada con una perspectiva y una iluminación irreales, en la que parece que el tiempo se haya detenido. Son obras que hablan de soledad y melancolía, en las que el sueño y la realidad se funden, como se puede ver en *Melancolía de una calle*.

Como recuerda Giulio Carlo Argan, la obra de De Chirico:

"[...] es un hecho antirrevolucionario y contradictorio respecto a las 'vanguardias' que se querían introducir en el proceso de transformación de la sociedad y acelerarlo. Para De Chirico, el arte no interpreta, ni representa, ni cambia la realidad; se plantea como *otra* realidad, metafísica y metahistórica".

Giulio Carlo Argan (1975). *El arte moderno* (vol. II, 6.^a reimpresión, 1984, pág. 451). Valencia: Fernando Torres Editor.

El singular Giorgio Morandi también se adscribió a la pintura metafísica durante algunos años, desde 1918. Morandi, que para algunos críticos es uno de los mejores pintores italianos del siglo, afronta el dilema entre metafísica e historia después de haber profundizado en la enseñanza de Cézanne. Adopta el núcleo de la pintura metafísica pero rechaza las concreciones temáticas de plazas italianas, musas inquietantes, maniqués y perspectivas manipuladas. Morandi pinta siempre las mismas cosas durante toda su vida: bodegones y naturalezas muertas a base de botellas y recipientes vacíos, algunas flores y unos cuantos paisajes. En *Naturaleza muerta*, de 1918, se puede apreciar el estilo característico del pintor.

Las pinturas y los excelentes aguafuertes de Morandi dan cuerpo a estos objetos mediante todo tipo de texturas opacas y retículas calculadas. Trata sus temas invariables con una gran diversidad de recursos gráficos y pictóricos, que dan a sus obras un gran interés compositivo y espacial. Por ello Argan dice:

"Morandi construye partiendo del objeto como Mondrian lo hace partiendo del concepto. [...] pero con el mismo y absoluto rigor".

Giulio Carlo Argan (1975). *El arte moderno* (vol. II, 6.^a reimpresión, 1984, pág. 455). Valencia: Fernando Torres Editor.

Para Argan, Mondrian y Morandi son los dos polos entre los que se define la concepción del espacio en la pintura de la primera mitad del siglo.

Los realismos en Italia

La pintura metafísica (1913-1920), el grupo *Novecento* (1922-1943) y *Valore Plastici* (1918-1921) son algunas de las corrientes realistas que se producen en Italia en la época de entreguerras. Los artistas de este periodo a menudo pasaban de un grupo a otro, lo cual hace difícil en algunos casos adscribir a un artista sólo a un grupo.

El *Novecento* es una agrupación de pintores y escultores de ideas variadas, muy bienpensantes, que se declara moderna pero salvaguardando el respeto por la "sana tradición italiana". La mayoría de los pintores del *Novecento* no tiene ningún interés, porque el *Novecento* es más bien un fenómeno difuso de mediocridad cultural y oportunismo. Por este motivo hay que mencionar los que, precisamente por su valor personal y particular, destacan de una manera muy clara. Entre los artistas más interesantes se encuentran Arturo Tosi (1871-1956), Mario Sironi (1885-1961) y los escultores Arturo Martini (1889-1947) y Marino Marini (1901-1980).

Para Argan, Martini habría sido uno de los mejores escultores modernos si no hubiera cedido a la mediocridad moral de la cultura de su época. Martini acabó considerando que toda la historia del arte era una crónica y eligió libremente en el pasado motivos y pretextos formales, como si la historia fuera un simple repertorio en lugar de un problema.

Marino Marini, discípulo de Martini, se dio cuenta del error de su maestro y se dedicó a buscar la génesis histórica en los significados originarios de la forma plástica. Marini concentró su búsqueda en unos cuantos temas (el rostro, el desnudo y el caballo), por medio de los cuales se intentó remontar a la génesis histórica de la forma plástica que encontró en el arte etrusco y en los retratos romanos más antiguos. Y demostró cómo se integran en este núcleo, arcaico y originario, las nuevas estructuras morfológicas expresionistas y cubistas.

Con respecto a la existencia de un arte fascista realista relacionado con el *No-vecento*, estamos de acuerdo con Argan, que dice que en Italia no existió un arte fascista propiamente dicho. El fascismo italiano se opuso a la investigación artística avanzada –las vanguardias– y defendió ciertos realismos sólo por prejuicios burgueses y por la desconfianza que los regímenes reaccionarios suelen mostrar hacia la cultura.

El movimiento de los *Valore Plastici* intentó una operación ambigua y problemática: llevar el lenguaje figurativo moderno, el de Cézanne, a "la auténtica" tradición italiana, la de Giotto y Masaccio. La causa del error en el planteamiento no era, en este caso, una obstinación nacionalista sino una concepción idealista del arte como clasicismo universal y eterno.

Los realismos en Alemania

Dentro de las corrientes figurativas del periodo de entreguerras, apareció en Alemania un grupo muy heterogéneo de artistas. Estos autores se dieron a conocer en una exposición, celebrada en el año 1925, denominada *Neue Sachlichkeit* ('Nueva Objetividad'). Las figuras más destacables del movimiento eran George Grosz, activo en Berlín; Otto Dix, en Dresde, y Max Beckmann, durante un periodo de tiempo muy corto. Otros artistas que también merecen ser mencionados son: Rudolf Schlichter, Christian Schad, Gustav Wunderwald y Anton Räderscheidt.

George Grosz (1893-1959), que había formado parte del grupo dadaísta berlinés, continuó su actividad con la realización de obras de contenido satírico y sarcástico sobre la situación política y social. El estilo de Grosz es, en esta época, muy corrosivo y expresivo. Su arte presenta y representa a las clases dominantes y su sistema de valores desde un punto de vista y una posición muy críticos. Por esta razón, sus obras fueron prohibidas en muchas ocasiones y finalmente se vio obligado a abandonar Alemania y refugiarse en Estados Unidos.

Con Grosz, Otto Dix (1891-1969) fue la figura más relevante de la nueva objetividad. Su estilo intenta reproducir minuciosamente la realidad tratando de recuperar y actualizar la tradición alemana medieval. Pero los temas de Dix –la guerra, el sexo y los retratos– también implican una posición irónica y satírica muy destacada.

En estos años dominados por la nueva objetividad, la fotografía también encontró un campo de acción muy favorable. Entre los principales fotógrafos que cabe mencionar destaca August Sander.

Durante los años del nazismo, el arte en Alemania vivió momentos de decadencia, de tradicionalismo populista y de persecución: Hitler en persona había calificado el arte moderno de "arte degenerado". La recuperación de un cierto realismo, como expresión de los ideales nazis, propició un arte totalitario supeditado a la política y falto de interés.

En esta época, en el mundo de la escultura se potenció la realización de conjuntos escultóricos destinados a "decorar" los edificios. Arno Becker fue uno de los principales escultores, y entre los pintores destaca Adolf Wissel.

La pintura metafísica, creada por Giorgio de Chirico entre 1910 y 1915, nace de un sentimiento nostálgico del pasado. Su fuente de inspiración es la serena arquitectura del renacimiento florentino, un sentimiento místico de la perspectiva. No se presenta como un nuevo estilo o una nueva técnica; era, más bien, una nueva forma de contemplar las cosas: se trataba de penetrar en el misterio de la vida, en la atmósfera más profunda de la realidad, a través de los objetos que nos rodean, es decir, encontrar en la materia una vida mágica.

Empieza así una búsqueda del vacío, de la arquitectura interna de las cosas; el objetivo era "la segunda realidad" del mundo: el trasmundo. Los pintores metafísicos adoptan una postura singular para descubrir esta segunda realidad: utilizan los datos del subconsciente para ponerse en comunicación con el trasmundo; renuncian a las relaciones lógicas que unen entre sí a los objetos; el espacio metafísico donde habitan las cosas está estructurado con una lógica diferente. El sueño, el recuerdo, la evocación, sirven como un hilo para enfiar en el espacio las migajas dispersas de la realidad. Así llegamos a resultados aparentemente absurdos pero que tienen un significado en el fondo.

Los ideales de la pintura metafísica son en el fondo profundamente clásicos. La realidad, viva y cambiante, no se deja capturar fácilmente. Por ello el artista debe recurrir a toda clase de engaños, subterfugios y ductilidades, para sorprenderla en su misterio más íntimo. Es este propósito lo que lleva seguramente al pintor metafísico a plantear primero la tela como un fondo estable y sereno donde las cosas puedan quedar aprisionadas por sorpresa. Colores planos, arquitecturas estéticas, formas geométricas.

79.8. La escultura moderna

Los historiadores suelen situar la aparición del concepto de escultura moderna en el siglo XIX, en la obra y la persona de Auguste Rodin, en su forma de modelar y de fragmentar las figuras y en obras como *Balzac* (1891-1895). Hasta entonces, la escultura había quedado atrás respecto a la evolución de la pintura moderna.

Desde este punto de vista generalista también hemos de hablar de los efectos impresionistas del modelado de Medardo Rosso (1858-1928), o de la rotundidad de los volúmenes de Aristides Maillol (1861-1944). Todos ellos pueden ser considerados los antecedentes más importantes de la escultura moderna y de la escultura del siglo XX.

La evolución de la escultura hasta el cubismo

En la evolución de la escultura moderna hasta el cubismo también tienen un papel importante distintos pintores que llevaron a cabo una tarea escultórica muy meritoria. Entre ellos hemos de hablar del impresionista Edgar Degas y sus bailarinas, y del primitivismo de las tallas de madera de Paul Gauguin. Sin embargo, sobre todo, hay que considerar las obras escultóricas de Henri Matisse y Pablo Picasso.

Matisse trabajó en escultura algunos temas que surgían en su pintura, como el arabesco lineal o el proceso de simplificación formal, en piezas como *Desnudo recostado* (1907) o los cuatro desnudos femeninos de espalda realizados entre 1909 y 1930.

Las esculturas de Picasso tienen un gran interés y, en su momento, fueron realmente revolucionarios. Aplicó al volumen escultórico la descomposición en planos geométricos típica del cubismo, que empezaba el camino hacia la escultura abstracta. Introdujo cavidades y agujeros en piezas, que anunciaban la conquista del espacio vacío por la escultura moderna. Además, sus collages escultóricos, como las guitarras o los vasos, son muy interesantes desde distintos puntos de vista y representan una gran aportación conceptual, material y técnica. A menudo son piezas hechas con chapas metálicas, maderas, alambres, cordeles u otros materiales pobres y reciclados. También trabajó en el montaje escultórico o *assemblage*.

Respecto a los escultores propiamente cubistas, se debe mencionar a Alexander Arxipenko (1887-1964), Raymond Duchamp-Villon (1876-1918) –hermano de Marcel Duchamp–, Henri Laurens (1885-1954) y Jacques Lipchitz (1891-1973).

Un caso aparte es el del rumano Constantin Brancusi, que llegó a París en 1904. Su interés por la escultura arcaica, por la talla directa y por el misticismo lo llevaron a desarrollar una escultura personal y original al mismo tiempo. Brancusi dejó de lado todos los detalles y las anécdotas hasta llegar a desnudar sus esculturas, en busca de las formas puras y esenciales. La serie de obras sobre la *Musa dormida*, que empezó en 1906, sobre *El bebé*, iniciada en 1915, sobre la Señorita Pogany, etc. son un buen testimonio de esto. Entre sus temas figuran también algunos animales, como los pájaros estilizados que alcanzaban una apariencia casi abstracta. De la obra realizada en talla de madera es necesario destacar la *Columna sin fin*, (1918), que repite una forma poliédrica regular hasta una gran altura.

Dentro de una corriente más constructivista hemos de hablar de la obra escultórica de Vladimir Tatlin. Entre otras cosas, sus relieves de pared y el modelo para el *Monumento a la Tercera Internacional* (1919) deben figurar en cualquier Historia de la escultura del primer tercio de siglo. El Monumento a la Tercera Internacional es un gran proyecto de obra de arte total que quería fundir la pintura, la escultura y la arquitectura en una sola realización.

Los hermanos Pevsner, Antoine Pevsner (1886-1962) y Naum Gabo, que adoptó este apellido para que no lo confundieran con su hermano, también realizaron distintas obras en estos años, que se distinguían por la utilización de materiales producidos industrialmente y por la flexibilidad, la transparencia y la delimitación de espacios vacíos. Así lo podemos ver en el Relieve cuadrado, de 1937, de Naum Gabo.

Desde el cubismo hasta la Segunda Guerra Mundial

Desde el cubismo y los años veinte hasta la Segunda Guerra Mundial muchos de los escultores que ya hemos mencionado continuaron trabajando. Pero otros se fueron añadiendo a la aventura de la escultura moderna, reemplazando a algunos de los que iban desapareciendo.

Julio González, nacido en Barcelona, fue uno de los principales escultores en hierro del periodo de entreguerras. Desde el año 1900 residió en París y a partir de 1927 se dedicó casi exclusivamente a sus esculturas en hierro, donde utilizaba la técnica de la soldadura autógena. Ni el material ni la técnica eran nada usuales en la escultura de aquel momento. Sus personajes se fueron volviendo cada vez más abstractos, hasta convertirse en aquello que él calificaba de "dibujos en el espacio". La Mujer delante del espejo es un ejemplo representativo del trabajo en hierro de González.

Entre la obra escultórica que se da a conocer en esta época se debe destacar las formas sinuosas de Hans Arp, los singulares móviles sin título de Alexander Calder, que incorporan el movimiento real en la escultura, los objetos surrealistas de Salvador Dalí, Max Ernst, Alberto Giacometti y Joan Miró, y las figuras de Henry Moore.

Los historiadores suelen situar la aparición del concepto de escultura moderna en el siglo XIX, en la obra y la persona de August Rodin, en su forma de modelar y de fragmentar las figuras. También hemos de hablar de los efectos impresionistas del modelado de Medardo Rosso o de la rotundidad de los volúmenes de Aristides Maillol. Todos ellos pueden ser considerados los antecedentes más importantes de la escultura moderna y de la escultura del siglo XX.

En la evolución de la escultura moderna hasta el cubismo debemos hablar del impresionista Edgar Degas y sus bailarinas, y del primitivismo de las tallas de madera de Paul Gauguin. Sin embargo, sobre todo, cabe considerar las obras escultóricas de Henri Matisse y Pablo Picasso.

Con respecto a los escultores propiamente cubistas cabe mencionar a Alexander Archipenko, Raymond Duchamp-Villon, Henri Laurens y Jacques Lipchitz.

Un caso aparte es el del rumano Constantin Brancusi, que llegó a París en 1904. Su interés por la escultura arcaica, por la talla directa y por el misticismo lo llevaron a desarrollar una escultura personal y original al mismo tiempo.

Dentro de una corriente más constructivista debemos hablar de la obra escultórica de Vladimir Tatlin. Entre otras cosas, sus relieves de pared y el modelo para el *Monumento a la Tercera Internacional* (1919) deben figurar en cualquier Historia de la escultura del primer tercio de siglo. Los hermanos Pevsner también realizaron varias obras en estos años, que se distinguían por la utilización de materiales producidos industrialmente y por la flexibilidad, la transparencia y la delimitación de espacios vacíos.

Julio González, nacido en Barcelona, fue uno de los principales escultores en hierro del periodo de entreguerras. Ni el material ni la técnica eran usuales en la escultura de aquel momento. Entre la obra escultórica que se da a conocer en esta época se ha de destacar las formas sinuosas de Hans Arp, los singulares móviles de Alexander Calder, que incorporan el movimiento real en la escultura, los objetos surrealistas de Salvador Dalí, Max Ernst, Alberto Giacometti y Joan Miró, y las figuras de Henry Moore.

79.9. La arquitectura moderna

La Primera Guerra Mundial supuso una disminución de la actividad en la construcción y una aceleración en el desarrollo de la industria, tanto desde el punto de vista cuantitativo como desde el punto de vista del progreso técnico. La posguerra provocó también un crecimiento de la población urbana. A causa de estos cambios cuantitativos y cualitativos y del desarrollo de la mecanización de los servicios y de los transportes, la estructura de la ciudad ya no respondía a las exigencias sociales de la época. El problema urbanístico se presenta como una cuestión urgente y grave, y tiene –como recuerda Giulio Carlo Argan– un aspecto funcional, porque la ciudad es un organismo productivo; un aspecto social, porque las clases trabajadoras ya no pueden considerarse sólo un instrumento manejable e irresponsable; un aspecto higiénico, en el sentido fisiológico y psicológico; así como un aspecto político.

Este conjunto de cosas cambian radicalmente la figura profesional del arquitecto. Ahora, antes de ser constructor debe ser urbanista. Entonces se establece enseguida una distinción entre los arquitectos de oficio, que solamente se ponen al servicio de la especulación inmobiliaria, y unos cuantos arquitectos que son conscientes de su función y de su responsabilidad.

"La lucha por la arquitectura moderna ha sido, pues, una lucha política más o menos enmarcada en el conflicto ideológico de fuerzas progresistas y fuerzas reaccionarias; lo prueba el hecho de que allí donde las fuerzas reaccionarias han tomado el poder y han sofocado las fuerzas progresistas, la arquitectura moderna ha sido reprimida y perseguida (y así ocurrió con el fascismo en Italia, el nazismo en Alemania y el predominio de la burocracia de estado en la U.R.S.S.)".

Giulio Carlo Argan (1975). *El arte moderno 1770-1970* (vol. II, *La época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea"*). Valencia: Fernando Torres Editor.

El racionalismo de Le Corbusier

Charles-Édouard Jeanneret, llamado Le Corbusier (1887-1965), era de origen suizo aunque desde 1917 residió en París. En su época de formación colaboró en varios estudios de arquitectura y viajó por Europa y Oriente. En 1918 se asoció con el pintor Amédée Ozenfant, con quien formuló la corriente estética del purismo.

Propuso el uso de volúmenes simples en la arquitectura y definió la vivienda como una máquina para vivir. Según él, el funcionamiento de un edificio debía tener como principio generador la planta, y sus volúmenes habían de mantener un equilibrio formal y la pureza de las formas geométricas simples. Para conseguir este equilibrio recurrió a la sección áurea y a su *Modulor*, un conjunto de magnitudes que tomaban al hombre como medida de todo.

Pero el interés de Le Corbusier no se limitó exclusivamente a la vivienda, sino que se hizo extensivo a toda la ciudad por medio del urbanismo. Proyectó ciudades ideales estructuradas de acuerdo a sus necesidades y realizó distintos planos de urbanización para muchas ciudades de Europa (Amberes, Barcelona, Ginebra, Marsella, París), África (Argel) y Sudamérica (Buenos Aires, Bogotá, Montevideo, Río de Janeiro).

También hizo unas "viviendas unitarias" en Marsella y Nantes, auténticas ciudades-casa que combinaban las exigencias de la intimidad personal con las ventajas de la comunidad.

Entre las ideas arquitectónicas y urbanísticas de Le Corbusier se ha de destacar también su concepción del espacio continuo inseparable de las cosas, el hecho de concebir la casa como un volumen construido sobre pilares, de manera que

se pudiera circular por debajo, los pisos no estratificados sino encajados en niveles múltiples, los jardines en las terrazas y la naturaleza incorporada en la construcción.

La Ville Savoye (1929-1931) sirve para ilustrar esta nueva concepción de Le Corbusier, que también cultivó la escritura y dejó constancia de sus teorías en *Vers une architecture* (1923) y *Urbanisme* (1924).

El organicismo de Frank Lloyd Wright

Frank Lloyd Wright (1869-1959) fue alumno de Louis-Henry Sullivan (1856-1924) y como él defendió la idea de una arquitectura específicamente norteamericana. Hasta 1910 centró sus esfuerzos en la clase media, en la que veía la fuerza impulsora del progreso norteamericano.

En torno a Chicago construyó casas unifamiliares, cuya planta se desarrollaba orgánicamente a partir de una zona principal; subrayaba la horizontalidad con ventanas continuas y aleros o voladas acusadas. Es la época de las *Prairie Houses*, de la casa *Willits* (1902) y de la casa *Robie* (1909).

Para Wright la casa debe ser el lugar donde se dé el contacto con la realidad. Como recuerda Giulio Carlo Argan, en el plano formal las consecuencias de esta idea clave son: la eliminación de la "caja" espacial, la reducción de los elementos determinantes formales en horizontales, verticales y cruces de planos, la articulación libre de la planta, la supresión de la diferencia entre espacio interno y espacio externo y la identificación del edificio con el ambiente natural.

Después vino la época de su actividad en Japón, donde construyó el *Hotel Imperial* de Tokio (1916-1922), ahora destruido. La influencia del arte japonés fue muy importante para la arquitectura de Wright y, desde este punto de vista, se puede decir que contribuyó a aproximar la cultura artística oriental a la occidental.

La Casa Kaufman o Casa de la cascada (1936) es un buen ejemplo de una de las preocupaciones fundamentales de Wright: la integración de la arquitectura en el paisaje. En esta obra la tecnología moderna (hierro y hormigón armado) y los materiales tradicionales (piedra y madera) se combinan de manera excelente con la naturaleza.

Coincidiendo con la Casa de la cascada empezaron a aparecer en la obra de Wright las formas curvas y orgánicas, que caracterizaron otra de las facetas de su producción. Uno de los mejores exponentes de la utilización de estas formas es el *Guggenheim Museum* de Nueva York, que construyó mucho más tarde (1956-1959).

Según varios autores, la gran innovación de Wright ha consistido en el hecho de que, por primera vez, la arquitectura no está pensada como un objeto, sino como el acto de un sujeto.

El espacio continuo de Mies van der Rohe

El arquitecto Ludwig Mies van der Rohe asumió la dirección de la Bauhaus en el año 1930. Fue alumno de Peter Behrens (1868-1940), igual que Walter Gropius. Sus primeras obras están influidas por el expresionismo arquitectónico, pero gradualmente en su trabajo se aprecia la importancia de los principios formales definidos por la estética neoplasticista, como el uso exclusivo de la cubierta plana, la continuidad horizontal de los espacios o la preocupación por la calidad plástica de los materiales.

Un ejemplo típico y significativo de su producción arquitectónica en la etapa europea es el Pabellón alemán, construido para la Exposición Universal de Barcelona de 1929; un pabellón que se ha reconstruido recientemente en su emplazamiento original.

Con la llegada de Hitler al poder en el año 1933, los nazis clausuraron la Bauhaus y él emigró a Estados Unidos, donde realizó el resto de su obra. Allí empieza a proyectar rascacielos concebidos como cajas de cristal de una gran pureza estructural. En su investigación formal –no se planteó problemas sociales ni urbanísticos– el rascacielos es el tema central. Cuando no proyecta para grandes alturas lo hace para extensiones mínimas, edificios a ras de tierra con amplias coberturas planas sobre paredes de cristal bajas.

Sus edificios sólo se pueden construir con técnicas industriales avanzadas. Utilizando la tecnología de la producción en serie descubrió en la serialidad un valor que no excluye el ritmo. El suyo es un proyectismo de ritmos seriados que tienden al infinito.

Mies van der Rohe fue uno de los máximos representantes y responsables del trasplante del racionalismo alemán a Estados Unidos.

Otros arquitectos

El más importante de los arquitectos nórdicos es, sin duda, el finlandés Alvar Aalto (1898-1976), que en la década de los años veinte había proyectado algunos edificios prefuncionales. La principal característica de Aalto –escribe Bruno Zevi– "es precisamente la ausencia de fórmulas compositivas, de tono apodíctico y de principios teóricos".

En Suecia, E. Gunnar Asplund (1885-1940) y Suen Markelius representaban una corriente empírica que consistía en la eliminación de toda retórica en la construcción, así como en la búsqueda de los motivos psicológicos profundos por los cuales ciertas morfologías o tipologías se han hecho tan habituales y familiares como la lengua que se habla.

El conocimiento de la obra de Le Corbusier y de Mies van der Rohe influyó sobre la arquitectura danesa por medio de Arne Jacobsen (1902-1971).

La conjunción del geometrismo racionalista y del estructuralismo orgánico se nota especialmente en Richard Neutra (1892-1970), austríaco y alumno de Adolf Loos, que también emigró a Estados Unidos. La actividad de Neutra en California contribuyó a la formación de la llamada "escuela californiana".

Entre los arquitectos holandeses Willem Marinus Dudok es quizás quien mejor aprendió la lección de Frank Lloyd Wright. Dedicó su actividad a la pequeña ciudad de Hilversum, donde consiguió ser "municipal" sin ser provinciano.

También cabe destacar especialmente a otros arquitectos como Gerrit Thomas, Rietveld (1888-1964) o Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963).

La arquitectura moderna se ha desarrollado en todo el mundo según algunos principios generales: la prioridad de la planificación urbanística sobre el proyectismo arquitectónico; la máxima economía en la utilización del terreno y en la construcción con el objetivo de poder resolver el problema de la vivienda; la rigurosa racionalidad de las formas arquitectónicas; el recurso sistemático a la tecnología industrial, a la estandarización y a la prefabricación en serie, es decir, la progresiva industrialización de la producción de objetos que pertenecen a la vida cotidiana (diseño industrial); la concepción de la arquitectura como condicionante del progreso social y de la educación democrática de la comunidad.

Diferentes enfoques y tendencias se pueden distinguir en la arquitectura moderna: un racionalismo formal, que tiene su centro en Francia y que encabeza Le Corbusier; un racionalismo metodológico y didáctico, que tiene su centro en Alemania, en la Bauhaus y que encabeza W. Gropius; un racionalismo ideológico, el del Constructivismo soviético; un racionalismo formalista, el del Neoplasticismo holandés; un racionalismo empírico de los países escandinavos, encabezado por A. Aalto; un racionalismo orgánico americano, con la personalidad de F. L. Wright.

79.10 Las artes decorativas

En el año 1925 se celebró en París la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas. Fue en esta exposición donde se dio a conocer el estilo *art déco* o *estilo 1925*. El *art déco* se desarrolla de manera paralela a otras experiencias como la Bauhaus, De Stijl o el *esprit nouveau*, pero la popularidad

y la influencia que alcanzó es mucho más grande que la de éstos y abarca desde las artes decorativas hasta la arquitectura y, entre otras formas de expresión, comprende el teatro, la tipografía, la moda y la publicidad.

En el *art déco* predominan las líneas rectas, la influencia tardía del cubismo y el futurismo, el arte negro, el gusto por el exotismo y por la extravagancia, el estilo y los colores del arte egipcio y del arte oriental. Por todo ello, el *art déco* se puede considerar más un fenómeno social que una gran aportación artística.

Art déco es, pues, el término que se utiliza para designar el arte decorativo del periodo de entreguerras, durante los años veinte y treinta, y hace referencia a una multitud de estilos y de escuelas porque nunca ha habido un movimiento *déco* propiamente dicho. "Posiblemente el Art Déco se encuentra en los antípodas del diseño industrial socialmente comprometido que la Bauhaus, De Stijl y Le Corbusier proclamaban, pero no cabe duda de que constituye su telón de fondo".

Isabel Campi (1987). *Iniciación a la historia del diseño industrial*. Barcelona: Edicions 62 (Massana, 1).

El *art déco* está más en relación con la moda que con el diseño industrial propiamente dicho. El periodo *déco* constituye la edad de oro de la formulación de la elegancia moderna en el vestir y en accesorios como joyas, maquillajes, frascos de perfumería, etc. En este ambiente se puede destacar a los modistos Poiret, Jeanne Lanvin, Coco Chanel, Worth, etc.

El diseño de los frascos y de los envoltorios se confiaba a artistas como Baccarat o René Lalique.

En el año 1925 se celebró en París la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, donde se dio a conocer el estilo *art déco* o *estilo 1925* caracterizado por el predominio de las líneas rectas, la influencia tardía del cubismo y el futurismo, el arte negro, el gusto por el exotismo y por la extravagancia, así como el estilo y los colores del arte egipcio y del arte oriental. Se utiliza para designar el arte decorativo del periodo de entreguerras, durante los años veinte y treinta, y hace referencia a una multitud de estilos y de escuelas. El periodo *déco* constituye la edad de oro de la formulación de la elegancia moderna en el vestir y en accesorios como joyas, maquillajes, frascos de perfumería, etc.

80. El arte desde 1945 hasta la actualidad

Desde el siglo XVIII, a partir de la utopía estética de F. Schiller, pasando por Marx y acabando con Marcuse, la estética y el arte se han inscrito en un proyecto de emancipación humana. El arte ha sido encaramado a un dominio ideal, desde el que se abarca la totalidad del humanismo clásico.

Parece que las utopías artísticas de la modernidad tienen un planteamiento similar. El discurso de las vanguardias, por ejemplo, cuestionaba la "institución arte", tanto los problemas formales como las actitudes éticas y políticas o las condiciones de la creación y recepción artísticas; y al mismo tiempo se ofrecían como guías morales o modelo de emancipación de la realidad social. No se trataba de interpretar el mundo, sino de transformarlo.

Pronto, sin embargo, uno se da cuenta de que el arte no es la Pandora que vence la realidad, y que su superación es un espejismo. Los poderes que el esteticismo había atribuido al arte se desvelan falsos: los vínculos entre la emancipación estética y la social no son lineales. Esta pérdida de la trascendencia del arte coincidirá con la crisis de los setenta y de los ochenta (crisis energética, desempleo, desastres ecológicos, crítica a la racionalidad...). Con el abandono de los contenidos utópicos de la sociedad del trabajo desaparecen ilusiones que cautivaron la conciencia que tuvo de sí misma la modernidad. De esta manera, las vanguardias, una vez alcanzaron su reconocimiento e institucionalización sociales, se vaciaron de los contenidos más agresivos y se integraron en el sistema. Empezaba, así, el descrédito de las vanguardias.

En este contexto empiezan a proliferar actitudes que renuncian al optimismo artístico e impulsan un retorno hacia el interior de las prácticas artísticas. Los proyectos globales son sustituidos por "la propia realidad": el deber del arte como moral del imperativo categórico es reemplazado por el arte como voluntad de vida; las expectativas emancipadoras han abandonado al macrosujeto revolucionario y se han recludo en el individuo. Escepticismo, resignación, cinismo, nihilismo, decepción respecto a los ideales de las vanguardias... son algunas de las expresiones que traslucen el sustrato sobre el que se levanta la actual escena artística.

La actual situación posmoderna viene definida por una pérdida de confianza en la racionalidad dominante y en los objetivos últimos de la historia. Ante este desconcierto no es extraño que el arte se replegue hacia su interioridad y autonomía. Analizando sus manifestaciones más relevantes, da la sensación de que la vivencia posmoderna tan pronto se deja embargar por los entusiasmos como agobiar por melancólicos presentimientos. El arte parece actuar como coraza de protección frente a los instintos destructivos de la existencia históri-

ca; y si el realismo social y el conceptualismo no dejaban ninguna posibilidad a la simple fruición, ahora se ha desatado un hedonismo artístico que quiere sentir intensamente las obras como fuente de placer.

Desde el siglo XVIII, a partir de la utopía estética de F. Schiller, pasando por Marx y acabando con Marcuse, la estética y el arte se han inscrito en un proyecto de emancipación humana. El arte ha sido encaramado a un dominio ideal, desde el que se abarca la totalidad del humanismo clásico.

Parece que las utopías artísticas de la modernidad tienen un planteamiento similar. El discurso de las vanguardias, por ejemplo, cuestionaba la "institución arte", tanto los problemas formales como las actitudes éticas y políticas o las condiciones de la creación y recepción artísticas; y al mismo tiempo se ofrecían como guías morales o modelo de emancipación de la realidad social. No se trataba de interpretar el mundo sino de transformarlo.

Pronto, sin embargo, uno se da cuenta de que el arte no es la Pandora que vence a la realidad y que su superación es un espejismo. Los poderes que el esteticismo había atribuido al arte se desvelan falsos: los vínculos entre la emancipación estética y la social no son lineales. Esta pérdida de la trascendencia del arte coincidirá con la crisis de los setenta y de los ochenta (crisis energética, desempleo, desastres ecológicos, crítica a la racionalidad...). Con el abandono de los contenidos utópicos de la sociedad del trabajo desaparecen ilusiones que cautivaron la conciencia que tuvo de sí misma la modernidad. De esta manera, las vanguardias, una vez alcanzaron su reconocimiento e institucionalización sociales, se vaciaron de los contenidos más agresivos y se integraron en el sistema. Empezaba, así, el descrédito de las vanguardias.

En este contexto empiezan a proliferar actitudes que renuncian al optimismo artístico e impulsan un retorno hacia el interior de las prácticas artísticas. Los proyectos globales son sustituidos por "la propia realidad": el deber del arte como moral del imperativo categórico es reemplazado por el arte como voluntad de vida; las expectativas emancipadoras han abandonado al macrosujeto revolucionario y se han recludo en el individuo. Escepticismo, resignación, cinismo, nihilismo, decepción respecto a los ideales de las vanguardias... son algunas de las expresiones que traslucen el sustrato sobre el que se levanta la actual escena artística.

La actual situación posmoderna viene definida por una pérdida de confianza en la racionalidad dominante y en los objetivos últimos de la historia. Ante este desconcierto no es extraño que el arte se replegue hacia su interioridad y autonomía. Analizando sus manifestaciones más relevantes, da la sensación de que la vivencia posmoderna tan pronto se deja embargar por los entusiasmos como agobiar por melancólicos presentimientos. El arte parece actuar como coraza de protección frente a los instintos destructivos de la existencia históri-

ca; y si el realismo social y el conceptualismo no dejaban ninguna posibilidad a la simple fruición, ahora se ha desatado un hedonismo artístico que quiere sentir intensamente las obras como fuente de placer.

80.1. El arte en Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial

Las consecuencias políticas, sociales y económicas de la Segunda Guerra Mundial provocaron un desplazamiento del centro artístico europeo hacia Estados Unidos, y un cambio de capitalidad de París a Nueva York. Este cambio se produjo tanto desde un punto de vista físico –una gran cantidad de artistas y arquitectos europeos emigraron y se trasladaron a América huyendo de la ocupación nazi, de las calamidades de la guerra y de la pobreza de la posguerra– como desde un punto de vista económico, ya que Estados Unidos salió muy reforzado y favorecido del conflicto. Respecto a la emigración de artistas europeos en Estados Unidos, y especialmente en Nueva York, cabe recordar que, entre muchos otros, llegaron los grandes maestros de la Bauhaus –Joseph Albers, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Laszlo Moholy-Nagy–, el grupo surrealista casi en bloque –André Breton, Salvador Dalí, Max Ernst, Roberto Matta, André Masson, Yves Tanguy– y otras figuras como Piet Mondrian, Fernand Léger, Marc Chagall y Jacques Lipchitz. Y también había muchos otros artistas que se desplazaban a Nueva York o visitaban la ciudad periódicamente.

Además, varias medidas propiciaron el nacimiento de las primeras vanguardias típicamente americanas, como el WPA/FAP (Work Progress Administration/Federal Art Project), que representó una gran ayuda y un buen estímulo para los artistas americanos entre 1935 y 1943, precisamente una época de muchas dificultades económicas para el país.

Y también se debe tener en cuenta que durante los años treinta y cuarenta se habían celebrado en Nueva York grandes exposiciones de los mejores artistas y movimientos, y se habían inaugurado nuevos museos y galerías que acercaban el arte contemporáneo a un público cada vez más numeroso.

El grupo surrealista fue fundamental para el desarrollo del arte contemporáneo en Estados Unidos, y en relación con este tema no podemos olvidar la figura de Peggy Guggenheim (casada entonces con Max Ernst). Su galería Arts of this Century se convirtió en uno de los núcleos fundamentales de la difusión del expresionismo abstracto norteamericano entre 1942 y 1947.

El expresionismo abstracto norteamericano

El Salón de Primavera y las sucesivas exposiciones individuales que vinieron a continuación, organizadas por Peggy Guggenheim en su galería, Art of this Century, dieron a conocer por primera vez la obra de una nueva generación de artistas, como Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko y Clifford Still.

Fue entre 1942 y 1952 cuando se configuró el movimiento que conocemos con el nombre de "expresionismo abstracto", o primera generación, de la Escuela de Nueva York. Ante todo, se ha de decir que el grupo de artistas que se reúnen bajo el nombre de expresionismo abstracto no presenta una unidad estilística, ni siquiera pueden ser considerados todos como expresionistas. Se trata, por lo tanto, de una denominación equívoca. Por ejemplo, la obra de Willem De Kooning en muy pocas ocasiones es abstracta y la de Barnett Newman no tiene características expresionistas.

Los casos especiales de Hans Hofmann (1880-1966) y Arshile Gorky (1904-1948) representan un punto clave de transición entre la obra de los europeos y la de los norteamericanos. Gorky había llegado a América en 1920 desde Armenia, y Hoffman en 1933 desde Alemania.

Las figuras más destacadas del expresionismo abstracto son William Baziotes, James Brooks, Willem De Kooning, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Franz Kline, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Clyfford Still y Bradley Walker Tomlin. Un poco al margen, por edad y porque geográficamente se sitúa en la costa del Pacífico, se debe mencionar a Mark Tobey (1890-1976). El interés de este artista por la mística Zen se concretó en sus características "escrituras blancas", acumulaciones de signos caligráficos abstractos.

Jackson Pollock fue una figura mítica de esta época. De 1935 a 1942 Pollock trabajó en el Federal Art Project, y en el año 1943 expuso por primera vez individualmente en la galería de Peggy Guggenheim. Hacia 1947 empezó a utilizar la técnica del *dripping* ('goteo'), que tanto había de caracterizar y popularizar la pintura de su época de madurez. Es una pintura realizada en el suelo, con la acumulación de filigranas abstractas y regueros espontáneos hasta llenar el cuadro. Una pintura que tiene una composición sin ningún centro de atención –que se ha definido como *all over*– y que convierte el acto de pintar en una experiencia vital. *Atajos ondulados* es un ejemplo representativo de este tipo de obras.

El estilo maduro de De Kooning se define por sus características figuras femeninas, a menudo monstruosas e inquietantes. Su obra no puede ser considerada abstracta, pero la expresión directa y gestual y la preocupación por compaginar la figuración y la pintura, integran a De Kooning en la primera vanguardia norteamericana. *Ático* es una de sus pinturas de madurez.

La obra característica de Franz Kline (1910-1962) presenta unas gigantescas pinceladas negras sobre fondo blanco, que tienen una relación remota con el gestualismo de los grafismos orientales.

Otros componentes de esta primera vanguardia son conocidos también como representantes de la llamada *Color-field painting* ('pintura de campos de color'). Se trata de Clifford Still, Barnett Newman y Mark Rothko.

Los de Clifford Still (1904-1980) son unos campos de color sinuosos que parecen espacios rotos y que ponen en contraste las diferentes partes de la superficie pictórica. En el caso de Barnett Newman (1910-1970) se trata de grandes bandas verticales que separan o yuxtaponen áreas coloridas con un gran rigor y profundidad emotiva. El estilo maduro de Mark Rothko se caracteriza por grandes áreas de color que llenan espacios más o menos rectangulares de contornos evanescentes. Sus pinturas invitan a la contemplación y al misticismo por su extrema simplicidad y profundidad cromática. Rojo sobre marrón es un buen ejemplo de la manera de pintar de este artista.

La postabstracción norteamericana

A finales de los años cincuenta, la hegemonía del expresionismo abstracto empezó a producir una cierta reacción por parte de pintores de una nueva generación. Pero a pesar de pretender ser una reacción, no dejaban de tener ciertas relaciones con los héroes del expresionismo abstracto. A esta nueva generación –que se le denominó con apelativos como "nueva abstracción", *hard-edge* o *postpainterly abstraction*– pertenecen Ellsworth Kelly, Morris Louis, Kenneth Noland y Frank Stella. La nueva abstracción se dio a conocer con diferentes exposiciones entre 1959 y 1966.

Ad Reinhardt (1913-1967) se puede considerar un pintor de transición entre una generación y otra, o un caso aparte, ya que si bien lo hemos de situar en el ambiente de la primera generación de la Escuela de Nueva York, su obra no llegó a la madurez hasta los años cincuenta y sesenta, mediante unas pinturas oscuras de un gran reduccionismo cromático y formal, que ya anunciaban la nueva abstracción y también el *minimal art*.

La pintura de Ellsworth Kelly (1923) se caracteriza por las formas geométricas sencillas de contornos concretos y colores brillantes, por lo cual se conoció también como *hard-edge*. A partir de 1959 inició su obra escultórica de rasgos similares.

Morris Louis (1912-1962) desarrolló una técnica que consistía en dejar gotear colores diluidos sobre telas sin preparar. Kenneth Noland (1924) realizó unos característicos trabajos en serie que se distinguen también por la simplicidad formal y por los colores vivos y contrastados.

Frank Stella (1935) es el artista de trayectoria más compleja y cambiante. Primero se caracterizó por unas telas hechas de bandas negras que ocupaban todo el espacio pictórico hasta coincidir con el perímetro del cuadro. Estas telas, a causa del rigor formal y la asepsia cromática, tenían también relación con la pintura minimalista. Después utilizó colores mucho más brillantes, incluso iridiscentes. Seguidamente, a partir de 1960, trabajó en formatos variados –trapezoidales, octogonales, etc. –. A partir de finales de los años sesenta, las formas y los formatos eran circulares y las bandas de colores vivos se cruzaban de un formato a otro. A finales de la década de los años setenta, sus obras alcanzaron un aspecto mucho más tridimensional y abarrocado, que las sitúa entre la pintura y la escultura.

Después de la Segunda Guerra Mundial el centro de la cultura artística se desplaza de París a Nueva York. El auge de un arte americano constituye el fenómeno más importante en la historia del arte a mediados de siglo XX.

La cultura norteamericana empieza a formarse a finales del siglo XIX y comienzos del XX: los magnates de la industria y de las finanzas compran grandes colecciones de arte que se convertirán, después, en fundaciones y galerías.

Cronológicamente podemos mencionar las siguientes fechas como puntos de referencia: en 1913 tiene lugar la exposición en Nueva York denominada Armory Show, centrada en Matisse, Picasso y los vanguardistas europeos. Con la Primera Guerra Mundial nace el mito de Estados Unidos. Después de la Segunda Guerra Mundial, muchos artistas europeos buscarán refugio en la "libre" América. Con este flujo migratorio de intelectuales, América se convierte en la depositaria de los valores de la cultura: los adopta y los adapta a sus estructuras sociales. La tensión entre arte moderno y conservadurismo europeo desaparece en el marco del progresismo americano: la vanguardia europea camina al paso del avance tecnológico de Estados Unidos.

La civilización europea es una civilización del conocimiento (del logos, de la palabra). Hace depender el actuar del conocer ("cogito ergo sum"). La civilización americana es una civilización pragmática, de la acción ("existo porque hago"). En el enfrentamiento de las dos civilizaciones, la razón (racionalidad), la palabra y el conocimiento, pierde la batalla ante la política basada en la fuerza. ¿Por qué, pues, seguir contraponiendo la utopía de la razón al brutal realismo del poder?

El arte abstracto parecía reforzar el carácter absoluto de lo que es estético. A partir de ahora, pintores y críticos cambiaron su actitud hacia el arte del pasado y se acostumbraron a la visión de colores y formas libres de objetos. Gracias a la abstracción se pudo valorar mejor –y disfrutar– el arte infantil y el de los pueblos primitivos. Lo que durante mucho tiempo se había considerado monstruoso y antiestético, se convertía ahora en pura forma y expresión. Pero, sobre todo, el informalismo aportó la idea de que el arte podía contemplarse ya

desde un único plano ahistórico y universal. En un primer momento, pues, dos aspectos caracterizaban el arte abstracto: la exclusión de las formas naturales y la universalización ahistórica de las notas del arte.

80.2. La posguerra en Europa. La década de los cincuenta

Huelga señalar que la Segunda Guerra Mundial dejó a Europa destruida físicamente y en ruinas. Pero el daño no fue sólo físico; también fue moral. El ambiente social, económico, político y cultural era de tristeza y desolación. La crisis cultural de posguerra coincidió con la filosofía existencialista y, en arte, con el informalismo, un movimiento paralelo al expresionismo abstracto de Estados Unidos pero que, por razones obvias, era mucho más triste y lúgubre.

El informalismo europeo

El informalismo europeo recibió también el nombre de *tachismo*, *art autre* o abstracción lírica. Se trataba, evidentemente de un movimiento abstracto que utilizaba el automatismo y la improvisación psíquica como medios para revelar el mundo subjetivo y personal del artista. Y al mismo tiempo valoraba el azar y la arbitrariedad, que también eran elementos constitutivos de la obra. El informalismo podía tratar dos aspectos principales: uno más bien gestual o caligráfico, y otro que daba mucha más importancia a la materia y a la tactilidad.

En el núcleo parisino del informalismo hay que destacar, entre otros, a Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Hans Hartung, Pierre Soulages y Wolfgang Schulze Wols.

La exposición de Jean Fautrier en París, en el año 1945, causó un gran impacto. Su obra matérica se caracterizaba por un empaste grande que parecía querer configurar formas humanas embrionarias. Era la serie de *Otages*. Después vinieron series sobre objetos, desnudos y paisajes. *Mademoiselle* es un buen ejemplo de su aportación pictórica.

Wolfgang Schulze (1913-1951), llamado "Wols", era alemán y llegó a París en el año 1932. A partir de 1947 su obra adquirió bastante resonancia. Las acuarelas, las manchas y los signos de Wols tienen algunas conexiones con los de Paul Klee.

Hans Hartung (1904), que también era alemán, se instaló en París en el año 1935. Su obra se caracteriza por el gesto, las líneas y las pinceladas que alcanzan un cierto dramatismo atormentado.

Dentro del movimiento general del informalismo también hemos de mencionar las obras de Georges Mathieu (1921) y del italiano Alberto Burri (1915-1997).

En Cataluña, el movimiento informalista está relacionado con algunos de los pintores del grupo Dau al Set (1948-1951), como Modest Cuixart, Antoni Tàpies y Joan-Josep Tharrats, que evolucionaron desde posiciones surrealistas hasta planteamientos informalistas. De todos ellos el más importante es, sin duda, Antoni Tàpies (1923), que a finales de los años cuarenta ya realizaba unas pinturas matéricas y abstractas con materiales pobres y sencillos, como es el caso de la *Caja de cordales* (1946) o el *Collage de las cruces* (1947). En los años cincuenta su pintura cómica alcanzó una resonancia internacional importante. La técnica de su trabajo son los empastes y las texturas –realizadas con polvo de mármol, látex y pigmentos– sobre los que trabaja, en positivo o en negativo, sus gestos y signos como las cruces, las letras, los números, los rastros o las huellas. Negro y ocre en forma de pizarra es un ejemplo representativo de su pintura.

En el Estado español, algunos de los artistas del grupo El Paso, que se presentó en el año 1957, también se caracterizan por el informalismo. Es el caso, por ejemplo, de Antonio Saura (1930).

Su pintura tenebrista presenta una gestualidad de resonancias figurativas, muy expresiva.

Y las características arpilleras rasgadas de Manuel Millares (1926-1972), con sus toques de pintura blanca, roja o negra, provocan emociones por su presencia destructiva y torturada.

El grupo Cobra

Relacionado con la corriente informalista, pero con unas peculiares características expresionistas y coloristas, también hay que mencionar al grupo *Cobra* (1948-1951). El nombre del grupo hace referencia a las primeras letras de las ciudades de donde procedían sus miembros: Copenhague, Bruselas y Ámsterdam. Estaba formado de escritores y pintores como Pierre Alechinsky, Karel Appel, Constant, Pierre Corneille, Christian Dotremont, Asger Jorn, Lucebert y Noiret.

Los componentes del grupo Cobra se basaban en parte en las ideas del surrealismo, como la expresión espontánea y el automatismo. Pero sus obras pictóricas reflejaban también una gran violencia cromática, un gusto por los contrastes exagerados y una tendencia al dinamismo. Y también se debe decir que las ideas y los planteamientos generales querían dar más importancia al acto de creación y al proceso que a la obra acabada.

Las pinturas de Asger Jorn y las maquetas y esculturas de Constant prolongaron algunas de las ideas y de las actividades del grupo en la Internacional Situacionista, a partir de 1957. La Internacional Situacionista tuvo incidencia

en París, durante los años sesenta, con su defensa de posiciones políticas radicales, del ludismo y de proyectos revolucionarios basados en las ideas y teorías de Guy Debord.

Karel Appel, con su obra *Fantasma con máscara*, puede servir para ilustrar adecuadamente el tipo de pintura del grupo Cobra.

El art brut y Dubuffet

Con Dubuffet se plantea el caso de un informalista peculiar. Jean Dubuffet (1901-1985) realizó un tipo de pintura informalista y matérica a base de pigmentos mezclados con arenas, tierras y otras sustancias que daban una gran calidad de textura a sus superficies pictóricas. Entre esta materia y esta textura surgían unas figuras, medio humanoides medio monstruosas, unas mesas o unos animales que alcanzaban el aspecto de grafitis o dibujos infantiles. Éste es el caso, por ejemplo, de *La matefixys* (1950).

Además, Dubuffet se caracterizó por la defensa y la difusión del arte bruto; un tipo de arte espontáneo y nada reconocido hasta entonces, ligado a los instintos más o menos vírgenes de los individuos poco cultivados, de los enfermos mentales y de los niños. Actualmente se puede visitar una buena colección de art brut en el museo dedicado a esta corriente, en Lausana.

El informalismo, como tendencia no figurativa, parte de la abstracción, aunque su problemática e ideología son diferentes: el informalismo se basa no en los elementos tomados directamente de la realidad, sino en la selección de éstos, elaborada por el artista, a nivel intelectual. Ante la obra informal el observador siente, en general, una extraña desazón, causada por el hecho de no saber a qué se enfrenta. La pintura informal puede estar configurada, al igual que la obra abstracta, por puntos, líneas, manchas, etc.; sin embargo, su posible relación con el mundo cotidiano se hace tan poco patente que no permite alcanzarla.

La complejidad de lo informal reside en el hecho de que el artista reúne en su obra el exterior y el interior y lo expresa conjuntamente, con restricciones o sin ellas, por medio de un sistema lingüístico no figurativo.

La obra abstracta/informal aporta una nueva percepción de la forma que permite establecer nuevas valoraciones del arte del pasado. El arte abstracto, al instaurar una nueva libertad, incrementó las posibilidades de evaluar y experimentar las formas, de manifestar la estructura de la obra y su coherencia interna.

Esta sensación de libertad se había producido precisamente al rehusar la función figurativa de la pintura. Esto fue la causa de la propagación de un reduccionismo esquemático que identificaba el figurativismo con tradición/academicismo, y abstracto/informalismo con modernidad/progresismo.

Las principales implicaciones del fenómeno abstracto serían: una crítica de los contenidos aceptados de las representaciones precedentes en cuanto a valores ideales; una nueva finalidad del arte, que hoy más que nunca es la expresión de la espontaneidad; una conciencia de lo que es personal y espontáneo en la obra, lo que estimula a su autor a concebir, transformar y expresar formas que confieran al máximo el aspecto de lo que está hecho libremente (de aquí la gran importancia que tienen la mancha, el trazo, la pincelada, la gota, la calidad de la sustancia de la pintura y la textura); la concepción de la obra de arte como un mundo con su propio orden interno, con su peculiar sintaxis (no es posible analizar, valorar o interpretar una obra utilizando las categorías que son válidas para otra); la importancia de la presencia del azar, del inconsciente, espontáneo, impredecible, de la improvisación y la atracción por aquellas posibilidades de la forma que presentan grandes dosis de variabilidad y desorden; un deseo de jugar con las formas (invertir, ajustar, recortar, variar, reformar, reagrupar...) buscando la máxima impresión posible de un hallazgo fortuito.

80.3. La evolución de la pintura de los años sesenta y setenta

Durante los años sesenta y setenta hay dos grandes tipologías de actividad artística que conviven o se enfrentan según las circunstancias. Un grupo de actividades es de tendencia formalista y arranca de la línea que se inicia en el cubismo, el surrealismo y el expresionismo abstracto. La otra tendencia pretende ser más antiartística y encuentra sus principales referencias en Duchamp y los dadaístas.

La pintura de esta época evoluciona dentro de la corriente formalista, aunque en ocasiones adopta algunos aspectos no puramente formales ni exclusivamente pictóricos. El *pop art*, el arte cinético o el hiperrealismo son movimientos pictóricos que se sitúan en una corriente formalista. El *nouveau réalisme* y el minimalismo, a pesar de formar parte de la tradición formalista, tienen unos rasgos diferenciadores por el hecho de tender a la tridimensionalidad o, en el caso del *minimal art*, también por la importancia que dan al proceso de trabajo.

El arte conceptual y el arte de acción se situarían claramente en el campo de las corrientes antiartísticas.

El *pop art* inglés

Las primeras manifestaciones de *pop art* surgieron en Inglaterra, a mediados de la década de los años cincuenta, en las actividades del Independent Group. Lawrence Alloway, Richard Hamilton y Eduardo Paolozzi son los principales

representantes desde el principio del movimiento. Después surgieron Peter Blake y Richard Smith. Y más adelante David Hockney, Allen Jones, Ronald Kitaj y Peter Phillips, entre otros.

El *pop art* reaccionaba ante el expresionismo abstracto norteamericano y el informalismo europeo, y reivindicaba los objetos y las imágenes de la cultura popular y de la cultura del consumo. Los temas de las obras se extraían de las revistas ilustradas, de la publicidad, del cómic, del cine, de la televisión, de los establecimientos comerciales, etc.

Interior, de Richard Hamilton, puede servir para ilustrar este tipo de arte basado en la evolución de la sociedad hacia la cultura de consumo.

El *pop art* francés y el *nouveau réalisme*

A principios de los años sesenta, mientras en Inglaterra se desarrollaba el *pop art* autóctono y en Nueva York el *pop* norteamericano y el *happening*, en París surgía el *nouveau réalisme*. En un principio los líderes del grupo eran el crítico Pierre Restany y el artista Yves Klein. Formaron parte del grupo, entre otros: Arman, César, Raymond Hains, Martial Raysse, Mímo Rotella, Daniel Spoerri y Jean Tinguely. Y más adelante Christo y Niki de Saint-Phalle. En general, podemos decir que el *nouveau réalisme* viene a ser una especie de *pop art* a la francesa o, como mínimo, comparte muchas características de los *pop art* de otros países.

Yves Klein (1928-1962) es un artista singular, con una concepción antiartística muy personal. En la época del *nouveau réalisme* expuso sus Antropometrías azules, grandes telas en las que habían dejado sus huellas los cuerpos desnudos y cubiertos de pintura de unas modelos. También realizó pinturas trabajadas con la lluvia, el viento o el fuego, entre muchas otras acciones de un talante más bien dadaísta.

Los trabajos de Arman se caracterizan por la acumulación de objetos de todo tipo, una especie de metáfora de la sociedad de la abundancia, como la pieza dedicada a Andy Warhol, en la actualidad en el Museo de Niza.

César (1921) trabaja en "compresiones", como la de las carrocerías de coches, y también en "expansiones" de masas solidificadas de materiales: el plástico, el plexiglás o el poliestireno.

Raymond Hains (1926) y Mímo Rotella (1918) centran su trabajo en el collage o *décollage* de carteles, las acumulaciones de restos superpuestos de carteles que encontramos en las paredes abandonadas, o en los espacios de propaganda.

Los temas de Martial Raysse (1936) han sido una especie de muestrarios de objetos de plástico, rostros femeninos estereotipados y el tratamiento de la publicidad.

Daniel Spoerri (1930) elabora sus *tableaux-pièges*, en los que podemos encontrar pegados sobre el cuadro todo tipo de restos u objetos.

Jean Tinguely (1925) trabaja con esculturas absurdas y en movimiento, hechas con fragmentos de maquinaria y todo tipo de objetos.

Niki de Saint-Phalle (1930) empezó haciendo relieves donde se acumulaban objetos, envases y desechos. Más adelante ha realizado una obra mucho más escultórica, con series de grandes figuras de vinilo pintado de colores brillantes.

Christo empezó haciendo *assemblages* y pequeñas empaquetaduras en París, y sobre todo se le conoce por sus envolvimientos de objetos, que pueden llegar a cubrir hasta grandes edificios, monumentos, islas o fragmentos de paisajes reales.

El *pop art* norteamericano

Los antecedentes y precursores del *pop art* norteamericano son Jasper Johns y Robert Rauschenberg, que empezaron su actividad durante la década de los cincuenta, combinando el interés por la pintura con los objetos y los temas populares.

Entre los temas pictóricos de Jasper Johns se encuentran las banderas de Estados Unidos, las dianas de tiro, los mapas o los números. Pero también podemos mencionar obras tridimensionales, como *Ale cans* (1960), dos latas de cerveza, de bronce, que tienen las etiquetas pintadas de manera realista.

Robert Rauschenberg se dio a conocer a raíz de las *combined paintings* ('pinturas combinadas'), en las que utiliza una gran variedad de objetos encontrados. La suya es una original combinación de pintura, objetos y collage que alcanza un grado de expresión y de comunicación muy importante. Rauschenberg también ha creado obras tridimensionales como *Coca-Cola Plan* (1958), en la que utilizó tres botellas de la popular bebida; un objeto de consumo que después utilizarían muchos otros artistas, por ejemplo Andy Warhol en Monograma, donde incluye en la obra incluso una cabra.

Dejando de lado a los precursores y aunque el *pop art* se inició en Inglaterra, es en Estados Unidos donde este movimiento tomó más impulso y tuvo un desarrollo más importante.

Entre sus principales representantes hemos de mencionar a Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Andy Warhol y Tom Wesselman.

Andy Warhol, sin duda el artista más popular del *pop art* norteamericano, se inspiró en botes de sopa, cajas de detergente, botellas de coca-cola y otros productos de consumo, pintados o reproducidos en serigrafía para realizar sus obras. Con estas mismas técnicas también creó un gran número de retratos de personajes famosos (Liz Taylor, Elvis Presley o Mao) y distintas series dedicadas a accidentes de tráfico, sillas eléctricas y coches. A menudo repetía la misma imagen varias veces en una sola tela, y así creaba un efecto de secuencia fotográfica. También es autor de unas cuantas filmaciones cinematográficas en el estilo de lo que se llamó *cine underground*.

El lenguaje y la temática de Roy Lichtenstein se caracterizan por la utilización y ampliación de viñetas de cómic, que convertía en telas de grandes dimensiones. Su pintura muestra incluso la trama de colores de los sistemas de impresión y, de esta manera, hace evidentes los procesos de reproducción de los medios de comunicación de masas.

A principios de los años sesenta, Claes Oldenburg realizó numerosas ambientaciones y *happenings*. Precisamente Oldenburg es uno de los primeros en hacer una obra netamente ambiental cuando, en 1963, presentó en una galería de Nueva York Bedroom Ensemble I. Más adelante, su actividad se decantará hacia los objetos tridimensionales: productos alimenticios realizados con yeso pintado, todo tipo de objetos blandos y de grandes proporciones, e incluso llega a situar objetos monumentales en espacios públicos.

James Rosenquist (1933) se sirve de las imágenes y las técnicas de las vallas publicitarias, del cine y del cartelismo, y las yuxtapone mediante el collage. Tom Wesselman (1931) también utiliza el collage y el *assemblage* para crear pinturas de grandes dimensiones que evocan las vallas publicitarias.

Otros artistas situados también en la órbita del *pop art* son: Jim Dine (1936), Edward Kienholz (1927), Richard Lindner (1901) y George Segal (1924).

Realismo y nuevas figuraciones: Francis Bacon

En los años sesenta se denomina "nueva figuración" a la obra de artistas de tendencias distintas pero que utilizan algún tipo de representación más o menos figurativa. No hay que olvidar que artistas del expresionismo abstracto como De Kooning o informalistas como Appel, Dubuffet o Saura presentan algunos aspectos figurativos en su obra.

Pero el artista más representativo y carismático de esta nueva figuración es, sin duda, Francis Bacon. Bacon desarrolló una obra y un estilo muy personales, partiendo de la figuración más o menos distorsionada para expresar la angustia, el miedo, la ansiedad y la soledad de sus personajes. En los cuadros del

pintor inglés aparecen individuos en descomposición pictórica que permanecen atrapados en espacios interiores. En ocasiones estos individuos se pelean entre ellos; en otras ocasiones están solos y sentados, pero siempre transmiten esta peculiar angustia baconiana. Estudio para retrato es un ejemplo muy característico de su mirada emocional y dramática.

El arte cinético y el *op art*

Se entiende por arte cinético u *op art* (abreviación de *optical art*) las expresiones artísticas que intentan conseguir la sensación de movimiento en sus obras, sea de manera real o de manera virtual. Los antecedentes del arte cinético se encuentran en la época de las vanguardias históricas del primer cuarto de siglo, desde los futuristas a ciertos trabajos de Duchamp.

El movimiento virtual se consigue mediante efectos ópticos producidos por estructuras repetitivas u otros efectos basados en la inestabilidad visual y las vibraciones. El movimiento real se puede producir tanto por medios naturales –como el viento en el caso de los móviles de Calder– como por medios artificiales: motores en el caso de Tinguely o magnetismo en el caso de Pol Bury.

Entre los artistas más importantes que han trabajado el arte cinético tenemos a Agam, Carlos Cruz-Díez, Julio Le Parc, François Morellet, Bridget Riley, Jesús Rafael Soto o Victor Vasarely.

La primera exposición de arte cinético la organizó la Galería Denise René de París, en el año 1955. Diez años más tarde el Museo de Arte Moderno de Nueva York organizaba una exposición que representó la consolidación del movimiento.

El hiperrealismo

En la Documenta de Kassel de 1972 apareció un movimiento que se había ido gestando a Estados Unidos durante la década de los sesenta. Nos referimos al realismo radical, realismo fotográfico o hiperrealismo.

Se trata de una tendencia que se basa en la reproducción pictórica o escultórica de la apariencia de la realidad de una manera fría y distanciada, y mediante técnicas tradicionales. Parece que surgió más bien por una reacción de los defensores de las técnicas tradicionales ante las tendencias minimalistas y conceptuales.

Los temas pictóricos suelen ser paisajes urbanos de calles, carrocerías de coches o escaparates de tiendas. Y en escultura aparecen figuras humanas hechas con resina de poliéster y fibra de vidrio, que se confunden con las personas reales.

Entre los artistas más conocidos en el campo de la pintura encontramos a Chuck Close, Richard Estes o Malcolm Morley. Y en el campo de la escultura, a John de Andrea o Duane Hanson.

A mitad de los años cincuenta, superada la crisis económica de posguerra, los *teenagers* se encontraron por primera vez con dinero y con que no tenían nada propio: ni música, ni vestidos, ni clubes, ni identidad; habían de compartir su mundo con el de los adultos. Pero los hombres de negocios, advirtiendo que los *teenagers* se habían convertido en unidades comerciales independientes, con gustos y necesidades diferentes, empezaron a ofrecer "cosas": *blue-jeans*, motos, camisas, música... De aquí nacería el primer establecimiento de modas Mary Quant, el cine y el arte de Andy Warhol, y la música pop.

La adopción del término *pop* en relación con este arte de consumo nacería con referencia a la expresión inglesa *popular art*, propuesta, en 1955, por Leslie Fiedle y Reyner Banham. La expresión hacía referencia a un conjunto de imágenes populares integrado por la publicidad, el cine, la TV, los cómics, la fotonovela, los superstars..., todo esto producido, aceptado y consumido como la mejor cultura popular.

El pop no pretendía, como el dadaísmo, negar el arte, sino afirmar la calidad artística de la vulgaridad. Los artistas pop ni siquiera se preocupaban por inventar imágenes o por que sus obras fueran originales. La ejecución personal de la obra por parte del artista había perdido su relevancia (confiaban a otros la ejecución y el acabado de las obras). Sin embargo, el movimiento artístico fascinó rápidamente a los americanos, cuya infancia se había visto alimentada por las mismas imágenes mentales: *hot-dogs*, *pin-up*, cómics, latas de conserva, objetos en serie, grandes helados de fresa; imágenes desacreditadas tomadas de la cultura de masas de las que toda sátira social está absenta, o quizás irónicas, que muestran una falta de conciencia social.

De entre las distintas tendencias neofigurativas esteticistas de la era pospop destaca el hiperrealismo, corriente pictórica que inaugura ya la década de los setenta. El nombre, que alude a la representación verista y exacta, define dos direcciones: el realismo fotográfico, derivado del pop, y la restauración de la pintura académica.

La sintaxis de este movimiento gira en torno a la exactitud y sobriedad de la representación, del recurso a procedimientos pictóricos de "trompe l'oeil", del detallismo, de la ampliación de dimensiones, de los contornos agudos, de la predilección por el fragmento, de la representación fría. Desaparece, pues, todo recuerdo de gesto o escritura subjetiva y expresionista.

Sus imágenes están desprovistas de connotaciones simbólicas y sociales concretas del presente histórico; enfatizan lo que es banal y ordinario, y lo aceptan como parte natural de la cultura y del medio ambiente, sobre todo americano. Es una tendencia semióticamente regresiva: es uno de los últimos artículos del

mercado artístico, en tanto que es una "vanguardia" artificialmente montada. Como lenguaje es un oportunismo, dado que no responde a necesidades sociales concretas, y sus aspectos informativos están sobradamente superados por otros medios, como la propia fotografía.

El op art pertenece a las modalidades de la abstracción geométrica. Si el op americano se preocupa más por el color siguiendo la tradición cromática del expresionismo abstracto, la fuente del op europeo es el neoconstructivismo que restringe el repertorio material y la complejidad cromática. De hecho, el op art, desde un punto de vista sintáctico, no aporta nada nuevo. Lo que es decisivo, sin embargo, es que los efectos ópticos se hayan convertido en el contenido de la obra. Hasta ahora estos efectos eran uno de los muchos factores presentes en un cuadro: ahora son contenidos casi exclusivos en el ámbito de códigos perceptivos.

Muchos artistas ópticos evolucionaron hacia modalidades cinético-lumínicas, en las que la selección del repertorio remite al movimiento real. Al mismo tiempo, muchas obras cinéticas pueden considerarse ópticas, dado que sus movimientos reales producen numerosos efectos ópticos. El término *cinético*, en sentido estricto, se refiere a la introducción del movimiento real como elemento plástico determinante, y no se puede desvincular de las sociedades tecnológicas más avanzadas.

Presenta dos modalidades: el cinetismo, centrado en el movimiento espacial, y el luminismo, centrado en el movimiento lumínico. Si la primera nos remite a una modificación perceptible del espacio, la segunda, a un cambio perceptible del color, trama y luminosidad.

80.4. Los años sesenta y setenta

Durante los años sesenta y setenta se produce un avivamiento de las utopías sociales y el espíritu revolucionario entre las generaciones más jóvenes, que no se daba desde el primer tercio del siglo. A modo de ejemplo podemos mencionar el Mayo del 68 en París y la proliferación de movimientos contraculturales, tanto en Europa como en Estados Unidos. El arte no quedará al margen de estos tipos de movimientos ni de este espíritu, sino que será un reflejo inevitable y alcanzará un papel protagonista en la vanguardia de los nuevos planteamientos.

En este ambiente surgirán distintas corrientes, movimientos y formas de expresión como el *minimal art*, el arte de acción, los *happenings*, el *body art*, los *environments*, las *performances*, el arte pobre, el *land art*, el arte conceptual, el arte con medios nuevos, etc. Este cúmulo de movimientos y de manifestaciones es el resultado de un concepto ampliado del arte que no se conforma con la tarea restringida de realización de objetos artísticos, sino que se quiere plantear todo tipo de alternativas.

El *minimal art*

A lo largo de la década de los sesenta también se desarrolla el llamado *minimal art*, que además recibió los nombres de "estructuras primarias" o "ABC Art". Las obras minimalistas se distinguen a menudo por el rigor geométrico, por la utilización de formas sencillas, por el uso de colores industriales planos, por la pretensión de combatir el ilusionismo pictórico y escultórico, por la abstracción y el despeje de cualquier rastro figurativo, por la tendencia a realizar piezas a gran escala y, muchas veces, por el hecho de concebir la obra en función del espacio donde debe ir expuesta.

En general, se acercan más a las esculturas porque tienden a la tridimensionalidad, pero los artistas minimalistas no pretendían hacer esculturas ni pinturas sino que querían superar y trascender los conceptos de pintura y escultura. Por eso, Donald Judd, uno de los grandes artistas minimalistas, denominaba a estas obras "objetos específicos".

Los precedentes más inmediatos del minimalismo norteamericano –conviene recordar que fue en Estados Unidos donde se inició el minimalismo– se han de buscar en las pinturas de Barnett Newman y Ad Reinhardt, así como en las esculturas de David Smith. Los artistas minimalistas más importantes son Carl André, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris; si bien también son importantes, entre otros, trabajos de Richard Artschwager, Larry Bell, Walter de Maria Douglas Huebler, Ellsworth Kelly, John McCracken, Robert Smithson, Robert Ryman, Robert Mangold, etc.

Carl André empezó realizando una especie de pirámides con módulos de madera apilados en un orden determinado. Posteriormente trabajó también con ladrillos apilados y con planchas metálicas dispersas por el suelo en formas ordenadas, ocupando grandes espacios. Dique es una obra característica de André.

Los trabajos más representativos de Dan Flavin (1933) están realizados con tubos fluorescentes de colores. Estos tubos pueden componer formas simples en la pared o en el suelo y, en muchas ocasiones, crean grandes ambientes luminosos que invitan a la introspección y al misticismo.

Donald Judd elabora sus obras con materiales industriales como el plexiglás, la formica, el acero inoxidable, el aluminio o el hierro galvanizado; materiales que elige, precisamente, por su calidad no artística. Entre sus obras más conocidas cabe destacar las que tienen forma de cajones que tienden a ocupar intercaladamente toda la altura de la pared donde se exponen. Muchas de sus obras se presentan Sin título o con el nombre de los materiales que las conforman

Sol LeWitt (1928) no está tan preocupado por la calidad de los materiales como por las estructuras combinatorias, parecidas a las de la lingüística o de la nueva matemática. LeWitt ha aplicado estos conceptos en sus dibujos y pinturas murales.

Robert Morris es conocido en el ámbito del minimalismo por sus obras de grandes dimensiones hechas con fieltro, un material elástico y maleable que da a su trabajo la sensación de ser una obra sin forma concreta. Una de estas obras es Casa de Vetti.

La pintura de Robert Ryman también participa de las características del minimalismo. Sus cuadros blancos, como Director, ejemplarizan espléndidamente el espíritu del art minimal y le dan un tono de sutileza muy especial.

El arte de acción

Algunos historiadores sitúan los inicios o los antecedentes del arte de acción incluso en la forma de pintar de Jackson Pollock, el *action painting*; pero cuando se habla de arte de acción, en un sentido más propio y restringido, es para referirse sobre todo a las actividades que se llevan a cabo bajo el nombre y el aspecto de *happening*.

Los antecedentes del *happening* se pueden buscar también en las veladas futuristas y en las actividades de los dadaístas en el Cabaret Voltaire de Zurich.

Los *happenings* son la máxima expresión del arte efímero, es decir, de las manifestaciones artísticas que ocurren en el mismo momento de realizar la acción y que después desaparecen.

Hay cuatro tipos de *happening*: el *happening* puro, los *happenings* sobre un escenario, los *happenings* sin comunicación por medio del lenguaje y los *environments* cinéticos.

Fluxus

El norteamericano George Maciunas se trasladó a Europa en el año 1962 y organizó el primer festival Fluxus, en Wiesbaden, Alemania. A raíz de este festival se constituyó el grupo Fluxus, que no era un grupo cerrado sino abierto a cualquier artista que quisiera trabajar en el campo del arte de acción o del *happening*. Las acciones Fluxus no eran *happenings* puros, ya que tenían una estructura previa.

Entre los artistas más importantes que realizaron actividades en Fluxus podemos destacar a: Joseph Beuys, John Cage, Nam June Paik, Alan Kaprow, George Maciunas, Yoko Ono y Wolf Vostell.

El accionismo vienés

Las acciones del grupo de artistas vieneses situados en Alemania pueden ser catalogadas al mismo tiempo de arte de acción, de *happening* y de *body art* ('arte corporal'). La actividad de estos artistas tiene algunas características especiales que nos obligan a mencionarlos de manera diferenciada.

Sus acciones solían tener una gran relación con el cuerpo humano y presentaban ciertas características rituales muy acusadas. Las automutilaciones, el uso de la sangre y el sacrificio de animales eran frecuentes y formaban parte de la acción; todo esto daba a sus obras un tono duro y agresivo, en ocasiones sadomasoquista.

Los artistas más destacados de este grupo eran Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkögler.

Happening, body art, environment, performance

A principios de los años cincuenta en torno a la figura de John Cage y de la tradición dadaísta surgen una serie de actividades que desembocarían en el *environment* y el *happening*. Según Allan Kaprow, una de las personalidades más activas en este tipo de manifestaciones, el *environment* es una forma de arte que llena un espacio interior o exterior incorporando todo tipo de materiales de manera que rodeen al visitante. En cambio el *happening* es una forma de arte relacionada con el teatro, porque se actúa en un tiempo y un espacio determinados.

En el origen de estos tipos de expresión están las acciones y los espectáculos de los dadaístas. Entre las principales características de *environments* ('ambientes') y *happenings* hay que mencionar la valoración del azar, de aquello que es indeterminado, de lo ritual y de la magia, la apuesta por lo efímero y la idea de que el arte y la vida se han aproximado cada vez más hasta confundirse. Además, también se plantean la relación directa con el público y la reivindicación de las ideas y de las acciones en lugar de la producción de objetos.

Entre los cultivadores de los *happenings* en Estados Unidos se puede destacar a John Cage, Jim Dine, Allan Kaprow, Claes Oldenburg y Robert Rauschenberg. En Japón hay que mencionar al grupo Gutai, y en Europa al grupo Fluxus, promovido por George Maciunas, donde participaron, entre otros, Josep Beuys, Ben Vautier y Wolf Vostell.

El desarrollo posterior de la *performance*, los *events*, el *body art* y algunas manifestaciones del arte conceptual derivan de los *environments* y de los *happenings*.

En el concepto de *body art* ('arte corporal') podemos incluir desde acciones transgresoras y duras como las del accionismo vienés (con sus sacrificios truculentos y sangrientos), hasta otras mucho más suaves como las de Gilbert & George, que consistían en posar en público durante horas como si fueran estatuas.

A partir de 1969 Vito Acconci llevó a cabo varias *performances* en Estados Unidos. Otros artistas que también han realizado *performances* son: Dennis Oppenheim, Bruce Naumann, Gina Pane, Marina Abramovic & Ulay, etc. Los Estudios para hologramas (a-e) de Nauman son el testimonio de una de estas *performances* o acciones.

Los términos *happening*, *body art*, *environment*, *acción* y *performance* a menudo inducen a confusión y es difícil delimitar las diferencias.

El arte povera

El *arte povera* o arte pobre es un término utilizado por el crítico Germano Celant para referirse a las obras de artistas italianos que se caracterizaban por el uso de materiales pobres y sencillos.

El artista más carismático de esta corriente es Mario Merz, conocido sobre todo por sus iglúes y por la aplicación de una ley estructural del matemático medieval Fibonacci en sus obras. Esta ley se basa en una progresión numérica en la cual cada número es el resultado de la suma de los dos precedentes.

Merz se sirve de telas, papeles de diario, piedras, sacos, cañas, vegetales y otros materiales "pobres" que contrastan con luces de neón que a menudo tienen forma de letras, palabras y números. Sentiero per qui es uno de los trabajos de Merz.

En el ámbito del *arte povera* cabe destacar también a personajes como Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kouneellis, Piero Manzoni, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio, etc., y algunos de los trabajos de Richard Serra o de Joseph Beuys.

El land art

El *land art* ('arte de la tierra') se caracteriza por las intervenciones artísticas en espacios abiertos naturales, como la montaña, el mar, el desierto, el bosque. No se trata de ninguna tendencia o movimiento, sino de unos trabajos que coinciden en los lugares y los principios con los que se llevan a cabo. Son realizaciones que difícilmente puede ver en directo el gran público porque se localizan en lugares apartados. Más bien son conocidas por medio de fotografías o filmaciones que dan testimonio de ellas. La mayoría son de carácter efímero, lo cual también dificulta la percepción directa. La aparición de esta corriente

tampoco se puede situar en ningún país concreto, si bien la mayoría de sus representantes son de Estados Unidos, de Gran Bretaña, de los Países Bajos o de Francia.

Entre los artistas más destacados que han realizado trabajos de este tipo hay que destacar a Jan Dibbets, Michel Heizer, Richard Long, Walter de Maria, Denis Oppenheim y Robert Smithson.

Y entre las obras más destacadas cabe recordar el Spiral Jetty de Smithson; una gran espiral de tierra y rocas que se introduce en las aguas saladas del Great Salt Lake de Utah (Estados Unidos), o el *Campo de rayos* de Walter de Maria.

Artistas como Christo también han realizado intervenciones en la naturaleza: en el año 1969, por ejemplo, cubrió dos kilómetros de costa rocosa en Australia.

El arte conceptual

Algunos trabajos de artistas se convierten en una especie de reflexión sobre la propia especificidad artística y ponen más el énfasis en las ideas, en los conceptos y en el proceso de trabajo que en el resultado final. Estos trabajos generalmente se consideran arte conceptual y suelen ser más analíticos y mentales que sensoriales o táctiles.

Los testimonios de este arte inmaterial y voluntariamente antiobjetual se convierten en la misma obra y, a menudo, utilizan medios como el vídeo, las fotocopias, la fotografía, etc., para darse a conocer.

Entre los artistas más importantes del arte conceptual podemos mencionar a Joseph Kosuth. Entre sus obras destacan *Una y tres sillas* (1965), en las que exponía conjuntamente una silla real, la foto de esta silla a medida natural y una definición de diccionario de la palabra *silla*. De esta manera, las tres "sillas" alcanzaban una misma presencia paralela y nos hacían pensar tanto en los fenómenos perceptivos de la realidad como en el mismo lenguaje que utilizamos para referirnos a él. *Uno y tres cristales* es una obra parecida a la anterior.

Otros artistas conceptuales son John Baldessari, D. Huebler, On Kawara y Bernard Venet.

Joseph Beuys y la escultura social

Joseph Beuys es uno de los personajes más carismáticos del arte de la segunda mitad del siglo. Su actividad artística abraza desde la escultura en las instalaciones hasta el arte pobre, el *land art*, los *happenings* o el arte conceptual.

Entre 1962 y 1964 colaboró con *Fluxus*. En 1965 realizó una de sus acciones más significativas: ¿Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta? Se trata de una acción cargada de simbolismo en la que el autor explicaba los cuadros de una exposición a una liebre muerta que mecía con sus brazos. En el año 1974 realizó la acción *Coyote*, en la Galería René Block de Nueva York. En 1982, a raíz de la VII Documenta de Kassel, empezó el proyecto *7000 Eichen* ('7000 encinas'), que consistía en plantar esta cantidad de árboles de una manera determinada.

Todas las obras y acciones de Beuys participaban de un espíritu general y de unos conceptos fundamentales que se podrían resumir en "el concepto ampliado del arte", y en el de "la escultura social". Beuys proclamaba que todos los seres humanos eran artistas en potencia si utilizaban la creatividad como capital, independientemente de los ámbitos de la disciplina artística.

Arte con nuevos medios. Instalaciones, vídeo y nuevas tecnologías

Con el arte conceptual llegan también nuevos medios de expresión y nuevas tecnologías en el mundo artístico. Fotografías, fotocopias, vídeos, textos, mapas, aparatos de reproducción de sonido, carteles luminosos... son medios de expresión habituales para estos artistas. A veces, estos medios pueden aparecer mezclados entre sí o con otros más tradicionales. En otras ocasiones alcanzan un papel único y protagonista, como en el caso del vídeo, que llega a configurar una forma determinada de arte: el vídeo-arte. Y todavía otras veces forman parte de montajes más complejos y de dimensiones mayores, como en el caso de las videoinstalaciones o instalaciones de todo tipo.

Nam June Paik es uno de los pioneros de los trabajos con vídeo, como se puede ver, por ejemplo, en *Global Groove*; y Bill Viola es un uno de los artistas que, hasta la actualidad, ha destacado en el uso del vídeo y de la videoinstalación, como por ejemplo en *What is not and that which is*.

Cindy Sherman utiliza la fotografía para dejar testimonio de sus transformaciones y acciones. Fotograma de película sin título núm. 21 es un ejemplo de esta particular utilización de la fotografía.

La escultura ha seguido unos caminos similares a los de la pintura respecto a la superación del informalismo. Autores como David Smith, que recoge el legado de Picasso y de Julio González, se acerca a la nueva abstracción; Anthony Caro, bajo la influencia de Moore, recoge la herencia de Smith; E. Paolozzi trabaja en la línea pop. Será precisamente la escultura americana posterior a la obra de Smith la que se agrupará en torno a lo que se ha denominado *minimal art*. La mayoría de artistas minimalistas son escultores (Carl André, Dan Flavin, Robert Morris, Donald Judd y Sol Le Witt); y sólo encontramos un par de pintores (Robert Ryman y Robert Mangold).

El término *minimal* lo puso de moda, en 1965, Richard Wollheim en un artículo suyo en la revista *Art magazine*. También es conocido con el nombre de arte reduccionista, cool art, ABC art, o estructuras primarias (The Third Stream), y esta tendencia se caracteriza por la reducción de las formas a estados mínimos de orden y complejidad, tanto con respecto a su morfología, como a su significado y percepción. Alcanzó el momento culminante entre 1965 y 1968. Donald Judd, uno de los escultores más significativos del minimalismo, afirma que el objeto específico tiene la capacidad de no decir nada y, por lo tanto, de ser insignificante.

El *happening* ha sido otro de los intentos de romper con la mercantilización del producto artístico aislado, con el privilegio indiscriminado de especular con el valor de cambio. Se ofrece como un estímulo que provoca una intensificación de la atención y de la capacidad consciente de la experiencia, suscita una especie de irritación y provocación de las costumbres convencionales de la experiencia perceptiva y creativa. Es un conjunto de acontecimientos "casuales", improvisados, en una vida cotidiana monótona, en una cosa inesperada dentro de un mundo dirigido por las expectativas calculadas; un gesto agresivo de los artistas como reacción a una situación de las artes en una sociedad que, entre la saturación mercantil y la falta de objetivos, degrada su quehacer a una actividad sin sentido.

Después del apogeo minimalista, tecnológico, pop y objetual, encontramos, desde 1967, pero sobre todo desde 1971, una serie de manifestaciones conocidas con los nombres de *arte povera*, *land art*, arte ecológico, arte procesual, *earthwork*, antiforma, arte imposible, arte de situación, arte conceptual...

El *arte povera*, concepto acuñado por el crítico Germano Celant, surgió en Italia en 1967. Es una nueva modalidad de arte objetual y se consagró en la exposición del Museo Civico de Turín, en 1971. El término *povera* viene dado por el uso de materiales humildes y pobres, generalmente no industriales, o por las escasas informaciones que estas obras ofrecen. Desde un punto de vista sintáctico, los materiales son los protagonistas principales de las obras. Su procedencia puede ser muy variada: plantas, tierra, troncos, sacos, cuerdas, papeles, cera... La creación se reduce a un acto de elección de materiales encontrados sin una voluntad rígida de configuración, presentados como antiforma.

80.5. Los años ochenta y la actualidad

Dentro del ambiente dominado por la posmodernidad se dan una serie de fenómenos artísticos en consonancia con las tesis posmodernas. El cansancio del vanguardismo, un cierto agotamiento del proyecto de la modernidad, el peso de la materia de la Historia del arte, contribuyen a crear un escenario en el que el replanteamiento general y la ironía alimentan una especie de nuevo artista descreído.

Esto provoca que aparezcan fenómenos como los del retorno a la pintura y los distintos revisionismos y eclecticismos. Por lo tanto, no es extraño que surjan corrientes como el neoexpresionismo alemán, la transvanguardia italiana, los "neo-geo" ('neogeométricos') u otros movimientos precedidos de los prefijos *trans*, *neo* o *post*.

Los retornos a la pintura

Entre los retornos a la pintura hay que mencionar, en primer lugar, el neoexpresionismo alemán y la transvanguardia italiana.

El neoexpresionismo alemán pretende conectar con la pintura vanguardista de comienzos de siglo, después de varias décadas en las que el arte alemán había dejado de brillar como entonces. Y lo hace desde una posición posmoderna y en un momento histórico en el que la conciencia de los alemanes se recupera después del desastre de la Segunda Guerra Mundial.

Entre los pintores más importantes de esta corriente podemos destacar a Georg Baselitz, con sus características figuras al revés como *Águila* (Estandarte con águila), Anselm Kiefer (1945), Markus Lüpertz (1941), Ralf Winkler, conocido con el nombre de A. R. Penck (1939), Jörg Immendorff (1945), Karl Horst Hödicke (1938), Rainer Fetting (1949), Helmut Middendorf (1953), Wolfgang Ciliz, conocido con el seudónimo de *Salomé* (1954), y Georg Jiri Dokoupil, entre otros.

El concepto de transvanguardia es del crítico italiano Achille Bonito Oliva. Bonito argumentaba que la transvanguardia había surgido como una necesidad de respuesta ante los artistas que trabajaban el *arte povera*. Una de las características más definidoras de los transvanguardistas era el hecho de adoptar una posición nómada respecto a los lenguajes, los movimientos y las tendencias del pasado, de manera que todos los estilos y todos los puntos de vista estuvieran a su alcance. En la práctica esto desembocaba en el hecho de que cada autor utilizaba fragmentos de diferentes estilos del pasado.

Entre los artistas más característicos de la transvanguardia cabe destacar a Sandro Chia (1946), Francesco Clemente, Enzo Cucchi (1950), Nicola de Maria (1954) y Mimmo Paladino (1948).

Miele, argento, sangue, de Francesco Clemente, puede ilustrar perfectamente aquello que entendemos por pintura de la transvanguardia italiana.

Revisionismos y eclecticismos

Junto con el neoexpresionismo alemán y la transvanguardia italiana, en la década de los ochenta y hasta el momento actual se producen todo tipo de revisionismos y relecturas del pasado, dentro de un ambiente de eclecticismo general.

En Estados Unidos estos revisionismos y eclecticismos alcanzan muy distintas apariencias o tendencias. Por una parte, se pueden encontrar artistas que trabajan en una línea neoexpresionista; otro grupo enmarca su obra dentro de un tipo de pintura denominada *pattern & decoration*; otros trabajan en una línea abstracta, y otros lo hacen en un lenguaje más bien *pop*.

En un tipo de pintura que genéricamente podríamos calificar de neoexpresionista, están Jean-Michel Basquiat (1960-1988), Jonathan Borofsky (1942), Keith Haring (1958-1990), Eric Fischl (1948), David Salle (1952), Julian Schnabel (1951), etc. En la pintura *pattern & decoration* se puede destacar a Joyce Kozloff (1942) y Robert Kushner (1949). Adscritos a tendencias más abstractas encontramos a Ashley Bickerton (1959), a Peter Halley (1953) y a los pintores que a menudo se agrupan también bajo el término de *neo-geo*: Sherrie Levine (1947), Tim Rollins & K. O. S. (1955), Peter Schuyff (1958), Philip Taaffe (1955), etc. Y como cultivadores de una pintura *neopop* es necesario mencionar a Lee Quinones (1960) o a Kenny Scharf (1958).

La década de los ochenta viene caracterizada por la eclosión de movimientos como la transvanguardia italiana, la Pintura Culta, el "New Spirit", los neo-románticos, el resurgimiento de los conceptualismos y el interés por las teorías postestructuralistas. Ahora bien, ante éstas y otras manifestaciones artísticas, la crisis de la interpretación artística es tan profunda que la misma crítica se pierde en vaguedades efervescentes y en miradas fragmentarias. Los artistas ya no hacen manifiestos, sólo conceden entrevistas donde dialogan sobre su concepción del arte, pero de una manera aforística, poco argumentada. Las vanguardias se han desintegrado y los neovanguardismos han tomado el relieve. Se habla de crisis de la modernidad y de posmodernidad.

Teóricos como D. Bell, A. Toffler y J. F. Lyotard, plantean que las sociedades postindustriales han traspasado los umbrales de una nueva época, y los filósofos de la Escuela de Fráncfort y del llamado pensamiento negativo proclaman, una y otra vez, la crisis del sujeto y de la modernidad. En el ámbito artístico, los términos de cultura artística posmoderna, posvanguardia, transvanguardia, parecen anunciar una nueva sensibilidad.

La imagen pictórica de los ochenta se parece a un conglomerado de energías visuales, táctiles y psicósomáticas todavía no avistadas por la conciencia. El material icónico preferido es la figura humana, y los objetos o el medio físico y antropológico más inmediato donde se desarrolla, el propio cuerpo. Cada

artista evoca un abanico de estilos, la autoconciencia artística superpone deconstrucciones de la tradición o de la modernidad, mezcladas con las imágenes de la cultura popular y los mass-media.

El arte de esta posmodernidad se caracteriza principalmente por ser una reacción contra el utopismo, la idea de progreso y la fe en una ciencia del arte; una continuación y desarrollo de diferentes aspectos de la modernidad: el anti-arte Dadá, el surrealismo, la ruptura de la distinción entre arte elevado y arte de masas, el relativismo extremo (o la negación de criterios y principios) para evaluar el arte; la afirmación de que el arte no contribuye al conocimiento humano y tiene como función la expresión personal, la catarsis y la promoción personal a través del sensacionalismo y el mercado.

80.6. Escultura

Hay escultores de la segunda mitad del siglo que aparecen vinculados a ciertos movimientos como el *pop art*, el *nouveau réalisme* o el *op art*. Otros participan de las ideas y de las características de ciertos movimientos durante una época y de las ideas de otras corrientes durante otra. Hay quienes se expresan, además de hacerlo con la escultura, con distintos medios como montajes, instalaciones u otras manifestaciones tridimensionales. Y todavía hay otros, más difíciles de clasificar, que desarrollan su obra de una manera más o menos autónoma con respecto a las corrientes imperantes. Todo esto dificulta mucho que se pueda hablar ordenadamente de todo el conjunto, pero al mismo tiempo es un síntoma de la vitalidad de la escultura que va desde el periodo de la segunda posguerra hasta la actualidad.

Figuración y abstracción

A pesar de la dificultad de clasificar la gran actividad escultórica de la segunda mitad del siglo, utilizaremos una clasificación tradicional para referirnos, como mínimo, a dos grandes tendencias: una más bien figurativa y otra abstracta. En la tendencia figurativa hay que destacar, sobre todo, a Alberto Giacometti y a Henry Moore.

La primera etapa de la obra de Alberto Giacometti (1901-1966) está relacionada con el surrealismo, pero a partir de la segunda posguerra su obra escultórica se irá definiendo estilísticamente hasta llegar al tipo de escultura por el que es más conocido actualmente. Se trata de figuras humanas modeladas en bronce que han ido adelgazando hasta llegar a una presencia mínima con tendencias filiformes. Estas esculturas tan delgadas, que suelen aparecer de manera aislada o incomunicadas, nos hacen pensar en la soledad existencial del hombre, en la angustia de la incomunicación, en el silencio. Son, por lo tanto, una triste metáfora de la época de la segunda posguerra que el autor hubo de vivir.

El inglés Henry Moore también había empezado su actividad artística en la época del surrealismo. E, igual que Giacometti, alcanza reconocimiento internacional después de la Segunda Guerra Mundial. El interés de Moore se centra en la figura humana que trabaja a partir del estudio de las formas naturales como las piedras, los huesos o las plantas. Uno de sus temas más repetidos son las figuras recostadas y las imágenes arquetípicas de la maternidad. Pero su obra también tiene un aspecto que la relaciona con los intereses de la escultura abstracta. Nos referimos a la utilización de los vacíos y la búsqueda del espacio, en unas obras que a menudo son agujereadas o vaciadas y se conforman en torno a algún espacio vacío. Figura recostada núm. 2 en tres piezas es una de sus esculturas arquetípicas.

Entre los escultores de tendencia figurativa que también cabe mencionar, a partir de la segunda posguerra, se encuentran la francesa Germaine Richier (1904-1959) y Marino Marini (1901-1980), que expresa su ideario escultórico mediante el tema del caballo y el jinete.

En escultura la corriente abstracta se desarrolla de manera importante durante la segunda mitad del siglo, aunque las vanguardias históricas ya habían sentado las bases en el primer tercio.

En Estados Unidos la figura más importante es, sin duda, David Smith, que se caracteriza por sus trabajos en metal. Aunque la producción de Smith es muy variada, al principio de su carrera se nota la influencia de las esculturas de hierro de Picasso y Julio González, y la del surrealismo. Más adelante hará una serie de trabajos de estructura filiforme, como si fueran una especie de dibujos en el espacio, y finalmente realiza grandes construcciones de acero inoxidable con formas derivadas del cubo. Centinela III es una de sus obras de los años cincuenta.

Entre los escultores que han desarrollado o iniciado su actividad a partir de la segunda posguerra también es necesario mencionar, sobre todo, a Louise Bourgeois, Alexander Calder, Anthony Caro, Eduardo Chillida, Barbara Hepworth, Jorge Oteiza o Eduardo Paolozzi. Caja metafísica por conjunción de dos triedros de Oteiza y Rumor de límites VI de Chillida son un buen ejemplo de la importancia de la escultura vasca abstracta en el ámbito internacional.

Un caso especial es el de los escultores minimalistas, ya que ellos mismos definían su obra como "objetos específicos" y no como esculturas. Entre estos cabe destacar los trabajos de Carl André, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris y Sol LeWitt (podéis ver el apartado 2.4.1. El *minimal art*).

En los años setenta y ochenta el trabajo de algunos escultores se diversifica en montajes e instalaciones, aunque muchas de sus obras también pueden ser consideradas genéricamente escultóricas.

En Europa, desde los años ochenta y hasta la actualidad, merece una mención especial la escultura británica. Los dos grandes maestros y antecedentes de la escultura inglesa actual son Anthony Caro y Eduardo Paolozzi. Y entre los escultores actuales que se caracterizan por montajes peculiares y por el collage de objetos y materiales previamente encontrados destacan Tony Cragg (1949), Richard Deacon (1949), Barry Flanagan (1941) o Bill Woodrow (1948). Table piece Y-73 de Caro y la pieza Sin título de Cragg pueden ilustrar las diferencias entre ambas generaciones de escultores británicos.

Otros artistas que destacan por sus obras tridimensionales en Gran Bretaña son: la familia Boyle, Michael Craig Martin, Anthony Gormley, Ian Hamilton Finlay, Shirazeh Houshiary, Richard Long, Anish Kapoor, Richard Wentworth y Alison Wilding.

En los años ochenta y en la actualidad podemos mencionar, en Estados Unidos, los distintos trabajos de Robert Grober (1954), Jenny Holzer (1950), Jeff Koons (1955), Joel Shapiro (1941) y Haim Steinbach (1944). Y también a Rebeca Horn, Barbara Kruger, Allan McCollum o Jana Sterback. Entre los escultores catalanes con más proyección internacional durante los últimos años cabe mencionar a Jaume Plensa y Susana Solano.

La conquista del espacio

Una de las características que más definen la búsqueda de la escultura moderna y contemporánea del siglo XX es la conquista del espacio. Esta búsqueda ya era muy perceptible en los escultores vanguardistas de la primera parte del siglo, y es mucho más intensa y extensa durante la segunda mitad. Esto se hace evidente tanto en la tendencia figurativa como en la abstracta.

Entre los escultores de tendencia más bien figurativa, este fenómeno se puede comprobar en las obras de Henry Moore, donde el espacio agujerea las masas y crea todo tipo de vacíos y concavidades; o en las de Giacometti, donde es también el espacio lo que comprime las piezas hasta reducirlas a su mínima expresión.

Entre los escultores abstractos la búsqueda del espacio se convierte todavía en mucho más evidente. Anthony Caro delimita y limita espacios con sus estructuras abstractas. Calder suspende en el espacio sus móviles de apariencia ingrávida. Entre las masas de Chillida encontramos espacios íntimos y reservados. Oteiza hace del espacio la idea fundamental de su obra, hasta llegar a vaciar completamente sus "cajas metafísicas".

Esta simplificación de la masa y del volumen hasta a la mínima expresión, y la búsqueda del espacio y del vacío llegarán a ser las características comunes de toda la escultura del siglo XX.

El arte público

Otro fenómeno de las últimas décadas del siglo XX es la intervención del arte contemporáneo –y más concretamente, de la escultura o de los montajes escultóricos– en los espacios públicos.

En este final de siglo la ciudad, entendida como espectáculo, ha sustituido a la ciudad entendida como una fábrica. Y la "escultura" contemporánea más "environmental" ha tenido un papel importante en la construcción de esta ciudad espectacular, junto a los grandes edificios singulares de la arquitectura moderna y los proyectos gigantescos, como la pirámide del Louvre o el Arco de la Défense en París.

"La escultura en el espacio urbano tal como lo entendemos hoy nace de la necesidad de adaptar el arte a una concepción ampliada del espacio moderno, y responde a la necesidad de ampliar el horizonte artístico de acuerdo con una nueva visión del territorio".

Pilar Parcerisas (1993). "Art i espai públic a les ciutats del final del segle XX". *Escultures urbanes* (catálogo). Terrassa: Amics de les Arts/JJ.MM.

Durante las últimas décadas varios certámenes e iniciativas han contribuido a la aparición de esta escultura urbana. Podemos recordar, por ejemplo, la Documenta de Kassel de 1977, el Simposio sobre escultura pública en Seattle en el año 1979, los encuentros de escultura en la calle de la ciudad alemana de Münster, el coloquio de París sobre el arte y la ciudad en 1986, el gran parque de esculturas creado en Seúl con motivo de los Juegos Olímpicos de 1988 y el proyecto de escultura pública en Barcelona, con motivo también de los Juegos Olímpicos de 1992.

Entre las obras destacadas podemos mencionar la intervención de Dani Karavan en Cergy-Pontoise; el trabajo de Nissim Mercado en Saint-Quentin-en Yvelines; el de Piotr Kowalski en la Défense de París y en Marne-la-Vallée; las esculturas de campos magnéticos de Takis; las obras de Marta Pan en Brest; las intervenciones de Bernat Venet en la autopista A-6 de París Norte; la de Daniel Buren en el Palais Royal de París, entre otros.

Un caso especial de arte público es el de las intervenciones de Christo en las ciudades. El artista ha llevado a cabo la envoltura de muy distintos edificios singulares, de puentes y de monumentos públicos. En el caso del monumento a Colón de Barcelona, su idea quedó en la fase de proyecto, como podemos ver en Monumento a Cristóbal Colón envuelto, porque las autoridades de la época no dieron permiso.

El montaje Escultura en forma de cartón de cerillas, situado en Barcelona, de Claes Oldenburg, también es otro ejemplo de arte público.

La escultura de la segunda mitad del siglo aparece vinculada a ciertos movimientos como el *pop art*, el *nouveau réalisme* o el *op art*. Hay quienes participan de las ideas y de las características de ciertos movimientos durante una época, y de las ideas de otras corrientes durante otra. Se trabaja, además, con distintos medios como montajes, instalaciones u otras manifestaciones tridimensionales. Por todo ello, se hace difícil ordenar y clasificar la escultura que va desde el periodo de la segunda posguerra hasta la actualidad.

Nos podemos referir, sin embargo, a dos grandes tendencias: una más bien figurativa y otra abstracta. En la tendencia figurativa cabe destacar, sobre todo, a Alberto Giacometti, Henry Moore, Germaine Richier y Marino Marini. La corriente abstracta se desarrolla de manera importante durante la segunda mitad del siglo, aunque las vanguardias históricas ya habían sentado las bases en el primer tercio.

En Estados Unidos la figura más importante es, sin duda, David Smith, que se caracteriza por sus trabajos en metal. Y entre los escultores que han desarrollado o iniciado su actividad a partir de la segunda posguerra es necesario mencionar, sobre todo, a Louise Bourgeois, Alexander Calder, Anthony Caro, Eduardo Chillida, Barbara Hepworth, Jorge Oteiza o Eduardo Paolozzi.

Un caso especial es el de los escultores minimalistas, ya que ellos mismos definían su obra como "objetos específicos" y no como esculturas. Entre estos hay que destacar los trabajos de Carl André, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris y Sol LeWitt.

En Europa, desde los años ochenta y hasta la actualidad, merece una mención especial la escultura británica con Tony Cragg, Richard Deacon, Barry Flanagan o Bill Woodrow.

Una de las características que definen más la búsqueda de la escultura moderna y contemporánea es la conquista del espacio, fenómeno que se puede comprobar en las obras de Henry Moore, donde el espacio agujerea las masas y crea todo tipo de vacíos y concavidades; o en las de Giacometti, donde es también el espacio lo que comprime las piezas hasta reducirlas a su mínima expresión.

Otro fenómeno de las últimas décadas del siglo XX es la intervención del arte contemporáneo –y más concretamente de la escultura o de los montajes escultóricos– en los espacios públicos. Varios certámenes e iniciativas han contribuido a la aparición de esta escultura urbana, como la Documenta de Kassel de 1977, el Simposio sobre escultura pública en Seattle el año 1979, y los encuentros de escultura en la calle de la ciudad alemana de Münster. Un caso especial de arte público es el de las intervenciones de Christo en las ciudades, donde ha llevado a cabo la envoltura de muy distintos edificios singulares, de puentes y de monumentos públicos.

80.7. Arquitectura

La historia de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX se inicia con las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Walter Gropius, Marcel Breuer y Ludwig Mies van der Rohe se van a Estados Unidos, y con su etapa americana continúa la historia de la arquitectura moderna durante los años cincuenta.

Además de los trabajos de los tres arquitectos europeos, también destacan en esta época los de Philip Johnson (discípulo de Mies); Louis Kahn; Skidmore, Owings and Merrill (S.O.M.); Frank Lloyd Wright, etc. Y en Europa, Alvar Aalto.

Otra tendencia que caracteriza los años cincuenta en Europa es el brutalismo, también denominado "neobrutalismo" o "nuevo brutalismo". Las características principales son que el edificio tenga una imagen visual clara y unificada, la exhibición de la estructura y la valoración de los materiales rudos, sin tratamiento. Los arquitectos más importantes dentro de esta tendencia, entre quienes predominan los ingleses, son Hans Asplund, Alison y Peter Smithson, James Stirling y James Gowan, Jack Lynn e Ivor Smith, el Atelier 5 en Suiza, Vittoriano Vigano en Italia, y Kunio Maekawa en Japón. El brutalismo arquitectónico se desarrolla paralelamente al informalismo pictórico; ambos participan de la misma agresividad y dan una importancia parecida a la materia.

Durante la década de los sesenta se produjo una tendencia a valorar el formalismo, es decir, el carácter formal de los edificios. El arquitecto más representativo de esta corriente es Philip Johnson. Otro de los arquitectos destacables es Paul Rudolph, cuya obra fluctúa entre el brutalismo y el formalismo.

En Tokio es importante el grupo Metabolismo, que se constituyó en el año 1960, y el equipo de Kenzo Tange, en el que trabajaba Arata Isozaki.

Entre las proposiciones más bien utópicas destaca, en Gran Bretaña, el grupo Archigram, que también publicaba una revista, cuyo primer número apareció en el año 1961. Algunos aspectos de las propuestas de este grupo conectaban con el *pop art*.

La arquitectura y la posmodernidad

A mediados de los años setenta se empieza a utilizar el concepto de posmodernidad aplicado a la arquitectura. Lo utilizó por primera vez Charles Jencks, quien en el año 1977 publicó *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Con este concepto se quería designar la época del final de la vanguardia, anunciar un cierto retorno parcial a la tradición y apostar por el eclecticismo.

Entre los arquitectos que hay que destacar en esta época están Robert Venturi, Arata Isozaki (1931), Aldo Rossi, que también desarrolló una importante actividad docente en varias universidades, Robert Stern (1939), Rob Krier (1938), Leon Krier (1946), Hans Hollein (1934), Mario Botta (1943) y Ricardo Bofill (1939).

Uno de los primeros concursos de la arquitectura posmoderna fue el del año 1980 de Portland, Oregon, gracias al cual se construyó el edificio de Michael Graves conocido con el nombre de Edificio Portland. Otras construcciones son la Guild House de Robert Venturi y el Teatro del mundo para la Bienal de Venecia (1979-1980) de Aldo Rossi.

El fenómeno de los museos

Otro de los fenómenos característicos de las últimas décadas del siglo es la proliferación de museos dedicados no sólo al arte contemporáneo, sino también a otras materias y especialidades. En este caso cabe destacar además el papel de los museos como monumentos urbanos y como contenedores de arte.

Primeramente, hemos de distinguir dos tipologías generales de museo que van en direcciones opuestas. Por una parte, los grandes complejos culturales y, por otra, la proliferación de pequeños museos especializados y monográficos.

Uno de los edificios paradigmáticos de los grandes complejos dedicados a la cultura y al ocio es el Centro Pompidou de París, proyectado por Renzo Piano y Richard Rogers (1972-1977). Se trata de un gran contenedor, diseñado con la estética de las refinerías de petróleo, dentro del cual se presenta una oferta cultural de gran diversidad que incluye también salas de exposiciones temporales y museo de arte contemporáneo. Otros complejos de este tipo son, por ejemplo, la Mediateca y el Centro de Arte Contemporaine de Nimes, proyectados por el despacho de Norman Foster en el año 1984; la Colección de Arte Nordrhein Westfallen en Düsseldorf, de Dissing & Weitling (1975-1986), etc.

Otra tipología es la de los proyectos que pretenden articular diferentes piezas autónomas en una misma zona antigua de la ciudad, configurando un sistema de museos, salas de exposiciones e instituciones artísticas. Éste es el caso, por ejemplo, de Barcelona, con el Centro de Cultura Contemporánea (CCCB) en la antigua Casa de la Caridad, junto con el nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) proyectado por Richard Meier.

Otro caso, bien diferente, es el de los edificios que se sitúan en contextos rurales, como el Museo de Arte del campus universitario de Long Beach (California, 1986), de Peter Eisenman.

Entre los edificios de nueva planta diseñados para ser museos de arte contemporáneo podemos destacar el Museum of Contemporary Art (MOCA) de Los Ángeles, de Arata Isozaki (1982-1986); la Menil Collection de Houston (1981-

1987), de Renzo Piano; el Museo Municipal de Mönchengladbach, de Hans Hollein (1972-1982); el Museo de Arte Moderno de Fráncfort, (1983) de Hollein también; o el nuevo Museo de Arte Contemporáneo de San Francisco, diseñado por Mario Botta.

En Japón se han creado durante los últimos años toda una generación de museos nuevos. El Museo Municipal de Gunma (1972-1974), de Arata Isozaki; el Museo de Arte Moderno de Saitama (1981-1982) y el Museo Municipal de Arte Moderno de Nagoya (1983-1987), ambos de Kisho Kurokawa; y el Museo Nacional de Arte Moderno de Kyoto (1985-1987), de Fumihiko Maki.

Un grupo en parte diferenciado del de los museos es el de los centros de arte contemporáneo, que se caracterizan por mantener una relación abierta, activa y tensa entre el espacio y la obra de arte. Entre estos centros hay que mencionar el caso emblemático de Le Magasin (1985-1986), de Patrick Bouchain, en Grenoble.

Durante la década de los cincuenta, Mies van der Rohe consolidó las bases sobre las que se desarrollaría la arquitectura contemporánea. El factor tecnológico empezaba a imponerse, en busca de un nivel de perfección que concordara con los avances industriales, y dado que la variabilidad es un factor definidor del mundo actual, predomina en el diseño de los nuevos edificios la posibilidad de adaptarlos a distintas finalidades, más que de definir funciones específicas.

Una de las tendencias actuales es el brutalismo. Ya Le Corbusier, a raíz de la Unité d'Habitation (1946-52) describía su obra como de hormigón bruto, pero la primera obra considerada brutalista fue la escuela de Hunstanton, en Norfolk, obra de Alison y Peter Smithson, en la que destaca la austeridad, la claridad formal, la sencillez, la facilidad de comprensión de su función y organización y la valoración de los materiales rudos. Se suele comparar el brutalismo con el informalismo.

Durante la década de los sesenta se tiende a valorar el carácter formal de los edificios (tendencia formalista). Así, Philip Johnson recupera la idea de que la arquitectura debe desencadenar una emoción similar a la que tenemos al contemplar el Partenón. También es de este periodo la constitución del grupo japonés Metabolismo, y de los trabajos del equipo de Kenzo Tange sobre la nueva ordenación de Tokio y la futura organización de las ciudades; todos ellos son partidarios de alcanzar la máxima flexibilidad en relación al uso del espacio.

En la década de los setentas se empieza a hablar de arquitectura posmoderna para designar el final de la vanguardia y el retorno a la tradición. Charles Jencks afirma que la interconexión y la globalización actuales favorecen la existencia de un eclecticismo mundial. Dentro de esta línea, Robert Venturi vuelve a utilizar las molduras decorativas y los arcos en la entrada principal,

y reivindica la arquitectura de los manieristas y la de Gaudí. Otros representantes del posmodernismo arquitectónico son Arata Isozaki, que toma como punto de partida la arquitectura antibarroca de Ledoux, el neoclasicismo y el manierismo con el fin de desprenderse de todo lo que implica modernidad y de buscar los elementos rupturistas de los estilos del pasado, y Aldo Rossi.

Bibliografía

Bibliografía básica

- Albrecht, H. J.** (1981). *Escultura en el siglo XX* (1.ª ed.). Barcelona: Editorial Blume.
- Argan, G. C.** (1975). *El arte moderno* (tomo II, "La época del funcionalismo. La crisis del arte como 'ciencia europea'" 1.ª ed.). Valencia: Fernando Torres Editor.
- Chipp, H. B.** (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Ediciones Akal (Fuentes de arte, 12).
- Combalia, V.** (ed.) (1981). *Estudios sobre Picasso*. Barcelona: Gustavo Gili (GG Arte).
- Doran, M.** (ed.) (1980). *Sobre Cézanne*. Barcelona: Gustavo Gili (GG Arte).
- Dormer, P.** (1993). *El diseño desde 1945*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Golding, J.** (1993). *El cubismo. Una historia y un análisis 1907-1914*. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Forma, 123).
- Gössel, P.; Leuthäuser, G.** (1991). *Arquitectura del siglo XX*. Colonia: Penedikt Taschen.
- Guilbaut, S.** (1990). *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori España (Biblioteca Mondadori, 10).
- Huyghe, R.; Rudel, J.** (1969). *El arte y el mundo moderno* (2 vol.). Barcelona: Editorial Planeta.
- Klee, P.** (1989). *Diarios 1898-1918*. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Forma, 61).
- Lucie-Smith, E.** (1979). *Movimientos en el Arte desde 1945*. Buenos Aires: Emecé Editoras.
- Maderuelo, J.** (1990). *El espacio raptado*. Madrid: Editorial Mondadori.
- Marchán, S.** (1988). *Del arte objetual en el arte de concepto* (3.ª ed. corregida y aumentada). Madrid: Ediciones Akal.
- Montaner, J. M.** (1990). *Nuevos museos. Espacios para el arte y la cultura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Read, H.** (1984). *Breve historia de la pintura moderna*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Read, H.** (1994). *La escultura moderna*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Rosenblum, R.** (1993). *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Forma, 120).
- Sandler, I.** (1996). *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Forma, 136).
- Schapiro, M.** (1988). *El arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Forma, 73).
- Seuphor, M.** (1964). *Pintura abstracta*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.
- Stangos, N.** (1986). *Conceptos de arte moderno* (compilación). Madrid: Alianza Editorial (Alianza Forma, 53).
- Suàrez, A.; Vidal, M.** (1987). *Historia Universal del Arte* (vol. IX: *El siglo XX*). Barcelona: Editorial Planeta.

Bibliografía complementaria

- Bayley, S.** (1992). *Guía Conran del Diseño*. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Forma, 115).
- Benevolo, L.** (1974). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Campí, I.** (1987). *Historia del diseño industrial*. Barcelona: Edicions 62.
- Chilvers, I; Osborne, H.** (1996). *Diccionario de arte Oxford*. Barcelona: Edicions 62.

