

A-T-19. VANGUARDIAS

1.- Introducción

-Varias causas explican la evolución de las artes figurativas al principio del siglo XX: la teoría de la relatividad de Einstein, las doctrinas de Freud, la situación internacional con bloques armados que estallaron con la Gran Guerra, la crisis económica, el hacinamiento de las masas humanas en megalópolis y, pronto, la irrupción de ideologías totalitarias que niegan la libertad y la dignidad del ser humano, como el comunismo y el fascismo. No resulta extraño que las artes figurativas se transformen tanto que llegue a desembocar en la abstracción.

-Además, el último cuarto del siglo XIX conmocionó la pintura: si los físicos discutían sobre la luz, los impresionistas antepusieron la luz a la materia sólida, y Cezanne y Van Gogh buscaban detrás de las apariencias iluminadas otra realidad desconocida.

-El auge de la fotografía le reserva el papel de representar la realidad visible, en tanto la invención del microscopio acercan al hombre dimensiones hasta entonces desconocidas de la materia.

-Así las cosas, la pintura y la escultura se hallaron con un desafío gigantesco: mirar hacia el pasado, manteniendo su estructura milenaria suponía despegarse del todo de los niveles que el conocimiento científico estaba alcanzando y separarse de las personas, de las otras personas, que vivían unos problemas peculiares y de dimensión planetaria.

-Por todo ello, no es de extrañar que las vanguardias coincidan en el rechazo inicial de la sociedad, que más tarde las apreciarán, cuando surjan nuevas vanguardias que también serán incomprendidas.

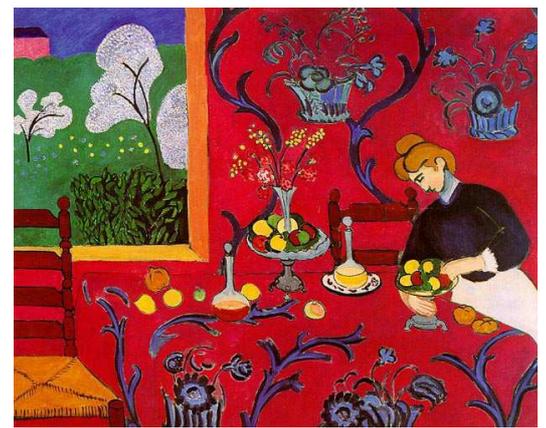
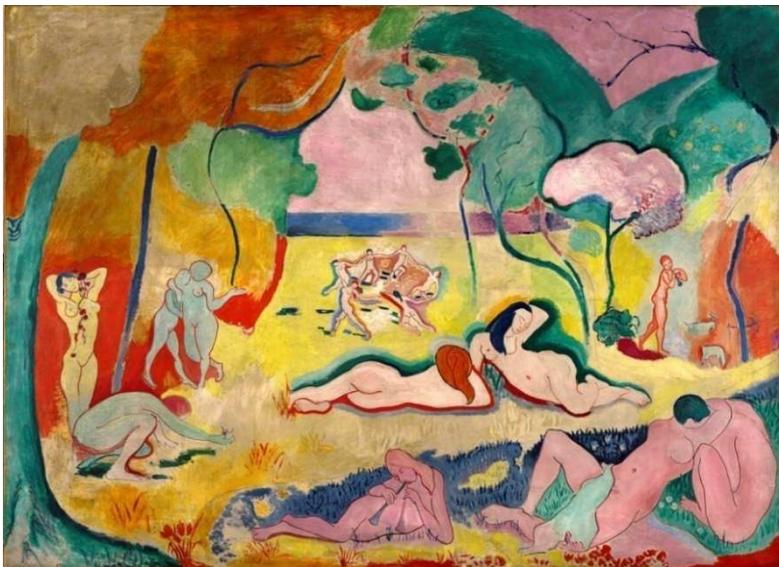
2.- Fauvismo

-Varios pintores se cuestionaron la representación en las artes plásticas y comenzaron por destruir el espacio monofocal, considerar el valor emotivo del color y tratar la simultaneidad de la vida contemporánea.

-El fauvismo fue el primer movimiento revolucionario del siglo XX. Aunque como tendencia fue efímero, sirvió de precedente a estilos posteriores. Fundamentalmente supuso una reacción contra el Impresionismo en pro del color y del objeto. Un crítico, Louis Vauxcelles, a propósito de una pequeña escultura de aire florentino que se encontraba en la sala en la que exponían estos vanguardistas, se refirió a ellos con la expresión “Donatello parmi les fauces” (“Donatello entre las fieras”). Habían conseguido su propósito.

- En lugar de los toques pequeños que Signac enseñó a Matisse, los fauves se inclinaron por la mancha plana y ancha. El color se independiza del objeto, se puede pintar un perro verde o un mar violeta. Para respetar el objeto, la línea recuperó su energía con trazos gruesos y nítidos. La luz desaparece y con ella la profundidad: así se tiende al plano único.

-Henri Matisse se convirtió en el jefe del grupo. Buscó la solidez: frente a la obra como efusión de los ojos propugna la obra creación de la mente. Entre sus pinturas, *La danza*, *Mantel: armonía en rojo (derecha)*, y sobre todo la *Alegría de vivir (izquierda)* impresionaron al joven Picasso, recién llegado a París.



.-*Alegría de vivir* integra figuras desnudas con el paisaje con líneas sinuosas y ondulantes, para representar el erotismo y la vegetación. Los ritmos curvilíneos, la simplificación de la línea, la importancia del color y la supresión de los detalles son rasgos constantes de Matisse.

-Si bien el Fauvismo caducó en dos años (1907), el uso autónomo del color resurgiría en la pintura abstracta.

3.- Cubismo^v

3.1 Origen y evolución

-La historia empezó en 1907, cuando Picasso pintó *Las señoritas de Aviñón*. Braque, seguidor de los fauves, abandonó pronto el colorido brillante y las inclina-



ciones decorativas de los seguidores de Matisse. El verano de 1908 lo pasó en L'Estaque, y de allí volvió con paisajes de tonos apagados: verdes, pardos, grises, marrones oscuros... Lo más chocante era el modo de estilizar la realidad, reduciendo las cosas (árboles, caminos, casas...) a formas geométricas elementales. Los expuso en el Salón de Otoño y Matisse (presente en el jurado) aludió a los "cubitos" de Braque¹ (*Fábrica en Horta de Ebro*, izquierda).

-Esta evolución fue paralela a la de Picasso, que pasó dos años tratando de digerir las consecuencias de sus *Señoritas de Aviñón*.

-Las nuevas teorías físicas sobre el espacio, la obra de Schopenhauer (*El mundo como representación*), Matisse, Braque, el puntillismo de Seurat y Signac con su tendencia a la

construcción ordenada y a la estructuración geométrica, pasando por Cézanne y su consideración de la naturaleza por medio de los tres volúmenes típicos (cilindro, esfera y cono) influyeron notablemente en este movimiento.

3.2 Características

-No se trataba de un movimiento más, el cubismo es la ruptura clara y definitiva con la pintura tradicional:

- Desaparece la perspectiva convencional, al introducir la visión simultánea de un objeto (vista de frente y de perfil, por ejemplo), eliminando así el punto de vista único. Se exalta el plano más que en el Fauvismo.
- Se usa una gama de colores apagada (grises, pardos y verdes suaves), alejada de la realidad.
- Referencia a un espacio fijo e inmutable.
- Atención a la cuarta dimensión: el tiempo como un factor más de la pintura.

-Con el Cubismo se viaja por las realidades que el cerebro humano puede construir o destruir libremente.

3.3 Autores

-Braque se mantuvo fiel a los objetos tradicionales, como las figuras humanas, los jarrones o los instrumentos musicales. En su fase de madurez añadió las letras o los recortes de periódicos pegados.

-El madrileño Juan Gris (*Naturaleza muerta con guitarra, derecha*) coincidió con Picasso en el Cubismo sintético y en su emigración a París. Su temprana muerte le impidió avanzar más en el camino de la abstracción. Representa la nueva óptica plástica que multiplica los puntos de vista de los objetos, situando la geometría en el centro de toda su concepción estética.



3.4 Pablo Ruiz Picasso

-Picasso, al igual que Goya, es un autor caleidoscópico y poliédrico, cuyo paralelo más notable en su tiempo fue sin duda Igor Stravinski, con quien, por otra parte, colaboró. Entre otras cosas, esto significa que Picasso no fue sólo un pintor cubista, sino que se le puede adscribir también a otras vanguardias. Sin embargo, nosotros aprovecharemos su gran producción y su trascendencia artística para estudiar las diferentes etapas del cubismo.

-Nació en Málaga, en 1881. En Barcelona contactó con las corrientes artísticas en boga y en 1900, cuando se fue a París, conoció la obra de los postimpresionistas, sobre todo de Toulouse-Lautrec. Dotó ya a sus obras de un humanismo que no abandonó nunca, sensible en particular por los humildes.

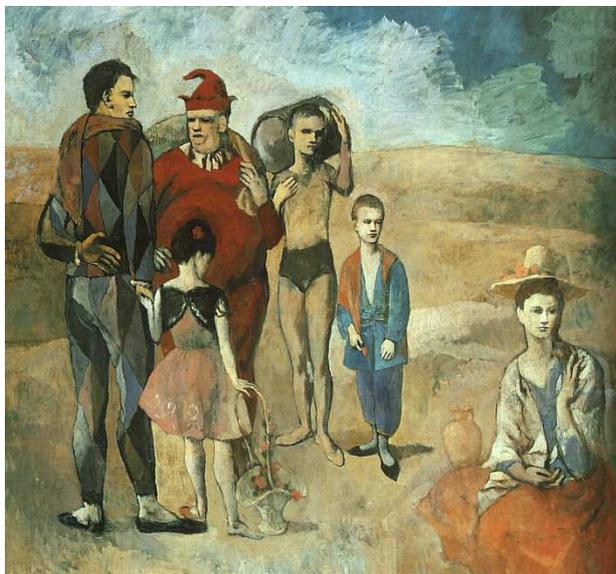
3.4.1 Época azul

-El patetismo domina su primer estilo personal: la época azul. El hallazgo de los valores simbólicos del azul sucedió en Barcelona, en dos retratos de 1896,

¹ Hay otra versión referida al nombre del grupo, aplicada de nuevo a Vauxcelles, cuando se refirió a "los caprichos cúbicos" en el XXV Salón de los independientes del año 1909.

uno de ellos de gamas azuladas únicamente, quizá sin haber leído a Rubén Darío, cuyo libro “Azul” se había publicado en 1888. La monocromía azul otorga una atmósfera tranquila, idónea para resaltar la simplicidad y las líneas.

-La veintena de Picasso se vio asaltada por la desesperación y contempló la vida desde un ángulo pesimista, que le llevó a denunciar la miseria de su tiempo: mendigos, mujeres maltratadas por la vida, ciegos, figuras tristes. El circo se erige en el símbolo de ese mundo melancólico. El dibujo es severo, los elementos del cuadro escuetos: la pintura está tan en huesos como sus personajes. Las manos, los brazos angulosos, las cabezas evidencian la influencia de El Greco, al que estudió durante su año en Madrid.



.-El viejo guitarrista ciego (pág. 2) y El viejo judío reflejan los rasgos de esta época: melancolía, dibujo nervioso y figuras sometidas por el hambre o la indefensión.

3.4.2 Época rosa

-En esta época la monocromía cede, pues aunque predomine el rosa, coexiste con toques azulados.

-Lo característico de esta fase es la evolución desde las formas angulosas y escuálidas a las más graciosas y llenas y a los rostros que expresan una indiferencia sosegada; el dibujo se basa en la rapidez vívida de las líneas, en los resúmenes expresivos.

.-La familia de saltimbaquis (izquierda) reúne lo genuino de estos años: tema circense, presencia de un cromatismo rosado suave, flexibilidad de las formas, personajes dotados de una elegancia serena, lejanos ya de los ciegos viejos famélicos anteriores.

3.4.3 Cubismo

-Cuando conoció a Matisse, Picasso no valoró que se explorara la sensualidad del color, sino las formas severas, independientes de la naturaleza. El convencimiento le llegó con la exposición de escultura negra y con sus estudios sobre los antiguos relieves iberos y del arte egipcio. Nació el cubismo.

-En 1906 empezó *Las señoritas de Aviñón*² (derecha), con la que rompió con el arte amable de Matisse y empezó la geometrización de la figura humana. La deformación de los rostros se intensifica de izquierda a derecha, pues representa la misma figura desde varios puntos de vista a la vez. En paralelo, el fondo se vuelve azul.

o *Cubismo cezannesco (1907-09)* se define por:

- Reducción del volumen de las figuras, objetos y espacios a planos amplios y sencillos.
- Captar lo tangible, la realidad de las cosas.
- Paulatino abandono del color hasta llegar al monocromatismo (ocres, verdes y grises). En el paso de 1907 a 1908, nos topamos con un período negroide, influido por la máscara, el ídolo negro. Realizó cabezas, figuras aisladas o en grupo y las trató como esculturas, como tallas... contosquedad. Refleja un sentido de los cuerpos muy básico.

o *Cubismo analítico (1909-11)*

- se analiza un objeto descomponiéndolo en sus múltiples planos, dando una apariencia poliédrica como reflejo de la multiplicidad de los ángulos de visión. El resultado es el de un conjunto de obras con apariencia de abstracción y de difícil lectura.



²Se refiere a la calle Aviñón de Barcelona, no a la ciudad francesa. Esa calle se conocía por su mala reputación.



- Su idea es que la mente capte la totalidad de la obra mediante ángulos y líneas rectas, luz desde distintos puntos y radical tendencia al monocromatismo.
 - El fondo y la figura se confunden.
 - Aumenta el grado de abstracción.
 - Los títulos son más indicativos que descriptivos.
- .- Retrato de Abroise Voillard (izquierda): a pesar de la disección de las formas, se distingue el modelo, el marchante de Cezanne.

○ *Cubismo sintético (1912-14)*

Supone la recuperación de algunas formas. El cubismo analítico había derivado hacia cierta abstracción. Hacía falta introducir un elemento para entender el cuadro. Así, por ejemplo, en un cuadro que representa una mesa en sus diferentes puntos de vista, se pinta una etiqueta de una botella para dar una "pista" que permita leer y comprender la obra.

- Los planos geométricos son amplios y están mejor delimitados que en la fase precedente.



- Se recupera el color tras el monocromatismo anterior
- La obra incita al discernimiento intelectual.
- Usa materiales no pictóricos: letras de imprenta, números, papeles pintados y recortes de periódico. La pintura la concibe como una construcción.

Papier collé –papeles pegados →
→ **COLLAGE** →

→ *Pintura hacia la escultura, la tridimensionalidad*

.- Naturaleza muerta con silla de rejilla (1912, izquierda), marca en el proceso cubista el inicio del empleo del collage y, por tanto, la transición del Cubismo analítico al sintético. Picasso pegó sobre el lienzo oval un trozo de hule, cuyo estampado simulaba el trenzado de una rejilla de asiento.

El efecto de engaño visual que introduce el hule que simula una rejilla, como los papeles estampados con vetas de madera que Braque y Picasso emplearon después abundantemente en los *papiers collés*, es nuevo en el repertorio cubista.

3.4.4 Época neoclásica

-Durante la Gran guerra, acabó su exploración del Cubismo, aunque posteriormente realizó aproximaciones cubistas de forma esporádica.

-Fueron años de retorno a la representación figurativa, al tiempo que recupera la forma y el modelado. De este modo, las figuras se hacen más pesadas y voluminosas, como en *Mujeres corriendo en la playa* (derecha) en la que recupera la figura y la referencia espacial.

3.4.5 Influencia surrealista

-Desde 1917 su pintura ganó libertad expresiva, tanto en las técnicas como en los estilos, hasta el punto que desde 1925 se aprecian evidentes influencias del Surrealismo: se libera el subconsciente, dominan las figuras distorsionadas y pinta de una manera más frenética y pasional.

.- *Mujer sentada a orillas del mar* (derecha). Un tema plácido lo trata con tonos dramáticos. Curvas violentas contorsionan el cuerpo e intensifican su advertencia profética en el rostro.

3.4.6 Influencia expresionista

-Picasso se sumergió en esta influencia durante la Guerra civil española y la Segunda guerra mundial. Expresa la angustia vital. Dominan los colores fríos e incluso en blanco y negro. Finalmente, con la paz, aparece el tema de la paloma asomada a ambientes mediterráneos.



.-*Guernica*(1937). Es un gran mural pintado para el pabellón de la República en la Exposición internacional de París de 1937 (del 25 de mayo al 15 de noviembre). Representa el horror de la guerra. Se caracteriza por renunciar al color –como si de una fotografía insertada en el periódico del día se tratara-, la luz no responde a las leyes de la física, el espacio casi plano, las figuras planas, la sensación de opresión y la composición dinámica.



La composición se distribuye como un tríptico, cuyo panel central lo constituyen el caballo y la mujer portadora de la lámpara, el lateral derecho la visión del incendio y la mujer que grita, y el izquierdo el toro y la mujer con el niño muerto en brazos. Rescatando el Cubismo, encuadra los grupos en espacios triangulares, de los cuales el más importante es el central. En su vértice introduce la lámpara, cuya base la señala el cuerpo caído del guerrero.

La escena abigarrada da impresión de desarrollarse ante una decoración teatral: la mitad izquierda ofrece un fondo extraño, como de cortinajes y tablas, que resalta poderosamente la visión de las casas ardiendo del lado derecho; la realidad y la representación se confunden.

Mediante metamorfosis, Picasso hace de cada figura un símbolo. Se ve –desde la derecha- una mujer que grita con sus brazos implorantes hacia el cielo; la mujer de la lámpara, que irrumpe de manera surrealista como un viento que saliera de una ventana en la que quedan parados sus senos; bajo ella otra mujer avanza arrastrándose; en el centro el caballo y bajo él, el guerrero caído; finalmente el toro envolviendo a la mujer que grita con su hijo muerto entre sus brazos. Algunos símbolos son evidentes: las mujeres y el niño, víctimas de la guerra; el guerrero caído, personificación de los soldados. Pero otros suscitan controversia: la mujer con la lámpara es el único signo luminoso, sin ella no habría esperanza; hacia la lámpara alza sus ojos la mujer que se incorpora. El toro y el caballo son los símbolos más difíciles de interpretar: el toro puede ser la alegoría de la muerte, que gira la cabeza sin importarle el horror, o el tótem, una imagen heroica del pueblo español. En correlación se interpreta también el caballo como alegoría del bien o del mal: así, hay quien lo considera la imagen del fascismo, que pisotea al guerrero, y hay para quien es la víctima pasiva de las corridas de toros o un símbolo de dolor y agonía. Picasso dio la razón a todos.



El toro y el caballo son los símbolos más difíciles de interpretar: el toro puede ser la alegoría de la muerte, que gira la cabeza sin importarle el horror, o el tótem, una imagen heroica del pueblo español. En correlación se interpreta también el caballo como alegoría del bien o del mal: así, hay quien lo considera la imagen del fascismo, que pisotea al guerrero, y hay para quien es la víctima pasiva de las corridas de toros o un símbolo de dolor y agonía. Picasso dio la razón a todos.

3.4.7 Últimos años

-Se interesó por las obras clásicas de la pintura, recreándolas y analizándolas desde puntos de vista muy personales. También trata la mitología, el erotismo, lo español, etc.

.-*Serie de las Meninas* (izquierda): en las que rinde tributo a Velázquez.

4.- Futurismo

-Paralela a la corriente cubista, con hondos apoyos técnicos y formales en ese movimiento, nace en Italia el futurismo, en tanto se desarrolló el estado fascista.

- Esencial del futurismo fue su presentación y planteamientos que copiaron los movimientos posteriores:
 - o Se hizo público con un manifiesto: Marinetti hizo su proclama fundacional el 20 de febrero de 1909.
 - o Empezó como un movimiento literario que acabó englobando a las demás artes.
 - o Aspiraba a cambiar la vida, a transformar el mundo. En 1915 divulgaron el manifiesto “Reconstrucción futurista del universo”, donde se describen nuevos objetos construidos con materiales comunes: hilos, celuloide, cristal, láminas metálicas.
 - o Bajo estas aspiraciones late una concepción política. En las elecciones generales de 1909, Marinetti lanzó una proclama nacionalista “La palabra Italia debe predominar sobre la palabra libertad”. No extraña que el partido futurista, fundado en 1918 se organizase en fascios políticos, ni que rápidamente lo absorbiese el fascismo italiano.

La representación dinámica de la realidad comenzó en el Impresionismo, pero para los futuristas se había detenido en el umbral, había que decidirse a poner en el caballo a galope veinte patas. Por eso otorgaron al mismo objeto una serie de posiciones sobre un plano para que representara el movimiento.



-Humberto Boccioni, en *La ciudad que emerge* (derecha), obra de gran tamaño, representa la construcción de una fábrica en una ciudad; se utiliza la fuerza de los caballos. La construcción, que en teoría debía ser el elemento principal de la pintura, queda relegada en pro de la fuerza y el dinamismo de los animales. Las pinceladas son rápidas y cortas y con ellas se transmite el movimiento y la potencia animal. Las formas se dividen en pequeños elementos y destaca la intensa paleta con la que el artista representa las formas de los animales, con colores complementarios que se contrarrestan y captan nuestra atención.

-Giacomo Balla realizó *La niña que corre por el balcón* (izquierda) yuxtaponiendo imágenes idénticas: se transmite la sensación de movimiento, más que los rasgos precisos de la niña. El dibujo difuminado y la desenvoltura de las pinceladas contribuyen a la desintegración dinámica de las formas.



5.- Dadaísmo

-La Gran guerra dispersó a los artistas que poblaban París, Munich o Milán. Algunos se refugiaron en Suiza. Aunque eran en muchos casos de artistas de segunda fila, pronto contaron con el apoyo de maestros que, como Picasso, Klee o Kandinski, pensaban que la destrucción de la guerra había ido tan lejos que debían colaborar en un movimiento destructor de la pintura, con la esperanza de que la paz traería una era nueva para la humanidad. En un diccionario abierto al azar, apareció la voz infantil “dadá”, con la que se bautizó el grupo.

-En la raíz del Dadaísmo confluyeron la decepción ante la situación mundial, el desencanto personal de pintores escasamente considerados y el deseo de llevar ala pintura la destrucción que asolaba a Europa. Fueron artistas empeñados en escandalizar a la burguesía.

-Tras la guerra los artistas derivaron hacia otras estéticas y el Dadaísmo periclitó.

.-*Pilares de la sociedad* (izquierda), de Grosz. Burla demoledora: un periodista bizquea y lleva un orinal por sombrero; un sacerdote bendice con los ojos cerrados.

Los presuntos pilares de Alemania, el político –con un libro y la banderita, los soldados amenazadores, las otras figuras, como caricaturas, llevan a la nación al incendio que se plasma en la parte superior izquierda.

.-L.H.O.O.Q.³(*dcha.*) es una de las obras más provocativas y que más estupor ha causado a los críticos y al público a lo largo de la historia. En 1919 Duchamp hizo esta pieza, que no era más que una sencilla representación en una estampa de la Gioconda que el artista modificó dibujando sobre ella un bigote y una pequeña perilla. Duchamp había “mancillado” uno de los iconos del arte. La obra de Leonardo era pues el icono del gran arte pasado que el artista francés había profanado. Pese a lo que pudiera parecer, la obra de Duchamp va mucho más allá y está muy relacionada con el concepto del *ready-made*⁴: en obras como la Rueda de bicicleta o La fuente el artista francés había consagrado objetos cotidianos como si de grandes obras se tratasen. En L.H.O.O.Q. la idea era justamente la contraria, partir de una gran pieza artística para convertirla en un objeto cotidiano, como si de una simple caricatura se tratase.



6.- Expresionismo^v

-Los artistas alemanes y los de países cercanos (Noruega, Suecia) bucean en su propia amargura y ofrecen la imagen estética de un mundo que ha perdido sus objetivos. Ésta es quizá la clave más evidente del expresionismo, con sus colores violentos y con su temática de soledad y miseria.

-Los límites geográficos y cronológicos del expresionismo son imprecisos.

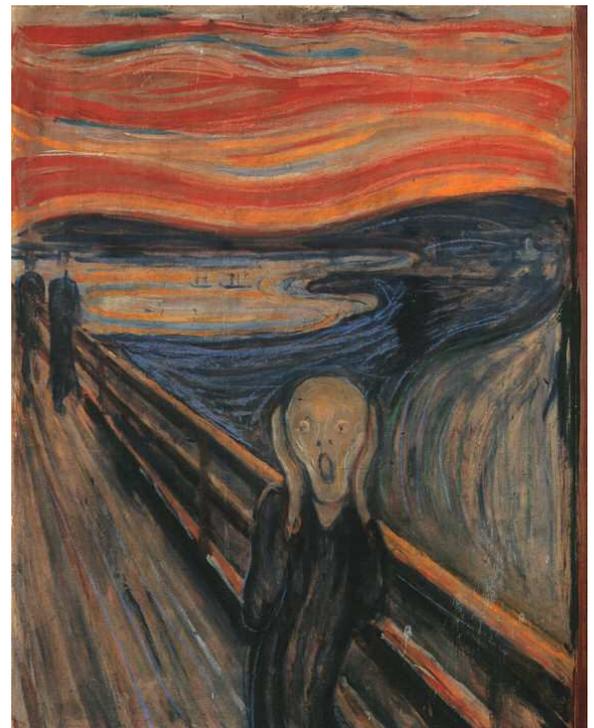
Alemania es el centro del movimiento, pero hay aportaciones nórdicas, eslavas (Kandinski), francesas (Rouault), españolas (Isidro Nonell y Ramón Casas).

-Cada artista trabaja con independencia de los demás, sin que se haga a conciencia.

-Se extiende a todas las ramas del arte.

-Su vinculación política es confusa y contradictoria. Lo importante en el movimiento la primacía del “yo”, unida a lo irracional, que coincide con el nacionalsocialismo. Sin embargo, el nazismo acabó tildando las obras expresionistas como “arte degenerado”, *reflejo pesimista de la decadencia del orden burgués*.

.-El grito⁵, (*derecha*), de Munch. "Estaba allí, temblando de miedo. Y sentí un grito fuerte e infinito perforando la naturaleza", dice el autor. Es un símbolo de la angustia existencial propio del pensamiento contemporáneo. El rostro agitado del protagonista en primer plano, casi una calavera, se aprieta el cráneo con las manos para que no le estalle. Dos personajes subrayan la soledad del protagonista. El cuadro no es realista, sólo representa el interior. El cielo encendido y los torbellinos envuelven amenazadoramente a la persona que grita. La composición cromática no es armoniosa, los colores fríos y cálidos no se compensan, transmiten agresividad y angustia.



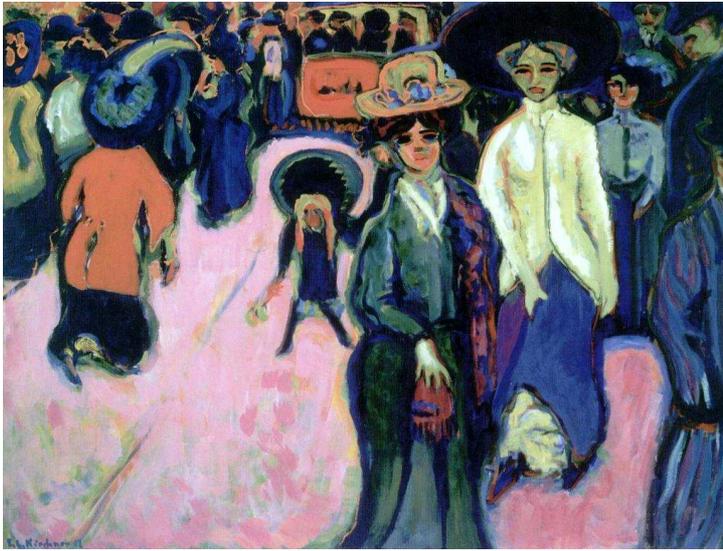
6.1 Die Brücke

-En 1905 se constituyó en Dresde *Die Brücke* (“El puente”), coetáneo del fauvismo. Si éste se dejó ganar por la sensualidad del color para plasmar un arte amable, los alemanes, con una técnica similar en cuanto a la intensidad de las siluetas y las masas cromáticas, se decantaron por los tonos oscuros, con inclusión del negro, su concepción atormentada y plasmar las angustias interiores del ser humano.

-Despuntaron Emil Nolde y Alfred Kirchner. Éste, con su pintura, intentó demostrar los oscuros deseos de los seres humanos. En Calle de Dresde⁶ (pág. 8, izquierda), tema bien simple, gentes de paseo por una calle, lo

³L.H.O.O.Q. es homónimo en francés de la frase «Elle a chaud au cul», literalmente «Ella tiene el culo caliente», que podría traducirse como «Ella está excitada sexualmente»(sic).

⁴Los ready-mades son objetos que han sido producidos en serie, normalmente destinados a un uso utilitario y ajenos al arte que se transforman en obras de arte por el mero hecho de que el artista los elija y les cambie el nombre, los firme o simplemente los presente a una exposición artística. En L.H.O.O.Q. el objeto es una tarjeta postal barata con una reproducción de una obra conocida –en el caso que nos ocupa, la Gioconda.

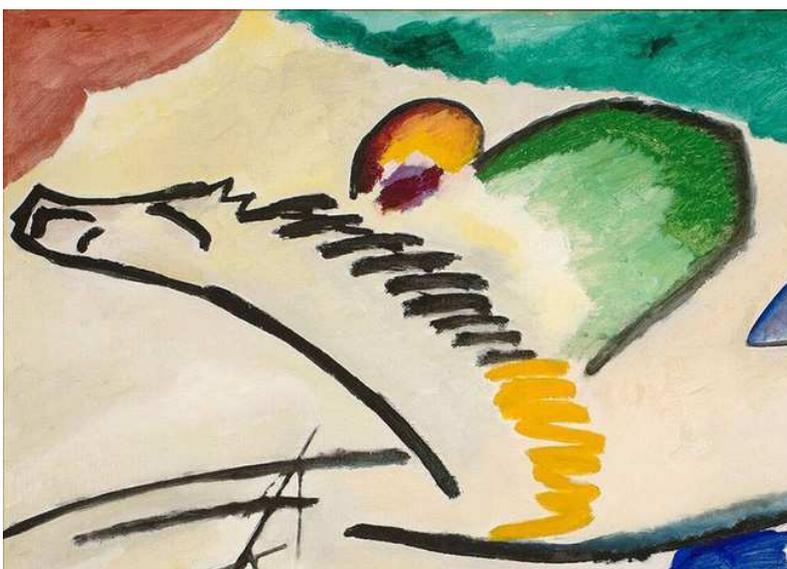
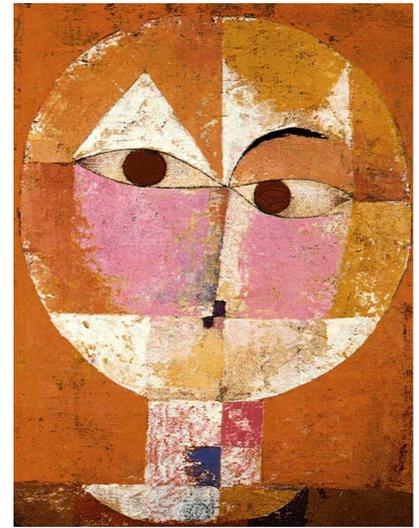


él Paul Klee y Arnold Schöenberg⁵.

.- *Senecio* (derecha), de Paul Klee obedece a su etapa de profesor en la Bauhaus. Combina las imágenes geométricas con juegos de colores, para detenerse a veces en escenas surrealistas o ingresar en composiciones abstractas.

.- *Lírica* (izquierda). Kandinski inició su viaje hacia el arte abstracto^v. Las figuras se estilizan alejándose de su realidad plástica y el color evoluciona hacia una sinfonía de manchas.

.- *Sobre blanco II* (dcha). De justo al ingresar como Profesor de la Bauhaus en Weimar, donde desde 1922 impartió clases de Teoría de la Forma. Sobre una superficie blanca y cuadrada situó otro cuadrado de formato trapecoidal, girado respecto del plano del cuadro. Sobre la parte izquierda del trapecio dispuso dos triángulos y dos trapecios de tamaños y colores diferentes. La intersección de las figuras con el trapecio genera cambios cromáticos en la zona de contacto y tensión compositiva por la sobrecarga de elementos sobre ese lado. Un sentido giratorio invade el lienzo por la gran línea diagonal y por incluir un círculo cuya superficie abarca tres elementos sustantivos: fondo, trapecio y diagonal. El color violeta produce una sensación de balanceo. La sucesión de líneas curvas sobre la diagonal sirve para equilibradora. El cruce de las grandes diagonales son elementos decisivos y centrales de la composición.



.- *Los pequeños caballos azules* (pág. 9, izquierda), de Franz Marc. Marc comprendió que el color debía liberarse de la naturaleza. Movimiento y color libre son los rasgos de la serie de caballos que pintó desde 1910. La

presenta de forma casi amenazadora.

6.2 Der blaue Reiter

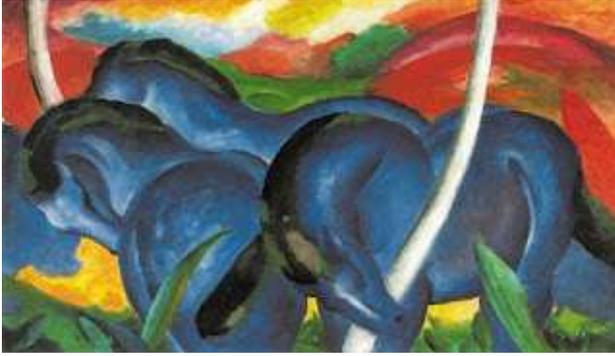
-Die Brücke se disolvió en 1913. El centro del expresionismo se desplazó a Munich, adonde llegaron Vasili Kandinski y Oskar Kokoschka.

-Kandinski sostenía que todo arte auténtico es expresión exterior de una necesidad interior, y por tanto a una época angustiada le corresponde un arte angustiado. Si la pintura debe ser expresión de las emociones mediante colores, se aproxima a la música, que plasma no imágenes ni formas, sino sencillamente emociones mediante los sonidos.

-En torno suyo, Kandinski agrupó *Der blaue Reiter* ("El jinete azul"), en el que militaron con



⁵ A impulsos del movimiento, Schöenberg introdujo el atonalismo, el serialismo y el dodecafonismo en la música.



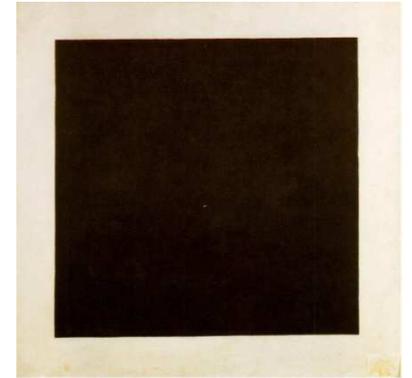
predilección de Kandinski y Marc por los caballos y el azul designó a la escuela múniquesa.

-La Guerra destruyó el grupo: Marc murió, Kandinski regresó a Rusia y Klee entró en el ejército. Kokoschka se convirtió en el guía de los jóvenes. Herido en la guerra, sus obras constituyen una muestra de asco por la degradación de la humanidad.

.-*La novia del viento* (apéndice), de Kokoschka. Trasciende lo figurativo y anecdótico para expresar contenidos interiores a través de sus composiciones.

7.- Constructivismo

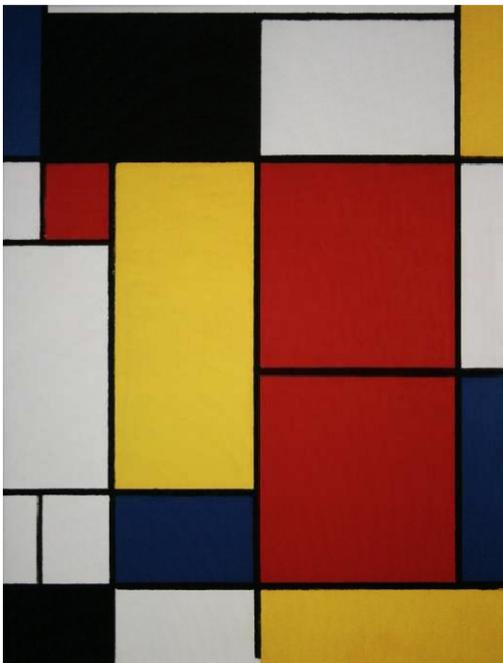
-Viene a ser la versión del futurismo en Rusia. El orden bolchevique se tenía por más justo y más libre. El caos momentáneo y la precariedad tras la guerra llevó a los dirigentes a educar a las masas, aumentar la producción y atacar los restos intelectuales del antiguo régimen. La réplica a este desafío la aportan los distintos movimientos y asociaciones artísticas del momento. Su precursor Kasimir Malévich fundó el "suprematismo" con su famoso *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (derecha). Su suprematismo significaba para él supremacía del sentimiento puro en el arte, de un sentimiento de *no-objetividad*, en el sentido de que pretendía, "liberar al arte del lastre del mundo de las cosas".



Su depurada abstracción geométrica culminó con *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*.

-Otro constructivista, El Lisitski tuvo el mérito de transferir esta tendencia hacia Europa Occidental con su actividad pedagógica en la Bauhaus, convirtiéndose en una referencia indispensable en el debate artístico contemporáneo. Dentro de este debate surgió la idea de que *el arte puede no ser un instrumento de representación, sino un medio de investigación, un vehículo para llegar a sensaciones y conocimientos inalcanzables por otros procedimientos*.

-Vladimir Tatlin trasladó esta estética a la arquitectura (*Monumento a la Tercera Internacional*) y Yiga Vértov al cine, con su técnica *ojo-cámara*. Como todo este arte era abstracto, Lenin vio que no servía para popularizar el arte y la revolución, así que se persiguió a estos artistas con el pretexto de ser formalistas⁶.



8.- Neoplasticismo

-La abstracción alcanzó su cénit con este movimiento, pues sus artistas buscaban las relaciones matemáticas entre las formas coloreadas, según se desprende de la revista *De Stijl* ("El estilo").

-Los neoplasticistas (Van Doesburg y Mondrian a la cabeza) realizan los cuadros más abstractos de la pintura moderna utilizando colores primarios dispuestos en franjas delimitadas por líneas horizontales y verticales y más adelante por diagonales.

-Las premisas que Mondrian establece son: 1) el cuadro no tiene que representar nada identificable con la realidad; 2) su valor está en sí mismo, en un juego de líneas, formas y colores, por lo que la diferencia entre las obras serán sutiles; 3) se crea así un arte puramente abstracto, fuente de emociones y sentimientos.

.-*Composición II* (izquierda). Su propósito es representar el cuadro en dos dimensiones, evitando crear la ilusión de profundidad. Por eso omite cualquier línea curva o diagonal, o sombreado, y evita así dar la sensación de perspectiva o profundidad. Los tres colores puros ordenan la realidad física. Cada rectángulo constituye un módulo estático; su yuxtaposición genera un

ritmo. Thomas Rietveld construyó la *Casa Schröder* (1924) sin curvas, a partir de una serie de planos perpendiculares, en los que cada elemento estructural es de un color diferente, lo que remite a los fundadores del movimiento y también a la silla diseñó en 1918 y que lleva su nombre.

⁶La crítica llegó a enviar a prisión y a muerte a más de uno. A partir de Stalin se impuso el denominado "realismo socialista", es decir, un arte fácil de comprender pero megalómano, para subrayar el culto a la personalidad del líder.

La influencia del neoplasticismo se percibe en la Bauhaus, con la cual había una corriente de intercambios. La arquitectura racionalista del siglo XX también está en deuda con el neoplasticismo holandés.

9.- Surrealismo^v

9.1 Introducción

-Los surrealistas desvelan el orden de lo irracional, del sueño y del libre fluir de la conciencia, se inspiran en el psicoanálisis y propugnan que el arte resuelva el conflicto entre lo real y lo imaginario.

-Como en su precursor, el Dadaísmo, destaca por la fantasía, por sobrepasar los estrechos límites de lo cotidiano. Ambos beben en tendencias anteriores como en la pintura metafísica italiana.

-Para André Breton, la situación histórica de posguerra exigía del arte otro esfuerzo de indagación para comprender al ser humano en su totalidad; como estudiante de medicina había trabado contacto con las teorías de Freud y sus métodos de investigación. Plasmó el mundo de los sueños, de los fenómenos soterrados por la conciencia.

-Los recursos de los pintores presentan cierta cohesión de escuela: animación de lo inanimado, metamorfosis, aislamiento de fragmentos anatómicos, máquinas fantásticas, confrontación de cosas incongruentes, perspectivas vacías, evocación del caos.

-En el surrealismo de los años treinta se renovó la temática con los autómatas, las fotografías de espasmos, los dibujos de libido inconsciente, contactos sorprendentes del desnudo con la maquinaria. De la ruptura con la conciencia el Surrealismo ha pasado con frecuencia a la ruptura con las convenciones sociales, de ahí que se recree en las excentricidades.

9.2 Autores

.-Marc Chagall(1889-1985) fue un emigrado ruso judío cuyo estilo es una síntesis difícil entre la alegre fantasía de las leyendas rusas de su infancia en un colorido más o menos “fauve” y una elaboración geométrica de origen cubista. En *Yo y la aldea(derecha)*

evoca elementos reales –casas, vacas- de su nación, pero la magia del sueño los transmuta: la vaca acoge en su cabeza a la lechera ordeñando, la campesina anda con la cabeza en el suelo, etc.

.-Giorgio de Chirico (1888-1978) fue un italiano afincado en Atenas, donde aprendió a dibujar el trasfondo clásico de su obra. Tras formarse en Munich, en 1910 regresó a Florencia y pintó sus primeras obras: *Elenigma del oráculo*, *La nostalgia del poeta*. En *Héctor y Andrómaca*, (izquierda) acaso como una huida de la guerra, prefiere a dos maniquíes como habitantes únicos de sus plazas desiertas y de sus calles que se sumergen en el infinito.



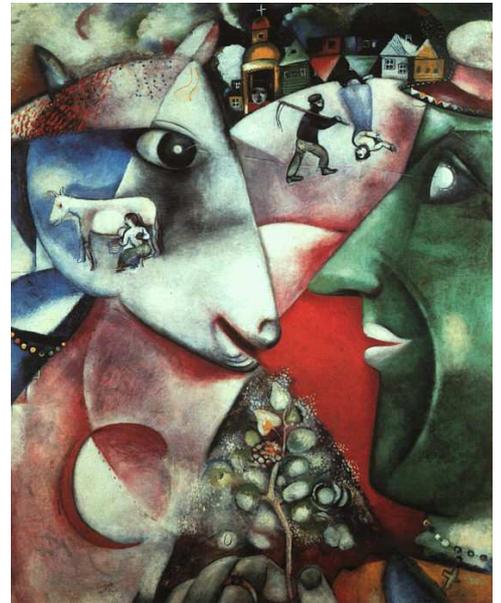
mergen en el infinito.

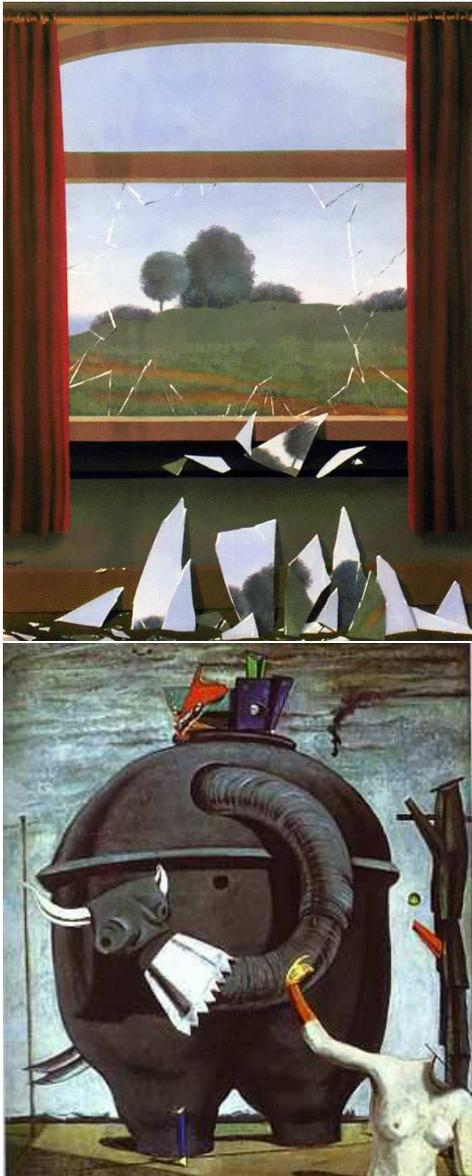
.-Magritte ofrece cierta similitud con de Chirico. Apuesta por un dibujo cuidadoso con el que compone escenas cuyo rasgo esencial es el juego a la equivocación mediante la mezcla entre apariencia y verdad, entre sueño y realidad.

.-*La llave del campo* (pág.11, izquierda) es un ejemplo de la presencia oculta de lo misterioso. A través de una ventana se divisa un paisaje ondulado. Al final de un prado y levemente ascendente hay unos árboles frondosos; sobre ellos, la bóveda de un cielo azulado. Pero la serenidad se esfuma porque el cristal de la ventana por la que miramos salta en mil pedazos. Se deshace en minúsculos trozos fieles al cuadro por la que miramos salta en mil pedazos. Se deshace en minúsculos trozos fieles al cuadro ante el cual se encontraban. Los fragmentos caídos no son transparentes, sino que reproducen el paisaje.

¿Estaba por tanto la perspectiva paisajística pintada sólo en el cristal de la ventana? ¿O no se trataba de un vidrio transparente sino de un cuadro? No existe una explicación unívoca, pues los trozos de cristal son contradictorios; el paisaje perma-

nece intacto y es perfectamente visible tras el cristal roto. Al mismo tiempo, los trozos caídos al suelo se vuelven opacos y reflejan partes del paisaje, en tanto que los pedazos del cristal roto que continúan en el marco de la ventana siguen siendo transparentes.





El espectador tiene que realizar una reconstrucción óptica que, a pesar de todos los esfuerzos, no disipa las dudas.

La relación entre la realidad y la pintura se ha alterado completamente; aunque pintada al modo ilusionista, la obra de Magritte no transmite una fe segura en la identidad del cuadro y de la copia.

.- *Elefante de Celebes*^s (izquierda), de Max Ernst, funciona como un manual surrealista. Podríamos tratar de buscarle algún sentido, pero sería como intentar interpretar un sueño ajeno, su significado se nos escapa. En principio, estamos seguros de que el protagonista es un elefante. O no. Porque, ¿dónde está su cabeza? ¿Por qué tiene solo dos patas? ¿Está de frente o de espaldas enseñándonos su agujerito de evacuar alimentos procesados? ¿Qué es esa cabeza de toro que tiene pegada al final de la trompa? ¿O es un busto de mujer con cuernos? ¿Y es realmente la trompa o se trata de la cola? ¿Y por qué le salen los dos colmillos de un lateral? Ya dudamos de que este objeto mecánico, quizá metálico, sea un elefante. Esto solo nos lo planteamos tras un buen rato observándolo, porque si no nos fijamos mucho, sus patas cilíndricas, su cuerpo redondo, las estrías de la trompa y el color gris nos remiten a la idea de elefante que todos tenemos en la cabeza. Un elefante deconstruido, que reconstruimos mentalmente, casi sin darnos cuenta, para que al cabo de un rato Max Ernst nos lo desmonte de nuevo.

Por este motivo los cuadros surrealistas son tan incómodos, porque hacen ver cosas que parecen reales, pero que en realidad no existen. Descolocan. Obligan a salir de rígidos esquemas mentales para ver el mundo de otra manera, dando la vuelta a todas las concepciones e ideas. Como el cactus de la derecha, que no son más que simples formas geométricas superpuestas. O la figura de la mujer, un maniquí seccionado por la mitad. Incluso el paisaje, que a primera vista parece normal, hasta que se descubren unos peces nadando entre las nubes, unas nubes que dejan de ser nubes para convertirse en olas.

9.3 Joan Miró

-Si su obra inicial está llena de luz, sencillez y alegría, después de sentirse atraído por el Cubismo y el Dadaísmo, encontró en París su camino en una línea imaginativa, surrealista y lírica que no abandonó jamás.

-Se relacionó en 1924 con Breton y los surrealistas, lo que subrayó su línea irreal y onírica. Desde 1956 residió en Palma de Mallorca.

-En su última época, muy sintética, redujo la expresión a una sola línea desarrollada sobre un color único.

.- *Mujeres y pájaro claro al claro de luna*^s (derecha). Convierte en un juego las formas. En la zona alta la luna creciente, estilizada, y las estrellas de diferentes formas crean una atmósfera sedante, en la que irrumpe el pájaro. Abajo, las mujeres son superficies monocromas. Los simbolismos se funden con las sugerencias, la mujer de la izquierda parece embutida en una silueta de toro.

.- *Carnaval del arlequín*^s (pág. 12, izqda) incluye, según Miró “elementos que se repetirán en otras obras: la escalera que es la huida y la evasión, pero también la de la elevación; los animales y; sobre todo, los insectos. La esfera oscura que se ve a la derecha es una representación del globo terráqueo, pues entonces me obsesionaba ya una idea: itengo que conquistar el mundo! El gato, que lo tenía siempre junto a mí cuando pintaba. El triángulo negro que aparece en la ventana representa la Torre Eiffel. Trataba de profundizar el lado mágico de las cosas. Así, la coliflor tiene una vida secreta y eso era lo que a mí me interesaba y no su aspecto exterior. Durante ese año frecuenté la compañía de poetas porque





pensaba que era necesario superar el ‘hecho plástico’ para alcanzar la poesía.”

Un autómatata que toca la guitarra junto con un arlequín de grandes bigotes, son los personajes principales. Se mezclan objetos reales con otros inventados; aparecen gatos, pájaros que ponen huevos de donde salen mariposas, peces voladores, así, como una escalera que tiene una oreja humana proyecta un ojo minúsculo entre los barrotes. El ojo, cual emblema de la presencia del hombre, tienenotación musical.

Lo realizó según las normas de la perspectiva tradicional, en donde vemos un suelo y una pared de fondo.

La fantasía de colores llama la atención. Destaca siempre por utilizar los colores primarios, el azul, el amarillo y el rojo, además del blanco y el negro. Precisamente son los colores los que nos mueven a través de las diferentes figuras del cuadro, pero sin una dirección marcada por el artista, sino por el espectador. Por otra parte, los múltiples objetos parecen flotar en el espacio, como si la gravedad hubiera desaparecido en esta fantástica y onírica habitación. La escena es un carnaval, donde las apariencias pueden transformarse para ver otras que hay debajo. La realidad queda disfrazada y la apariencia es engañosa, debajo de la máscara se esconde otra forma.

-En su última época, muy sintética, redujo la expresión a una sola línea desarrollada sobre un color único.

9.4 Salvador Dalí

-Sus rasgos son constantes: surrealismo y provocación. Ya en *Muchacha en la ventana* (1925, izquierda) rompe con los convencionalismos: la muchacha aparece de espaldas, la bahía de Port Lligat se agranda con respecto de su dimensión real y las perspectivas del paisaje y de la habitación no coinciden.

-Período surrealista: contactó en París con el surrealismo y se convirtió en el máximo exponente del surrealismo figurativo. Las formas se alargan, se descomponen o resultan de apariencia equívoca, como en *Persistencia de la memoria* -ejemplo de convivencia inaudita entre las formas duras y las blandas- o en *Premonición de la Guerra civil* (pág. 13 izquierda) -en el que se ven todos los recursos del surrealismo, como alargamiento de las formas, los espacios vacíos y opresivos, metamorfosis, etc.-.



-Período místico. Dalí opta en esta época por un misticismo religioso irreal y divino. Toma como referencia a los grandes genios de la pintura, pero para recrearlos con un realismo casi fotográfico, sin abandonar el simbolismo. Destaca *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951, página 13, derecha), en el que la serenidad del cuadro resulta inquietante, pues el claroscuro y el escorzo barroco, ambientan la soledad del crucificado, que contrastan a su vez con la límpida bahía.

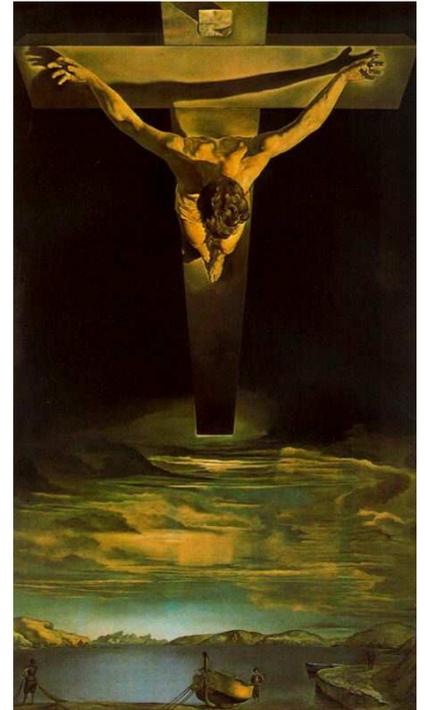
.-*El juego lúgubre* (pág. 13, izquierda abajo). Esta obra es la más notable de Dalí en el surrealismo. Se expuso junta a *El gran masturbador* en 1929. Ha dado lugar a muchas interpretaciones como que alude a la culpabilidad de la castración; o que es el tributo al gran masturbador. Hay referencias a Giorgio de Chirico, como en el monumento de la izquierda, homenaje al metafísico de artista italiano que aquí es el masturbador, en los peldaños en “perspectiva acelerada” y en los fondos silenciosos, dilatados y oníricos. También evoca a Miró al mezclar elementos pequeños.

Ofrece las distorsiones típicas del surrealismo, un varón que se tapa la cara y extiende la otra mano mucho más grande sobre un pedestal

con alusiones a la medición. Más abajo, un león levanta una pata apoyándola en una bola, simbolizala pasión. En el otro extremo, dos figuras se abrazan; una vista de espaldas con heces, ojos desorbitados como de loco mencionando a Dalí y otro que se abraza identificándose con algo irreal, ovoide derivado de la iconografía de Chirico. Tiene una hendidura en la cabeza que alude a la obsesión, su temor a las mu-

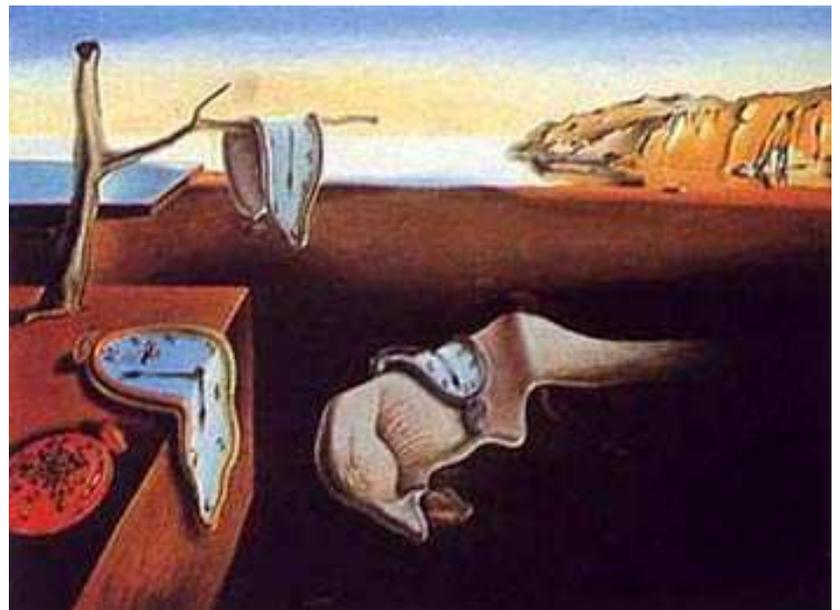
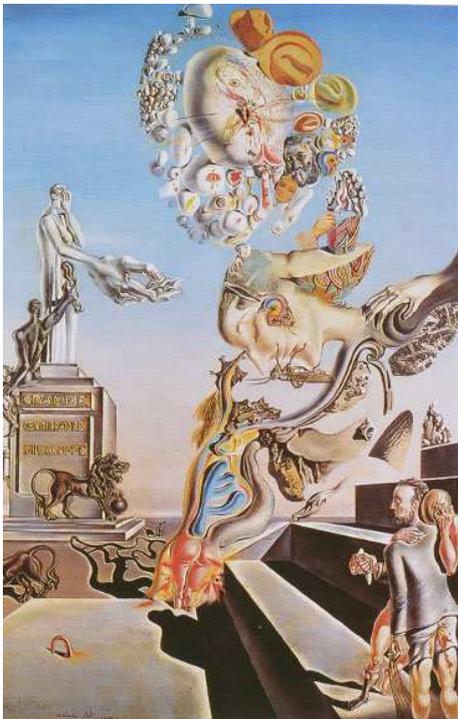


jes y su culpabilidad.
 .-*Persistencia de la memoria* (dcha.) representa un paisaje onírico. Es una playa al atardecer. En el centro una figura surrealista, acaso el autorretrato. Sobre este misterioso rostro, un reloj de bolsillo parece fundirse por su blandura sobre la mejilla del supuesto Dalí. En la izquierda hay dos relojes blandos sobre una mesa de madera, uno similar al reloj central y



el otro pintado en rojo llamativo, está cerrado y sobre él corretean hormigas. Dalí, tan aficionado a la ciencia, simboliza la teoría de la relatividad de Einstein y la filosofía de Bergson. En el extremo, un árbol

sin hojas y casi sin ramas, sostiene en su única rama otro reloj semiderretido. En el fondo un acantilado y la línea que separa el mar del cielo se funde, uniendo los dos espacios.



En la composición de los elementos domina la horizontalidad, que tan solo se altera con la verticalidad que marca el árbol y las formas sinuosas de los relojes. El dibujo es lineal, aunque se trate de un paisaje onírico y elementos surrealistas, el pintor capta cada elemento con sumo detalle.

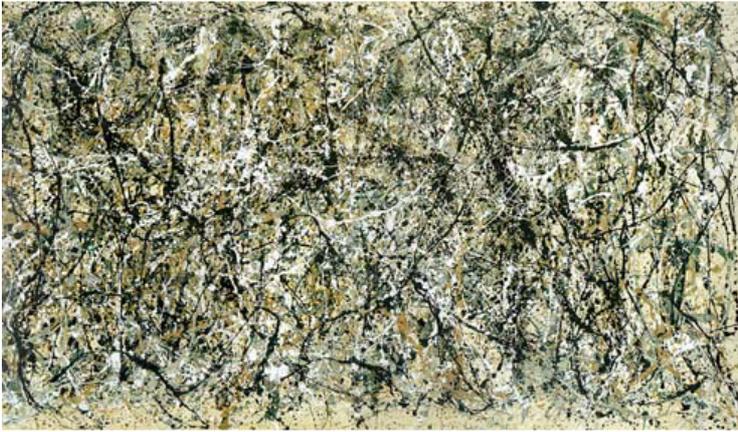
En lo que respecta al color, hay una dicotomía entre una gama fría, dominada por los azules, y una gama cálida en la que dominan los colores terrosos.

La luz divide el cuadro, el fondo y la mesa aparecen muy iluminados en el atardecer mientras que se establece una gradación hacia la oscuridad desde el rostro a la esquina inferior derecha.

Son numerosas las interpretaciones. Algunos sitúan la escena en la playa de Port Lligat. Se ha visto en la contraposición de elementos blandos y duros referencias a la sexualidad y en la presencia de los relojes, cada uno marca una hora distinta, la subjetividad del tiempo y el espacio, como el tiempo pasa "volando" al representar una mosca sobre el reloj de la mesa etc.

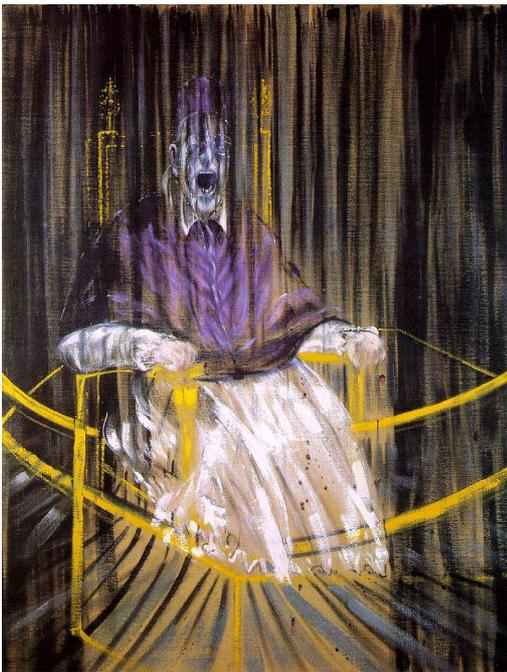
10.- Expresionismo abstracto

-Nació cuando en 1947 Jackson Pollock realizó su primer dripping: salpicar con el pincel o con las manos o gotear la pintura desde una lata agujereada o con grandes palos, paletas o cuchillos, sobre el lienzo fija-



jado sobre el suelo, sin utilizar el caballete.
 -Para Pollock, más importante que el resultado era el proceso creativo (actionpainting); se trataba de un ritual. Las líneas que quedan en el lienzo se extienden de un modo compulsivo por toda la tela. Pollock confiesa que ni siquiera se daba cuenta de lo que hacía, pues el proceso creativo era febril y casi delirante. Con este concepto, Pollock abandona la idea tradicional de composición, es decir, de relación entre las partes del cuadro.

.- *One: number 31^R* (1950, *izqda*). Cuando pintaba durante la Segunda guerra mundial, los estilos en boga no tenían sentido para él, porque se sentía perdido en un mundo ya no podía reconocer nada. Su obra no representa ruinas, sino el mismo caos: confusión total por todas partes, sin tregua, pero con gran energía.



11.- Neofiguración

-Fue el paso que marcó el nuevo rumbo de la abstracción hacia la figuración. El irlandés Francis Bacon *El papa que grita* (*izqda*) sumerge sus personajes atormentados y distorsionados en espacios surrealistas, sin atmósfera. Su influencia en toda Europa y en particular en España es enorme.

12.- Pop-Art

-Desarrollado en los años sesenta subraya el valor iconográfico de la sociedad de consumo. Los objetos industriales, los carteles, los embalajes, incluso las imágenes son el mundo del Pop-Art. Es un arte ciudadano, nacido en las grandes urbes y ajeno por completo a la Naturaleza. Utiliza las imágenes conocidas con un sentido diferente para alcanzar una postura crítica de la sociedad de consumo.

-Uno de sus exponentes es Andy Warhol, quien parte de variaciones fotográficas del mismo tema, como *Marilyn Monroe* (*dcha*) o la *Lata de sopa Campbell* (*izqda*), como un equivalente irónico en nuestro tiempo de los bodegones barrocos.

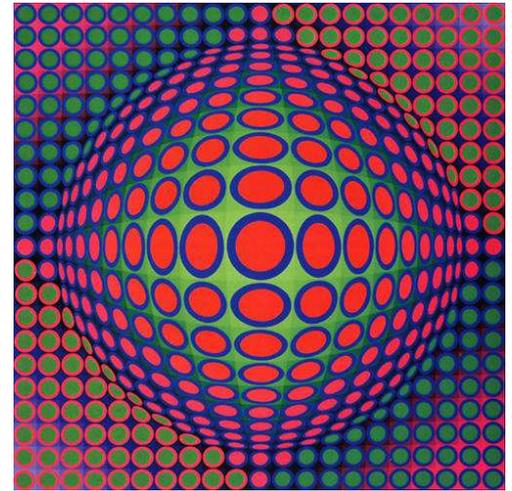


13.- Op-Art

-Es un arte óptico, es decir, exclusivamente visual. Hace uso del ojo humano para engañarlo mediante ilusiones ópticas o trampantojos. Se espera del espectador que participe activamente, moviéndose o desplazándose para captar el efecto óptico completamente.

-Predominan la geometría y los contrastes cromáticos y desiste de generar emociones o sentimientos en el espectador.

Vega 200, de Vasarely, es una alineación vertical y horizontal de moléculas compuestas por contrastes de colores y formas básicas. El trampantojo genera apariencia de volumen gracias al manejo de la geometría, la perspectiva y los contrastes de colores, uno claro contra otro oscuro.



14.- Hiperrealismo

-Es ésta la tendencia realista más absoluta de la Historia y se afianzó en los años setenta.

-Tiene el mismo objetivismo de una cámara fotográfica. En realidad, transfiere a la plástica las vivencias adquiridas por la cultura de la imagen.

-El exponente más genial de esta corriente es el español Antonio López (La Gran Vía, izquierda).



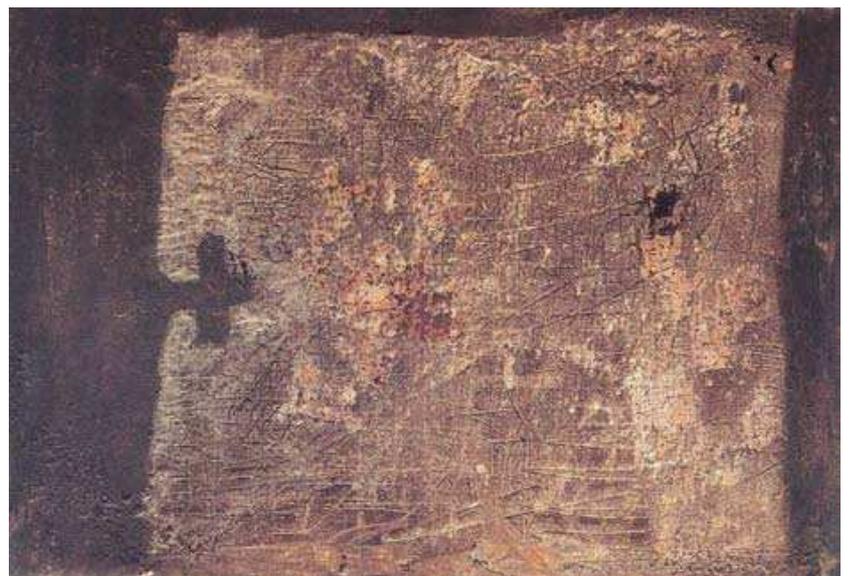
15.- Pintura española de postguerra

- La Guerra civil y la incomunicación subsiguiente rompieron la evolución artística en España.

-En Barcelona nació el grupo Dau al Set, que integraron Cuixart y Tapies. Su importancia reside en que dieron el paso definitivo español hacia la abstracción.

-Antoni Tapies (1923-2012) se interesó siempre por la expresividad genuina de la materia, por lo que le concedió un papel primordial. Ricos empastes de materiales diversos, como polvo de mármol, óleos, colas, etc. y texturas diversas de tejidos, cuerdas y cartón ofrecen contrastes con superficies pulidas y objetos precisos que evocan algo mágico, como en Pintura (derecha).

-En Madrid se constituyó el grupo "El Paso" de la mano de Rafael Canogar, Luis Feito, Manolo Millares y Antonio Saura.



-Antonio Saura se caracteriza por el bronco contraste de los trazos enloquecidos, generalmente negros sobre fondo blanco.

Grito (izquierda) refleja la violencia gestual, que es la fuerza motriz del cuadro: es el grito del hombre hecho trazo y pintura.

16. Abstracción postpictórica

-El americano Frank Stella crea obras a partir de formulaciones matemáticas con las que quiere eliminar la expresión personal y dejar una imagen sin simbolismo ni mensaje alguno. Incluso comenzó a crear cuadros que no eran cuadros, es decir, que tenían formas lejos del tradicional formato con ángulos rectos. Así, la peculiar forma del lienzo pasaba a ser parte de la propia obra. Al igual que si era una pieza o varias, ya que lo habitual es que estas obras estén fragmentadas, como ocurre en *Ctesiphon III*^(dcha).



17.-Escultura.

-La escultura sufrió una revolución radical, que levemente se apuntaba ya en algunos escultores desde mediados del siglo anterior. Su evolución, más lenta que la pintura, quizá se deba a que se supedita más al encargo y a los costosos materiales necesarios.

-La escultura cobra valor en sí misma, se independiza fuera de un conjunto o ambiente determinado y tiende, igual que la pintura, a la abstracción y al uso de nuevos materiales.



17.1 Inicios

-Picasso. Rompió con la tradición formal e introdujo la descomposición geométrica como un nuevo lenguaje en la escultura que apuntala el desarrollo de la abstracción, e introduce concavidades que sirven para incorporar el vacío como elemento escultórico. Entre 1904 y 1914 realizó obras con nuevos materiales (chapa, alambre, cordeles), que cobran vida propia con su manipulación.

-Pablo Gargallo (1881-1934) trabaja con chapas de hierro dándoles formas cubistas. La virtud del hierro es que se puede combinar la lámina plana, el tubo ondulado y el hueco, que se incorpora a la obra, igual que el silencio se incorpora a la pieza musical, como pone de manifiesto *El Profeta*^(izquierda).

-Julio González partió del cubismo abstracto para diseñar una abstracción basada en el vacío y las líneas geométricas. Juega con el vacío, las partes inacabadas y otras muy sintéticas, en ocasiones, casi hilillos de hierro. Todo lo realiza a partir de piezas diferentes que une para construir planos y volúmenes, y siempre incorporando el vacío con el propósito de unir espacio y materia, como se ven en *Mujer peinándose ante un espejo*^(dcha). Fue el primer escultor en trabajar con hierro, el gran material del siglo XX.

-Constantin Brancusi (1876-1957). De espíritu independiente, intentó penetrar más allá de la apariencia, llegar a la esencia y alcanzar la belleza eliminando detalles y simplificando formas. Le atrae el volumen cerrado, tradicional, aunque da vida de modo diferente a los objetos estilizados con gran simbolismo. *Mademoiselle Pogany*^(dcha) de 1925: la superficie lisa, la forma alargada y esbelta, la ondulación del contorno, nos transmiten un ser reflexivo.



-Humberto Boccioni, además de pintor fue escultor dentro de la corriente futurista. En *Formas únicas de continuidad en el espacio*^(izqda.) representa una figura humana que camina y deja en el espacio tras de sí las formas de diversas partes de su anatomía que se quedan rezagadas y se diluyen. Es como si se tomara una fotografía de un objeto en movimiento con el objetivo abierto. Su dinamismo obedece a que algunos elementos se adelantan y rompen la simultaneidad; así, la rodilla derecha, los brazos y partes de la cabeza.

Aunque la distorsión de la figura es evidente, todavía es fácil reconocerla como una figura humana, pues los futuristas heredaron del cubismo la necesidad de hacer inteligibles los elementos que representaban,

17.2.- Arte povera

-El término arte povera, en italiano "*arte povera*", nació a finales de los sesenta: se utilizan materiales considerados 'pobres', fáciles de obtener, como madera, hojas o rocas, placas de plomo o cristal, vegetales, telas, carbón o arcilla, o también materiales de desecho.

Provocan una reflexión entre el objeto y su forma manipulando el material y observando sus cualidades específicas. El arte povera prefiere el contacto directo con los materiales sin significación cultural alguna.

-*Iglú con árboles*, de Mario Merz (dcha) es una estructura metálica de hierro, vidrio y ramas. La estructura del iglú transparenta la interacción constante entre los espacios: el espacio interior de la semiesfera como un espacio de abrigo e intimidad individual y el espacio exterior como el mundo donde se manifiestan todas las actividades sociales y políticas del ser humano.



17.3.- Dadaísmo

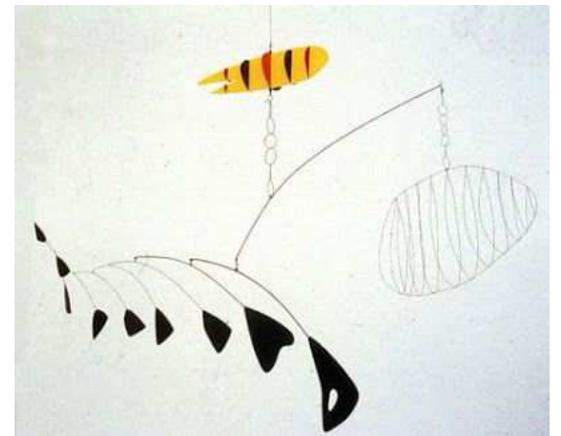
-Marcel Duchamp, a partir de la década de 1910, se convirtió en el precursor del Dadaísmo, incluso antes de que el movimiento hallase su definición en el Manifiesto Dadá (1918) de Tristan Tzara. Descontextualiza objetos prefabricados dotándolos de un significado nuevo. Ideó lo que él llamó los *ready-mades* o esculturas realizadas con objetos existentes y vulgares, que fueron una de las aportaciones más importantes al arte del siglo XX. Escogía un utensilio corriente, lo saca de su mundo cotidiano, de su ambiente de uso, lo coloca en uno de inutilidad, privándolo por completo de todo valor funcional. Entresaca los objetos de su contexto habitual y los sitúa en otros, es decir, los recontextualiza.



Aunque fue rechazada, *La Fuente* (dcha.) se considera como la primera pieza de arte conceptual: el concepto es más relevante que la estructura en sí, estéticamente hablando.

17.4.- Cinetismo

-El Museo de Arte Moderno de Nueva York encargó en 1939 a Alexander Calder *Langosa, nasa y cola de pez* (dcha.). Creó uno de sus primeros móviles. Un tipo de escultura dinámica. Es un móvil colgante, que se balancea, gira e inclina siempre en un sutil equilibrio y siempre al borde de desbaratarse para tener que empezar de nuevo por la acción de las corrientes de aire. Incluso el movimiento de los visitantes puede afectar a la estabilidad y quietud de una pieza, la cual se moverá un poquito con cualquier corriente y con ello arrastrará al resto.



-Este móvil se ambienta en el mar, no solo por el título o ciertos parecidos formales o de color, sino por la idea que transmite de una especie de "universo sumergido e ingravido".

17.5.- Abstracción

-Henry Moore realiza obras orgánicas cercanas a la abstracción, como esta *Figura reclinada* (dcha) de 1938, que representa una mujer acostada, inspirada en las esculturas primitivas.

-Moore hacía esculturas para dialogar con el paisaje. La figura femenina presenta muchas curvas, y no menos contrastes entre lo cóncavo y lo convexo, por lo que consigue que veamos las estructuras y volúmenes internos de la estatua a través de varios huecos y agujeros.



17.6.- Arte conceptual

- El arte conceptual plantea una reflexión sobre el arte. Para ello, realizan instalaciones en la que prevalece la visión de los objetos muchos de ellos cotidianos, o fotografías.... -

-Joseph Kosuth, *Una y tres sillas* (dcha.) se considera como la iniciadora del arte. Marcel Duchamps y sus ready made son un precedente. En esta reflexión la participación del espectador es fundamental. Propone una idea a partir de tres aspectos o perspectivas y utiliza tres códigos: en primer lugar presenta la silla como objeto pero descontextualizada de su función cotidiana y así la convierte en un objeto de museo, su función ya no es sentarse sino contemplarla con la mirada; en segundo lugar ofrece una representación del objeto con una fotografía -aparece la silla como imagen en el que la foto de la silla no es la silla pues la tenemos debajo-; por último, incorpora el aspecto lexicográfico mediante la ampliación de la definición de silla -es otra descontextualización, pues se saca de su lugar de origen, el diccionario, y se coloca con el objeto y su referente fotográfico.

Con todo esto, se aproxima a la totalidad de un concepto multiplicando las representaciones que se conectan de forma cíclica. Al final, la definición de silla del diccionario la abole el objeto que contemplamos, ya que no sirve para sentarnos, ha perdido su carácter funcional y se transforma en algo inmóvil y estático como objeto de museo.

17.7.- Minimalismo

-Carl André creó en 1966 la serie *Equivalentes* (dcha.) formada por 8 obras diferentes pues cada una de ellas era una disposición única de 120 bloques de arena y cal. Aunque las disposiciones eran diferentes los materiales eran los mismos,

por tanto las obras eran Equivalentes por lo que a los materiales empleados se refiere. El coste era 2.000 libras por bloque. No vendió ninguno. Cuando la Tate Gallery adquirió esta obra en 1972, le obligó a montar la obra con ladrillos refractarios, lo que provocó entre los críticos y la opinión pública una controversia. Para éstos, se derrochaba el dinero por unos ladrillos y para aquéllos, era una obra capital del arte contemporáneo y ejemplo del minimalismo Hoy la obra se valora en más de 850.000 libras.

-*Equivalente VIII* la forman módulos repetitivos de 120 ladrillos refractarios que se colocan en dos capas. Es un rectángulo de 6 x 10. La forma de cada uno de los ladrillos es distinta pero tienen la misma masa, peso y volumen lo que les hace ser equivalentes. La composición se extiende con un volumen horizontal con cierto grosor por las dos capas de ladrillos que llegaban hasta aproximadamente hasta el tobillo. La impresión general es de bloque pero si el espectador rodea el trabajo percibe cómo se destaca la individualidad de cada ladrillo; la trama ortogonal de las articulaciones del conjunto, y si se observa de cerca podrá descubrir mínimas diferencias de color y textura e incluso imperfecciones en cada pieza de este puzzle. Estas piezas individualizadas no son importantes y aunque apenas se levante del suelo ocupa parte del espacio y hace que el espectador se relacione con la obra provocándole diversas sensaciones como la de poder caminar sobre un mar de ladrillos, subirse a una especie de podio, tocar la textura de los materiales. Todo ello si el museo lo permitiera. Si se busca un mensaje en esta obra habrá que acudir a sus palabras: "Mi obra es estética, materialista y comunista; es estética porque carece de forma trascendente de espiritualidad y de intelectualidad; materialista porque está hecha de sus propios materiales, sin pretensión frente a otros materiales; y comunista porque su forma es igualmente accesible a todos."

