

Historia del Arte Contemporáneo: siglo XX

Metamorfosis del Arte

Grado en Historia del Arte

UNED

Introducción

El arte es un lenguaje plasmado en una gran diversidad de objetos realizados para usos y aplicaciones diversas (un puente, una silla, un sepulcro, una joya...). Sin embargo, muchos de los objetos que hoy consideramos obras de arte carecieron originariamente de una función artística: las portadas góticas o las pinturas de Altamira no fueron creadas para ser estudiadas por los historiadores o para estar en un museo, aunque hoy en día hayan cobrado una condición artística.

La *Rueda de bicicleta sobre un taburete* de Duchamp (1913) expresaba precisamente esto: un objeto extraído de su función original e integrado para dar lugar a un objeto artístico. Por ello hay que tener en cuenta que la presión ejercida por el arte contemporáneo ha sido la que ha hecho mirar con otros ojos a artistas y movimientos olvidados en el tiempo; pues no en vano la vertiginosa y acelerada aventura del arte del siglo XX ha transformado por completo la Historia del Arte, cambiando radicalmente sus métodos, sus ámbitos y sus límites.

El arte del siglo XX no supone un corte drástico y real con el pasado, aunque es cierto que su desarrollo ha supuesto la mayor ruptura con la tradición artística, dado que **su elemento definidor es la negación del pasado, el descubrimiento de lo desconocido y la idolatría de lo nuevo**. Por ello a lo largo de este siglo se vivió una ruptura con la jerarquía de las artes y con el sistema tradicional.

Pero a pesar del aluvión de vanguardias y aunque la modernidad ganó la batalla a la tradición, esta no desapareció durante todo el siglo. El academicismo fue un reducto que no desapareció y hubo formas de un clasicismo autoritario que se desarrollaron en los regímenes totalitarios.

La diversidad de tendencias de vanguardia no supuso la eliminación de unos comportamientos comunes. La idea de exclusividad asumida por cada tendencia para alcanzar la hegemonía de las distintas corrientes y el principio de autosuficiencia de estas, fueron principios comunes que se mantuvieron hasta que entraron en crisis en la década de los setenta, cuando el arte se desarrollará por caminos mucho más complejos. Partiendo de la idea de modernidad como una nueva vanguardia, no rechaza la confluencia de artes, géneros y nuevas manifestaciones que rompen con las habituales y que no obstaculizan que la mirada se vuelva hacia atrás, al pasado y a la misma vanguardia, para realizar un arte nuevo.

A diferencia de lo que ocurrió cuando nada más comenzar el siglo se produjo la aparición de los primeros movimientos de vanguardia, el cambio del siglo XX al XXI no ha traído ningún cambio radical entre otras razones porque el arte se plantea desde unas nociones de cambio, ruptura y transformación, completamente distintas de las de las radicales y excluyentes de las vanguardias.

1. La vanguardia y el color

1. La negación del pasado, el mito de lo nuevo
2. Academicismo y kitsch
3. Un nuevo espacio figurativo: Fauvismo y Expresionismo
4. La saturación del color: el Fauvismo
5. Matisse, el color y la sensación
6. El color y la forma. El Expresionismo
7. El grupo *Die Brücke*

El arte del siglo XX se halla en sus inicios caracterizado por la aparición de un fenómeno que permanecerá vigente como eje de la renovación y de la actividad artística: la vanguardia, noción nueva en el devenir artístico y que por tanto se liga íntimamente al arte de este periodo.

En las últimas décadas del siglo XIX se había producido un fenómeno desconocido hasta entonces: el enfrentamiento entre la modernidad y la tradición, esto es, entre la renovación y las imposiciones del academicismo y el gusto oficial. Así, las distintas tendencias plásticas irrumpieron como tendencias autosuficientes y excluyentes con la pretensión de convertirse en hegemónicas, lo que se convertirá desde entonces en una constante.

Y es que desde que el Clasicismo dejó de funcionar como norma y modelo, desapareció el valor del canon abriendo la posibilidad a nuevos cauces de expresión desconocidos hasta entonces, despreciándose los estilos del pasado y valorando manifestaciones artísticas que hasta entonces no habían sido ni siquiera consideradas como tales, como los artes primitivos y prehistóricos.

1. La negación del pasado, el mito de lo nuevo.

El término *vanguardia*, frecuente en la historiografía española, francesa e italiana pero no así en la anglosajona, hace referencia al sentido de avanzadilla con la que los movimientos del periodo asumieron que debían afrontar su producción artística, yendo por delante y rompiendo con el resto de manifestaciones de su momento. Esta actitud dio lugar a que el mito de lo nuevo, con el consiguiente desprecio por todas las realizaciones del pasado, se instalase en el ideario de las vanguardias hasta que comenzaron a entrar en crisis poco antes de 1980.

Por ello el concepto no tiene nada que ver con el de *escuela* (que cayó en desuso tras el Romanticismo) ni con el surgido entonces de *movimiento*, pues si el término escuela hace referencia a un amplio número de artistas de un periodo relativamente largo en el que a veces se agrupan estilos diferentes (*escuela barroca española, escuela sevillana del siglo XVII...*), las

vanguardias, también conocidos como los *ismos*, integran grupos y movimientos de duración y de integrantes limitados, pues fueron minoritarias.

Roto el respeto a la norma, a la unidad de estilo y a los principios académicos del arte, la vanguardia se desarrolló como una suma de tendencias y movimientos, de *ismos* y de corrientes: una diversidad de propuestas cuyo punto de coincidencia fue la actitud común de rechazo y negación de la tradición como modelo.

Lo que entendemos por vanguardia, y más concretamente por *vanguardias históricas*, es un fenómeno desarrollado entre 1900 y 1945 (aunque se prolonga hasta los setenta) que arrasa con los tiempos artísticos tradicionales y se constituye como un fenómeno sincopado. Pero a pesar de que se sucedieron rápidamente, los fauvistas, expresionistas, cubistas o futuristas desarrollaron su actividad en un periodo mucho más amplio que el de la vigencia estricta que tuvo cada una de estas tendencias, desarrollándose a veces de forma paralela. Por eso no cabe establecer un análisis lineal como si se tratase de una sucesión de acontecimientos encadenados, mientras que en contraposición, desde la Posmodernidad se ha planteado directamente el desarrollo de un arte sin tiempo y sin devenir.

Por tanto las vanguardias solamente pueden comprenderse analizándolas desde el sentido y el alcance de sus contradicciones, de su complejidad, de su indisciplina vocacional, de su comportamiento sacrílego frente a los dioses consagrados, desde su regusto de niño caprichoso, díscolo y terrible, obcecado en provocar y en enemistarse con todos los demás.

2. Academicismo y kitsch.

Sin embargo, aunque la vanguardia fuera el eje vertebral del arte del siglo XX, no hay que pasar por alto que simultáneamente se produjeron otras realizaciones y experiencias distanciadas de la tradición pero que no se integraron en los planteamientos radicales de la ruptura y de la renovación.



Se trata de una modernidad moderada, enfrentada a la tradición e influida por la vanguardia, pero sin llegar a lo radical y desde perspectivas propias, por lo que muchas veces este fenómeno estuvo definido por personalidades individuales. **Chagall**, pintor ruso afincado en París en 1910, se orientó hacia una figuración libre, onírica y fantástica, en la que la representación es

tratada al margen de la lógica, sin contactos con la tradición y con independencia de los presupuestos de las vanguardias.

Modigliani muestra en sus retratos y desnudos una concepción independiente que acusa en los rostros las sugerencias de la escultura negra. Por ello ambos pintores se mueven al margen de las vanguardias pero forman parte de la nómina de artistas renovadores del arte del siglo XX, por lo que la evidencia de que este fenómeno continuó a lo largo del siglo pone de manifiesto un hecho fundamental: que las vanguardias no lo fueron todo en el siglo XX, como bien demuestra por ejemplo el caso español.



En otros casos esta modernidad constituye un fenómeno de alcance generalizado y con determinados rasgos estilísticos, como es el caso del **Art Déco**, un sucedáneo de las vanguardias

que logró una difusión que no habían alcanzado estas debido a que se extendió a todas las artes, incluyendo la moda, el cine, la fotografía, la ilustración...

El *Art Déco* fue una corriente que puso al alcance de la sociedad las posibilidades de una modernidad sin aspavientos ni provocaciones y aséptica políticamente, aunque se relacionó a veces con los artes fascistas debido a que incorporó elementos de un clasicismo modernizado. Mientras estuvo vigente se lo conoció como *estilo moderno*, pues en realidad fue un estilo con sus componentes claramente definidos y que no bebía literalmente de las fuentes del pasado, pues en gran parte tenía planteamientos idénticos a los de ciertas tendencias de vanguardia como el racionalismo arquitectónico.

Pero paralelamente a las vanguardias y a la modernidad moderada se produjo otro fenómeno que se suele omitir en la historiografía del arte contemporáneo pero que no es menos relevante y digno de mención: la **persistencia del Academicismo**, puesto que no es hasta los años ochenta que verdaderamente mostró síntomas de extinción, en buena parte debido a que los regímenes totalitarios y en general su aceptación como lenguaje oficial del Estado (como en el franquismo autárquico) y por parte de un público que se sentía muy alejado del arte vanguardista, le aseguraron su pervivencia.

Igualmente hay que señalar otro fenómeno que parece contradecir la realidad del arte contemporáneo por ser una muestra de *mal gusto* que inunda lo cotidiano y que se ha denominado con la palabra alemana *kitsch*. No responde a ningún sistema plástico, pero encarna un intento de apariencia artística a través de la imitación de obras de arte conocidas, aunque si imita por ejemplo a la pintura religiosa del pasado (como las imágenes de sensiblonería cursi y edulcorada), no se corresponde con un *revival* ni con un deseo de recuperar formas y artes antiguas. Pero si en lo *kitsch* o en el academicismo, el tiempo es un elemento al margen de la Historia, en las vanguardias es una condición *sine qua non*.

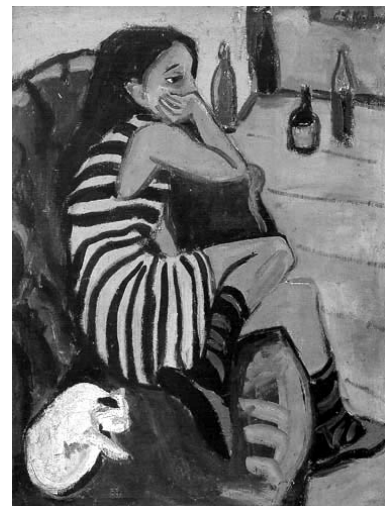
3. Un nuevo espacio figurativo: Fauvismo y Expresionismo.

En las primeras vanguardias la ruptura con la tradición y la renovación del lenguaje se produjeron en el ámbito de la figuración, pues hasta la aparición de la abstracción en 1910 todos los ensayos giraron en torno a las nuevas formas de representación que dieron lugar a un espacio figurativo que establecía una ruptura con la forma tradicional de la representación: la imagen tridimensional planteada desde una visión monofocal.

Por ello el espacio deja de estar sometido a las reglas de la perspectiva y el rompecabezas espacial (como los decorados expresionistas de *El Gabinete del doctor Caligari*) produce un ámbito figurativo fragmentado, inquietante y una realidad plástica extraña a nuestra percepción habitual del mundo.

La creación de un nuevo espacio figurativo y la destrucción del sistema de representación tradicional creado en el Renacimiento no fue una aportación exclusiva del Cubismo, pues fue también desarrollado aunque con menor énfasis por el Fauvismo, el Expresionismo y el Futurismo, puesto que en estas últimas se hizo a través de la importancia del color, de la expresión o de la velocidad.

Desde principios de siglo los fauvistas se plantearon una exaltación límite del color, mientras que en el Expresionismo fueron las acentuadas deformaciones de la realidad, introducidas para expresar por encima de representar, las que plasmaron un nuevo espacio figurativo sometido a sus propios principios. Y es que ahora este espacio era el



resultado de un punto de vista único: el ojo del pintor.

Pero si el Fauvismo fue exclusivamente una tendencia plástica que seguía los avances del color del Postimpresionismo, el Expresionismo se conformó como una actitud ante la vida que tuvo su proyección en el arte, por eso (como el Surrealismo) se proyectó en la literatura, la arquitectura, el teatro y el cine.

En el Cubismo fueron Picasso y Braque quienes plantearon la destrucción del sistema de representación tradicional y, aunque llegaron a una concepción cercana a la abstracción, nunca abandonaron (al igual que los futuristas) la figuración al crear un nuevo sistema de representación.

Por tanto, las experiencias de las primeras vanguardias son diversas, pero mantienen como denominador común su adscripción a la figuración, actitud que mantendrían los pintores que formaron parte de ellas durante toda su carrera artística y una vez que sus grupos se hubieron extinguido. La razón de ello era que para sus participantes la idea de renovación no era algo contrario a la representación.

4. La saturación del color: el Fauvismo.

Toda la renovación de la pintura de las últimas décadas del siglo XIX (a excepción de Cézanne) se había llevado a cabo a través del color frente al imperativo de la forma y el dibujo académico, por lo que en este sentido el Fauvismo fue una prolongación de esta corriente, aunque desde planteamientos radicales.

Su nombre se debe, como en el resto de vanguardias, a una ocurrencia o frase irónica. En este caso fue el crítico Vauxcelles el que, ante el *Torso de un chico* de Marquet que se hallaba en medio de las pinturas de entre otros Matisse, afirmó que la escultura representaba a "*Donatello chez les fauves (fieras)*".

Pero aunque la **exaltación del color** era común a todos los artistas del movimiento, éste distaba mucho de ser un grupo programático, puesto que fue la suma de acciones individuales de artistas dispares. Matisse, Marquet, Manguin, Camión y Rouault fueron condiscípulos en el taller de Gustave Moreau; mientras que un segundo grupo formado por Derain o Vlaminck procedía de la *escuela de Chateau* y un tercero estaba formado por la *escuela del Havre*: Braque, Dufy, etc.

Las obras de Matisse (*La línea verde. Retrato de Mme. Matisse; André Derain*), Derain (*Retrato de Vlaminck*) y Vlaminck en estos años de efervescencia muestran una preocupación común por basar la pintura en una expresividad del color y la pasta pictórica. La superficie del cuadro se



halla fragmentada por planos encontrados y contrapuestos de color. La pintura es una suma de fragmentos que desplazan la representación de lo real y que produce no una impresión sino la sensación permanente que produce la mente del pintor.

En otro de los temas desarrollados por estos pintores, el paisaje, la fragmentación se hace mucho más evidente y radical y el valor de lo inacabado potencia el color, caso del *Paisaje de Collioure* de Matisse y *El Circo* de Vlaminck.

Y es que esta nueva forma de representación creaba un espacio distanciado del modelado a través de la luz y la sombra de la perspectiva tradicionales, pero se desentendía de las fuentes desde las que estas cuestiones habían partido (Impresionismo y Postimpresionismo) para convertir al objeto representado en el

soporte de combinaciones cromáticas que crean una nueva concepción de la imagen pictórica.

Esta experiencia fue desarrollada por otros miembros del grupo, como Manguin, Marquet o Dufy en sus *Casas viejas de Honfleur*. Lo mismo sucede con las obras de Braque antes de su paso hacia el Cubismo, mientras que sólo Rouault planteó una pintura fauvista con un acentuado componente expresivo como proyección de un sentimiento místico desligado de la experiencia existencial de los expresionistas.

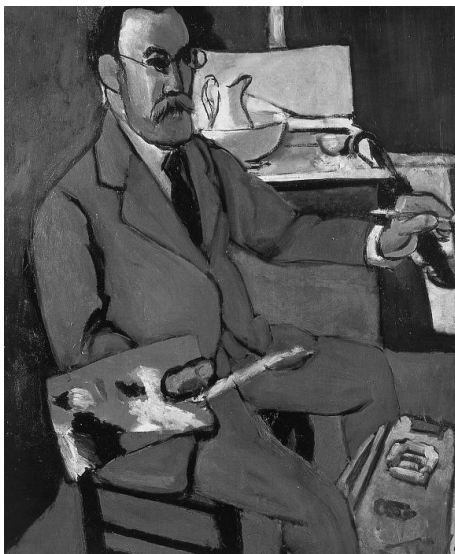


5. Matisse, el color y la sensación.

Si el Fauvismo irrumpía como tendencia en 1905, dos años después varios de sus miembros lo abandonaban para pasar a llevar a cabo otras búsquedas, siendo Henry Matisse el que desarrolló una concepción más personal de la pintura tras llevar los principios fauvistas a su límite.

Junto a las obras mencionadas anteriormente, Matisse había realizado previamente una serie de pinturas con temas clásicos que habían tenido una especial valoración, caso de su *Luxe, calme et volupté* (1904). Pero el cambio efectuado con *Le Luxe I* en 1907 no perseguía ya la recuperación de un tema académico, sino la idea de que el clasicismo puede aportar estabilidad y permanencia a la pintura sin renunciar al principio de modernidad, por lo que en esta obra no abandona el color, aunque introduce equilibradamente la atención hacia la forma.

Acaso una de las obras en las que mejor se puede apreciar esta síntesis es en *La Danza* o en *Bodegón con La Danza* (ambas de 1909), que muestran un escenario casi plano de colores uniformes. El cuadro se aleja de la idea de una representación desentendida de los efectos producidos en el pintor por las sensaciones que le transmite la realidad y que el artista capta y traduce en pintura. Muy al contrario, es un cuadro en el que lo conceptual impera sobre la captación inmediata o instantánea de lo real: para Matisse la pasión debe circunscribirse al orden compositivo, donde él cree que reside la expresividad.



Igualmente, Matisse se alejaba de la concepción sensorial de la pintura para establecer una representación de la idea de acumulación de sensaciones. *Mesa servida* (1908, también conocida como *Armonía en rojo*) es un ejemplo de este proceso, donde la pared y la mesa tienen el mismo color y ornamentación, convirtiéndose así el espacio en un plano único.

Pero en contraposición a esto, como algo propio de la complejidad y diversidad de la vanguardia, en 1909 Marinetti lanzaba el *Primer manifiesto del futurismo*, que planteaba una radical oposición a lo afirmado por Matisse: el mito de la negación sacrílega de toda mirada al pasado había hecho su aparición.

6. El color y la forma. El Expresionismo.

Simultáneamente al Fauvismo surgió en Alemania una tendencia basada también en la exaltación del color, aunque con postulados formales e ideológicos diferentes. Y es que con el Expresionismo alemán se introdujo una actitud que será muy repetida en el siglo XX: la de afrontar el arte como una postura particular ante la vida, como una proyección de un estado de ánimo. Por ello frente a la figura del pintor-pintor, con los expresionistas surgieron intentos de integración de diversas artes como la música, la poesía, el teatro o el cine.

Ha de tenerse en cuenta que el contexto artístico alemán era muy diferente del parisino, centro de la vanguardia y heredero de la renovación artística que tuvo lugar con anterioridad a 1900, aunque la influencia postimpresionista de Gauguin o Van Gogh fue decisiva para la fundación del grupo *Die Brücke*.

Definir el Expresionismo, dado que no fue un movimiento exclusivamente artístico, resulta complejo, hasta el punto de que incluso su nombre no agradaba a representantes de la tendencia como Kirchner. En cualquier caso es evidente que frente al hedonismo y esteticismo fauvista (exceptuando quizá la pintura misticista de Roualt), el Expresionismo constituye el testimonio de una visión angustiada e insegura del mundo: un refugio pictórico ante la imposibilidad de transformar una sociedad en crisis, por lo que la subjetividad y el estado de ánimo del pintor se integran como soporte de un movimiento artístico.

Como solución y técnica pictórica el Expresionismo ya había existido en artistas muy anteriores como Tintoretto o el Greco, aunque es en las *Pinturas Negras* de Goya donde inequívocamente se refleja el estado emocional del pintor, si bien lo cierto es que el arte alemán también tuvo artistas y tendencias en este sentido, caso de Grünewald.

7. El grupo Die Brücke.

El Expresionismo supone el desarrollo de un sistema de representación basado en la alteración de figuras y objetos en función de la expresión, por lo que más que la representación precisa, los expresionistas buscaron a través del color la deformación y una escenografía atormentada e inquietante.

Los iniciadores de esta vanguardia fueron los miembros del grupo *Die Brücke* ("el puente"), Kirchner, Heckel, Bleyl y Schmidt-Rottluff, quienes lo fundaron en 1905, aunque para 1913 estaba ya disuelto, pues fue una exaltación intensa pero efímera y que influiría decisivamente en el arte de las vanguardias.

Die Brücke no era sólo una asociación creada para exponer conjuntamente sus obras, sino una comunidad a la manera de los *nazarenos* o los *nabis*, pues en realidad sus miembros tenían una misma forma de entender la vida, de ahí que coincidan en sus temáticas: desnudos con una original carga erótica, escenas de calles, bailarinas y artistas de circo o el pintor y la modelo.

El grupo no se cerró sobre sí mismo, sino que aceptó a otros artistas como Nolde, Pechstein o Müller, y se extendió desde Dresde hacia otras ciudades, mientras que su testigo sería recogido por otros artistas expresionistas o que derivaron hacia el realismo crítico como los de la *Nueva Objetividad*.

Pese a todo el grupo fue heterogéneo: Kirchner, el miembro más activo, se interesó por la xilografía, siendo *Marcela* un ejemplo de su concepción





de la pintura, así como *Cinco mujeres en la calle*: son todas imágenes de la soledad de la vida en la sociedad del momento subrayadas por los trazos angulosos y los colores ácidos.

Heckel acentuó los problemas pictóricos sin olvidar la actitud angustiada, caso de *Desnudo en un sofá* y de grabados como *Hombre en una llanura*, una viva imagen de la impotencia humana ante la desolación, mientras que también realizó estatuas en madera.

Por su parte, la obra de **Schmidt-Rottluff** (destacable por sus litografías) tiene una dimensión distinta a la de Kirchner, pues no aparecen formas angulosas y la expresión, a base de color y materia, se hace más densa y agobiante. Es así como representa la naturaleza como una realidad inquietante y nunca inerte, como en *Paisaje noruego*, aunque en 1912 pasó a usar formas angulosas, como en *Mujer descansando*, de forma parecida a los desnudos de Müller (*Dos chicas en la hierba*) y la obra de Bleyl.

Nolde tuvo una relación tangencial con *Die Brücke*, aunque su pintura guarda una gran afinidad con el grupo y llegó a incorporarse por un tiempo al mismo. Este pintor lleva la expresión hasta los límites del esperpento, en composiciones coloridas de temática religiosa como *La Natividad* o *Gente del Mercado*.

No obstante, también pueden incluirse en el grupo **otros artistas** sin ninguna relación con el mismo, caso de las primeras obras de Kandinsky o de Munch. *El grito*, obra de este último, tiene una soledad y una carga de desolación y angustia que no fue ajena a otros de sus cuadros como *Cuatro muchachas en el puente*.



Un caso aparte lo constituye el belga Ensor, nuevo ejemplo de que el expresionismo es una constante en la Historia del Arte, y cuyo tema más frecuente fue la máscara, ya de por sí una deformada realidad de extraordinaria expresividad. Por su parte, de una generación posterior son Soutine, con una pintura desgarrada y con personajes deformados, y Kokoschka, pintor de paisajes y retratos.



2. El cuadro y la representación: el Cubismo

1. Picasso azul, Picasso rosa
2. Picasso negro
3. Picasso y Braque: la forma y la representación
4. Juan Gris y el orden de la pintura
5. El Cubismo: de experiencia a lenguaje
6. El Futurismo italiano: la rebeldía de lo veloz
7. Figura y espacio de la escultura
8. La unidad de la vanguardia: *Der Blaue Reiter*

El Fauvismo y el Expresionismo exaltaron el color y la expresividad abandonando, aunque no de forma radical, el sistema de representación tradicional, pues en realidad no era una cuestión que les importase demasiado en tanto que las alteraciones del mismo fueron fruto de una modificación *inconsciente* y espontánea.

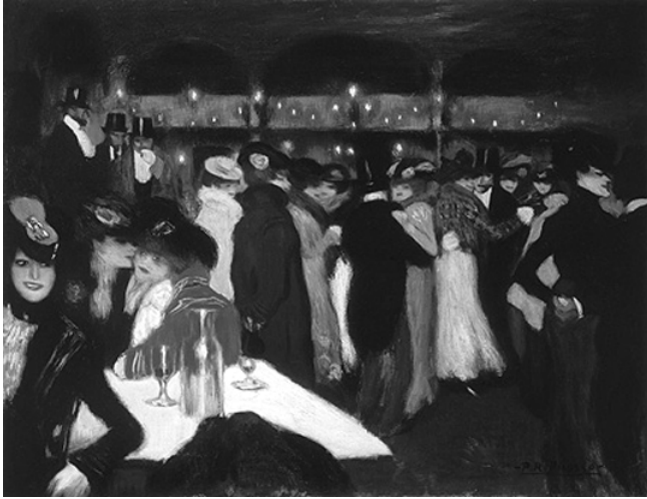
Por esta razón el Cubismo fue una experiencia que desbordó y superó los planteamientos de una tendencia plástica al romper con la representación de la realidad desde un único punto de vista, al acabar con la ficción albertiniana del cuadro como una ventana abierta a la realidad tridimensional.

No obstante, el Cubismo no fue fruto de unos planteamientos programáticos previos, sino que fue la consecuencia de una experimentación lenta y minuciosa llevada a cabo por Picasso y Braque y a la que luego se unirían otros pintores como Léger o Gris. Pero a pesar de que los cubistas no lanzaron manifiestos, constituyeron el movimiento artístico más renovador de su tiempo.

1. Picasso azul, Picasso rosa

Picasso (1881-1973) representa ni más ni menos que toda la aventura del arte del siglo XX, pues su inmensa producción, su constante afán de renovación, su preocupación por los problemas de la figuración, su sentido antitradicional y a la vez devoto renovador de los modelos clásicos, hacen de él uno de los pintores paradigmáticos del siglo pasado, por lo que su trayectoria dista mucho de ser lineal o de ser una participación limitada a una de las tendencias de su tiempo.

Nacido en Málaga e hijo de un profesor de dibujo, se trasladó pronto a La Coruña y Barcelona, ciudad ésta en la que ingresó en la Escuela de Bellas Artes y cuyo ambiente intelectual marcó hondamente su personalidad. Pero pese a que estuvo influido por pintores



como Nonell, con una obra de gran expresividad, fue su primer viaje a París en 1900 lo que le marcaría fuertemente, pues de hecho acabó instalándose allí tres años después.

Allí acusó las influencias postimpresionistas, especialmente de Toulouse-Lautrec (*El Moulin de la Galette*), estando en estos años centrado en el problema de la valoración y exaltación del color (*Mujer de azul*).

No obstante, a esta tendencia añadirá la preocupación por el dibujo,

una práctica que no abandonará ya nunca. De momento esta conjunción supone el comienzo de la Época azul, donde aparecen temas melancólicos y de un clasicismo estilizado como en *La Vida* o *Madre con niño enfermo*.

Entre 1904 y 1906, con los mismos presupuestos formales pero cambiando la temática hacia temas de circo y por tanto alegres, Picasso abre su Época rosa, como ejemplifica la *Familia de acróbatas*, la *Familia de saltimbanquis* o *Mujer en camisa*.

2. Picasso negro

Picasso puso después su atención en el arte ibérico y negro (e incluso egipcio y gótico), lo que tendría una influencia decisiva en su obra que se demuestra hacia 1906 en obras como *Retrato de Gertrude Stein* o *Autorretrato con paleta*, donde se reduce la intensidad del color al tiempo que se simplifican radicalmente las formas y los volúmenes.

La estimación de estas artes, que habían permanecido hasta entonces al margen de las valoraciones de la cultura occidental, le llevó a unos planteamientos que dieron lugar a su primera obra maestra: Les demoiselles d'Avignon. Y es que Picasso literalmente pugnaba por crear *obras maestras*, mientras que el resto de pintores creían esta categoría más propia del pasado.

En esta ocasión, este cuadro puso de realce una ruptura consciente y coherente con el sistema de representación vigente en la pintura occidental desde el Renacimiento. Acabado en 1907, en él planteó la idea de un Clasicismo no sólo no agotado sino válido para desarrollar la idea de modernidad, pues en realidad había sido un modelo restringido a causa del academicismo.



A la par que abandona la hegemonía del color Picasso comienza a interesarse por la forma y por tanto también por Cézanne y por los modelos clásicos, pues según él había que mirar al pasado, pero de forma libre. Por ello además de romper el sistema tradicional de representación al incluir una visión plurifocal y dar autonomía a las formas, *Les demoiselles d'Avignon* son también una reflexión sobre uno de los modelos históricos por antonomasia: el desnudo, por lo que incluye modelos del arte negro, ibérico o egipcio (figura de la izquierda). Para Picasso "si una obra de arte no puede vivir siempre en el presente no se la debe tomar en

consideración”.

3. Picasso y Braque: la forma y la representación

Como se ha dicho, la pintura de Cézanne (fallecido en 1906) sirvió a Picasso y Braque para tomar el testigo de su experimentación formal, por lo que la forma, el orden y la geometría se convirtieron en un nuevo fundamento de la pintura frente a la fragmentación plástica y formal iniciada con el Impresionismo: se trataba de eliminar el valor del color.

En 1909, durante su estancia en Horta d'Ebre, Picasso acometió una verdadera arquitectura del paisaje en obras como *Fábrica*, donde el color se reduce a lo esencial e impera la distorsión de la perspectiva, mientras que cuadros de Braque como *Casas de l'Estaque* muestran esa misma visión cristalográfica del paisaje.

En estas obras se definen por tanto los tres componentes decisivos para la experiencia cubista: la reducción del color, la primacía de la forma y el abandono del sistema de perspectiva monofocal. El resultado fue un nuevo lenguaje plástico en el que se recuperaban los componentes específicos de la pintura independientemente de su función a la hora de representar una imagen en una superficie plana.

Ya en 1908 Vauxcelles había bautizado como *Cubismo* esta tendencia que relativizaba la representación desde una dimensión aperspectiva, que daría a partir de entonces obras como *Mujer sentada* y *Retrato de Ambroise Vollard* de Picasso o *Violín y vasija* de Braque, quien intentó aplanar los objetos contra el lienzo aplicando una trama discontinua de líneas y pinceladas.

Así, la pintura cubista hizo que la realidad representada se fuera distanciando cada vez más de la naturaleza identificable y alejándose de su apariencia, proceso que paralelamente iba a desembocar en la abstracción impulsada por Kandisky. No obstante, ni Picasso ni Braque quisieron abandonar el figurativismo, por lo que de hecho comenzaron a introducir “*fragmentos de realidad*” en sus obras.

En 1912 Picasso realizó su *Naturaleza muerta con silla de paja*, el primer ejemplo de *collage*, mientras que Braque ya había introducido trozos de papel con letras para potenciar el figurativismo, lo que hizo a su vez el malagueño en *Mujer con guitarra (Ma jolie)*. La experiencia del *collage* tendría un significado trascendental, puesto que suponía prescindir por primera vez del objeto representado e introducir el objeto presentado, por lo que se lograba eludir la ficción de la representación sin omitir las referencias a lo real.

En fin, la construcción del Cubismo fue una conquista empírica en la que cada descubrimiento servía de fundamento al siguiente, por lo que los cubistas no se afanaron en



crear un *estilo*, sino en impulsar un proceso creativo que desarrollara un nuevo lenguaje formal. Así se entienden las composiciones ovales de Braque (*Composición del as del trébol*) que superan la tradicional pirámide visual.

No obstante, tanto Picasso como Braque abandonarían a partir de 1912 las limitaciones en el uso del color para llegar a composiciones como *Los tres músicos* de 1921, para cuando el propio Picasso consideraba que el Cubismo estaba agotado y

que debía afrontar un cambio radical en su pintura en el que pasó a recuperar formas y modelos clásicos como en su famoso *Arlequín*.

4. Juan Gris y el orden de la pintura

La trayectoria experimental cubista fue seguida por una legión de artistas, aunque entre ellos destacó tempranamente Juan Gris, quien se incorporó a la vanguardia sin una actitud experimental, pues su idea era reestructurarlo y someterlo a una sistematización que articulase un orden cubista.

Por ello, tras haber conocido de cerca las obras de Picasso y Braque, a partir de 1913 Gris inició una línea más rigurosa y científica en la que abandonó todo componente empírico para centrarse en una concepción profundamente racionalista y en un proceso determinado por la idea y la teoría, como se aprecia en *El fumador*.

Según él, procedía "*de lo general a lo particular, [...] comienzo con una abstracción para llegar a un hecho real*". Gris actuó por tanto como un arquitecto, partiendo de una idea en torno a la que construía una composición planteada como una unidad sometida a un estricto control del intelecto.

Esta actitud suponía ir a contracorriente respecto de muchos de los supuestos de la vanguardia, puesto que en realidad quería recuperar la elevada condición académica de la pintura que los academicismos ramplones del siglo XIX le habían despojado. A Gris le inquietaba la irrefrenable disparidad de la pintura moderna al contemplar que el resultado de una experiencia dejaba de ser un elemento permanente para ser rápidamente desechado por la aparición de un nuevo hallazgo: quería crear un lenguaje que se convirtiera en el estilo moderno.

Por ello algunas obras suyas de los años veinte, como *Guitarra delante del Mar* revelan que el Cubismo consistía ya en una sistemática codificación de sus principios, tendencia por otra parte no ajena al *Art Déco* que arranca por entonces (con más que evidentes influencias cubistas) con el interés de proyectarse como un estilo universal. En definitiva, frente a la experimentación picassiana, Gris ordenó, estructuró y codificó el lenguaje cubista.



5. El Cubismo: de experiencia a lenguaje

El Cubismo se convirtió pronto en un movimiento con un gran número de representantes, pues ya en 1913 Apollinaire escribió *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, donde mencionaba además de a sus creadores, a muchos otros artistas de procedencia dispar.

Metzinger representa la complejidad a la que el Cubismo podía llegar, como demuestra en obras como *La pluma amarilla*, mientras que Delaunay rozó la abstracción, como se observa en *La Torre Eiffel*. También se adscribieron al Cubismo Picabia o Duchamp, quien en su *Desnudo bajando por una escalera nº 2* conecta con las inquietudes futuristas para captar el movimiento, aunque la simplificación de la forma y del color no encajaba con las composiciones estáticas de esta corriente.

Pero con independencia de estos artistas que participaron con mayor o menor intensidad en la aventura cubista, otros como Léger supieron aprovechar las posibilidades del nuevo lenguaje para desarrollar nuevas concepciones plásticas, pues para él el Cubismo sólo era un punto de partida desde el que crear una pintura que tiene en la mecanización su argumento y su temática.



Por ello en sus cuadros los volúmenes permanecen y no se disuelven en una rígida planimetría, caso de *La partida de cartas* o *Mujeres en un interior*, donde no está exento un aparente sentido naïf.

6. El Futurismo italiano: la rebeldía de lo veloz

El Cubismo no sólo fue el punto de arranque de opciones personales, sino también de corrientes como el Futurismo, que buscó una exaltación entusiasta de lo irracional y del enfrentamiento contra cualquier norma y principio establecido con base en una creencia y una fe ciegas en el progreso, la técnica y, derivado de esta, el vértigo de la velocidad.

Esta tendencia a lo dinámico incluía el amor a la violencia, pues de hecho los futuristas expresaron en sus manifiestos un pensamiento claramente precursor del fascismo que años después dominaría Italia, puesto que el Futurismo no fue sólo una tendencia plástica, sino también una profunda identidad política, ética y social.

Pero para comprender el Futurismo hay que tener en cuenta diversos factores que explican su aparición, como el hecho de que fuera la primera vanguardia en irrumpir en el conservador panorama artístico italiano. Por ello el afirmar que "*un automóvil de carreras [...] es más hermoso que la Victoria de Samotracia*" constituyó un verdadero escándalo, máxime cuando como decimos no se limitaron a la pintura, sino que dieron mítines y realizaron panfletos y proclamas para tratar de difundir sus ideas, por lo que no ha de extrañar que tuviera un desarrollo intenso en escultura, poesía, teatro, música y arquitectura.

Sin embargo, pese a que se quería destruir el culto al pasado y cualquier relación con la historia y la tradición, en realidad estuvieron sujetos a una concepción tradicional del cuadro y a técnicas pictóricas derivadas del postimpresionismo. Por ello donde realmente fueron innovadores fue en la representación del movimiento.

Si el Cubismo planteó la captación simultánea del objeto, los futuristas se orientaron a la representación de los distintos estados de una figura en movimiento, como muestra *El jinete rojo* de Carrá.

A través del movimiento se buscaba un nuevo sentido de la forma y la representación, objetivo más que logrado por Balla en *Dinamismo de un perro con correa*, o por Severini en *Bailarina en azul*. No obstante sería Boccioni quien lleve los principios futuristas más lejos, tanto en pintura como en escultura, caso de *Fuerzas en la calle*.



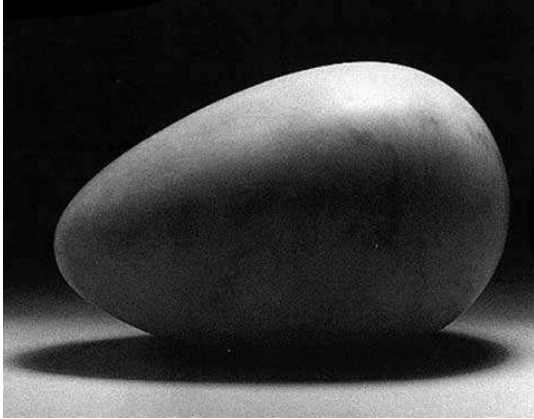
7. Figura y espacio de la escultura

Por su parte, la renovación de la escultura no se inició a través de un movimiento concreto, sino de acciones individuales y solitarias en sintonía con las tendencias pictóricas, aunque de forma independiente. La escultura debió tomar una trayectoria desligada del Cubismo dadas las características del mismo, aunque es evidente que ambas estuvieron relacionadas, como

evidencia la propia inspiración de Picasso en la escultura negra.

Algunos desarrollos escultóricos proporcionaron aportaciones renovadoras al traducir la representación escultórica en un objeto con formas autónomas que renunciaba a los principios tradicionales de la pieza escultórica, como Duchamp-Villon y *El caballo*, aunque otros como Laurens o Lipchitz sí que sintonizaron muy bien con el Cubismo.

Pero en este orden de cosas el artista que revolucionó la escultura fue el rumano **Brancusi**, quien a partir de 1907 planteó una simplificación de las formas hasta lograr una identidad entre el tema de la escultura y la corporeidad material de esta, caso de *La maíasta*, aunque también se sintió atraído por la escultura negra, como en la *Musa dormida*.



En estas obras la escultura queda reducida a su condición más primaria, además de que trata las superficies con un efecto sorprendente al pulirlas totalmente, eliminando toda huella del modelado, siendo el extremo de esta tendencia *Comienzo del mundo (Escultura para ciegos)*, prácticamente un ovoide.

Para los **futuristas** la escultura fue una preocupación fundamental, por lo que experimentaron con su desarrollo espacial, cosa que haría igualmente Boccioni por ejemplo en *Línea única de la continuidad en el espacio* o *Desenvolvimiento de una botella en el espacio*.

Sin embargo la escultura abrió otros caminos para establecer una relación entre la pieza y el espacio, como harán **españoles** como Gargallo (*Greta Garbo*) o Julio González, quienes llevaron su experimentación con el metal hasta concebir la escultura como un dibujo en el espacio. Este último, influido por el Cubismo, acometió la renovación en el marco de las contradicciones entre abstracción y figuración e influyó marcadamente también al introducir técnicas tan empleadas en la escultura contemporánea como el trabajo del hierro y la soldadura autógena y la formación de obras a partir del ensamblado de piezas.

8. La unidad de la vanguardia: *Der Blaue Reiter*

Las tendencias analizadas hasta aquí son corrientes e *ismos* concretos, que si bien forman parte de una unidad que conocemos por vanguardia, está formada por tendencias dispares. *Der Blaue Reiter* fue en este sentido una tendencia sin una actitud estética concreta que dio cabida a artistas de todo tipo, por lo que fue una especie de suma de las tendencias que constituyeron las primeras vanguardias.

El vínculo común fue la ciudad de Múnich, donde a partir de experiencias anteriores, en 1909 surge una agrupación que acoge a artistas como Jawlensky, Kandinsky, Kubin, von Werefkin o Münter. En 1912, tras haberse incorporado Marc, Kandinsky (que ya había pintado su primera acuarela abstracta) junto a este último realizan un almanaque que titulan *Der Blaue Reiter*.

El grupo integró por tanto a todas las fuerzas artísticas renovadoras frente a la tradición y el academicismo, pues fue un





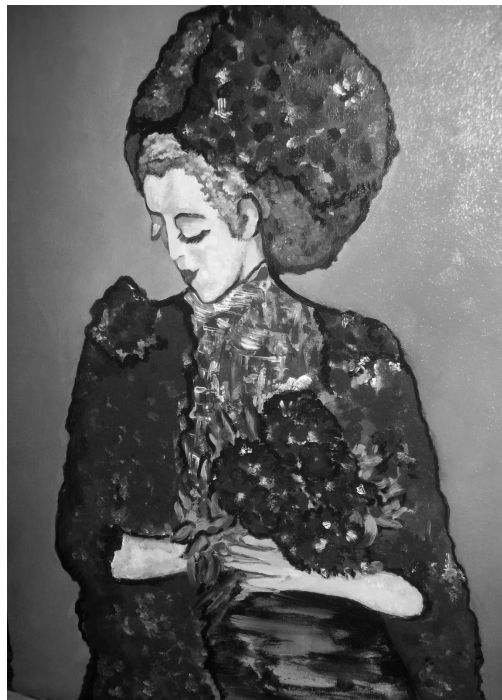
intento por crear un ambiente abierto a la renovación artística sin condicionantes estéticos concretos, por lo que quizá por su heterogeneidad y condición transnacional no ha tenido tanto renombre como los grupos ya vistos.

El principal teórico del grupo fue **Kandinsky**, quien propugnaba el sincretismo artístico y derivó como veremos

más adelante en la abstracción. Por su parte **Marc** (*El sueño*, *Caballos azules*) fue el que se movió más en la órbita del Expresionismo, realizando una pintura que no abandona el dibujo con el que somete el intenso color y una ordenación en composiciones esquemáticas.

Por su parte, **Macke** muestra una síntesis del color de los fauvistas y expresionistas y una construcción de la forma derivada de Cézanne; mientras que **Jawlensky** muestra en *Las peonías* ese eclecticismo de tendencias unido también por el predominio del color y la expresividad, mientras que **Münter** mostró una visión más introvertida e íntima en sus obras.

De todas formas la duración de *Der Blaue Reiter* fue corta, pues su propia heterogeneidad conllevó un proceso desvertebrador que el estallido de la guerra hizo finalmente disolver, guerra en la que fallecieron Marc o Macke, aunque otros de sus miembros seguirían en activo posteriormente y tendrían una decisiva actividad en la posterior aventura del arte moderno.



3. La nueva arquitectura frente a los delitos del pasado

1. Los orígenes del urbanismo moderno
2. Hacia el Racionalismo
3. El escenario americano: la arquitectura orgánica
4. Le Corbusier
5. Gropius y la Bauhaus
6. Arquitectura y Vanguardia
7. Arquitectura y totalitarismos

La consecución de un estilo moderno preocupó a los arquitectos durante el siglo XIX, pero pese a que a comienzos del siglo XX la pintura parecía, en palabras de Le Corbusier, "*haber precedido a las demás artes*", lo cierto es que las vanguardias incidieron también en la arquitectura, especialmente al hacerla alejarse de la naturaleza, pues por ejemplo las concepciones cubistas van a determinar en buena parte la pérdida de la simetría arquitectónica.

Por ello la arquitectura racionalista, la arquitectura del movimiento moderno, se sirvió de estos caracteres programáticos de la vanguardia para proyectar sus edificios con plantas libres y asimétricas, destinadas a atender las funciones y necesidades de la sociedad.

No obstante, a comienzos del siglo XX la sociedad glorificaba el pasado en la Exposición Internacional de París de 1900, pasado materializado en estructuras arquitectónicas de los más variados estilos y procedencias y en exposiciones de arte antiguo, si bien el Art Nouveau empleado ya había roto con el clasicismo y en sus edificios aparecía el uso novedoso del hormigón armado.

Y es que los nuevos materiales y su producción en serie abrieron las puertas a una arquitectura simplificada y geométrica que ya no ponía su atención en los edificios monumentales sino en los edificios industriales o en las viviendas; mientras que por su parte Le Corbusier creyó que la causa de los males del hombre moderno estaba en los malos alojamientos, por lo que en 1925 presentaba en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París un prototipo de vivienda que denominó *Pabellón de L'Esprit Nouveau*.

En fin, el Movimiento Moderno, que había rechazado los estilos históricos, tuvo que elaborar una tradición y crear un lenguaje formal nuevo que forzosamente casara arte y técnica respondiendo a las necesidades de la sociedad de la Segunda Revolución Industrial, principios que se extendieron a través de lo que se ha dado en llamar *Estilo Internacional*.

1. Los orígenes del urbanismo moderno

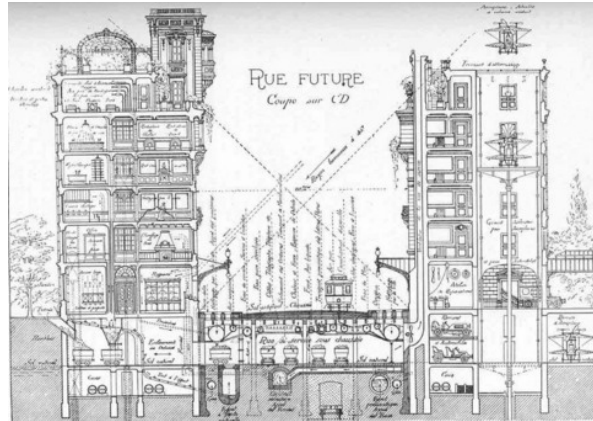
Si hay un tema que preocupó a los pioneros del Movimiento Moderno éste fue el urbanismo y la planificación del territorio, pues de hecho a partir de comienzos de siglo los arquitectos dirigidos por Le Corbusier asumieron el urbanismo como parte de la arquitectura.

Desde el siglo XIX las ciudades crecían cada vez más, por lo que ya entonces se introdujo la reflexión sobre la mejor manera de ordenar este crecimiento. Algunas propuestas contemplaban a comienzos del siglo XX la extensión ilimitada y regulada de la ciudad mediante la fórmula de los ensanches, como el **proyecto de Viena de Wagner**, continuación del Ring, o el plan de Berlage para la zona sur de Ámsterdam, que pretendía lograr el equilibrio en la distribución de los equipamientos, la circulación y los espacios residenciales.

El **Plan de Ámsterdam Sur** fue una solución urbana frente a las propuestas alternativas de ciudades-jardín de Howard o Soria, pues giraba en torno a tres grandes ideas: la proyección de grandes viales arbolados, el diseño de amplias plazas y la creación de manzanas de viviendas de grandes dimensiones con huerto, patio interior, equipamientos y servicios comunitarios.

Pero en las primeras décadas del siglo XX también coexistieron **soluciones vanguardistas** que no llegarían a pasar del papel. Fue el caso de los arquitectos franceses de la *École des Beaux-Arts* como **Henard**, quien proyectó cómo resolver el tráfico parisino y reconducir sus servicios e infraestructuras de una forma fantástica, ideas que plasmó en *Ciudades del Futuro*.

Las teorías de la *École des Beaux-Arts* fueron enlazadas con el Movimiento Moderno por **Garnier**, quien trabajó a nivel teórico en sus versiones de una *Cité Industrielle* para ordenar el urbanismo de Lyon, llegando a proyectar una nueva ciudad de 35.000 habitantes al lado de la antigua y con todo tipo de infraestructuras y bloques de viviendas de escasa altura entre zonas verdes, todo ello postulando el uso del hormigón. Por ello Le Corbusier y muchos otros arquitectos reconocerían su gran aportación a la hora de combinar ciudad y arquitectura con rigor científico.



El también francés **Jaussely** trabajó para unir el ensanche de Cerdá con el casco histórico y englobar los municipios cercanos, articulando Barcelona de una forma que marcaría su desarrollo urbano durante el resto del siglo.

Por su parte, el Futurismo tuvo también uno de sus caballos de batalla en la ciudad, por lo que arquitectos como **Sant'Elia** publicaron junto a su *Mensaje sobre la arquitectura* una serie de dibujos que introducen un universo fantástico en el que en la *Cittá Nova* primaría la tecnología y la idea de movilidad, de velocidad.

2. Hacia el Racionalismo

La arquitectura moderna que se hace evidente después de la Primera Guerra Mundial ya no va a ser tan sólo el resultado de una reflexión teórica, sino que el producto lógico de unas condiciones diferentes en lo cultural, en lo tecnológico y también en lo social, dado su compromiso para hacer una arquitectura que priorizase la construcción de bloques de viviendas.

Se hacían realidad así las ideas de Durand, quien había roto con la tradición antropométrica

vitruviana para hacer que la arquitectura fuera fruto del empleo de una composición lograda a partir de un módulo fijo que se podía combinar a voluntad y por la yuxtaposición de módulos independientes, labor posibilitada por los nuevos materiales producidos en serie, siendo la arquitectura un producto industrial más. Sin embargo, la llegada al movimiento moderno no se hizo transitando por los mismos caminos.

En **Francia** las tendencias estructuralistas de Viollet-le-Duc en el hierro pasaron al uso del hormigón, que fue usado por arquitectos como Perret primero recubierto de otros materiales y finalmente de forma sincera, caso de la *Iglesia de Notre-Dame de Raincy* (1923), donde incluso las vidrieras aparecían ya montadas sobre hormigón.

En **Alemania** se formó en 1907 el *Deutscher Werkbund* (*Federación alemana del trabajo*), que aunaba a artesanos, industriales y arquitectos en un intento por poner en común experiencias y mejorar la producción industrial germana, grupo del que formaron parte Gropius, Behrens, Schumacher o Muthesius. Este último además de arquitecto fue diplomático e investigó la arquitectura del Grupo de Glasgow y el uso de nuevos materiales, por lo que trató de importar el geometrismo.

No obstante Schumacher rechazó el modelo inglés de casa unifamiliar para ricos, pidiendo una arquitectura de calidad para las viviendas de los trabajadores con objeto de que mejoraran su productividad.

La figura más importante del *Deutscher Werkbund* es a pesar de todo Behrens, pintor de la Sezession de Múnich que fue contratado por AEG tanto para diseñar sus campañas publicitarias como construir sus edificios, caso de la *Fábrica de turbinas AEG* en Berlín (1909), construida en hormigón armado y acero, con una cubierta quebrada y un frontón macizo con vidrieras.

En la corriente expresionista se movió Poelzig, artista que contribuyó a la arquitectura fabril construyendo masas inquietantes de efectos escenográficos como la *Fábrica de productos químicos* de Luban o sus almacenes en Wroclaw, que le ponen en contacto con los de Sullivan de Chicago.

Pero volviendo a Behrens, es interesante ver que por su estudio pasó brevemente Le Corbusier y Gropius, quien junto a Meyer dio lugar a obras claramente innovadoras en la tipología fabril como la *Fábrica Fagus*, un conjunto de pabellones yuxtapuestos de forma asimétrica con muros de vidrio montado sobre metal, rasgo típico de la arquitectura de Gropius que llevará a la Bauhaus años más tarde.

En 1914 se celebró una exposición del *Deutscher Werkbund* en la que ante la arquitectura de Gropius y Meyer, van de Velde, Behrens o Taut, quien levantó el *Pabellón de Cristal*, quedaron manifiestas las diferentes posturas de los pioneros de la modernidad.

3. El escenario americano: la arquitectura orgánica

Los vastos espacios naturales norteamericanos permitieron una urbanización en línea con los mismos, aunque previamente en los EE.UU. habían surgido durante el siglo XIX los mismos problemas de hacinamiento que en las ciudades europeas. De esta forma, durante la segunda mitad del siglo XIX surgieron planteamientos que buscaban el retorno al idílico entorno salvaje previo a la colonización. Nació así el **Park Movement** liderado por Downing y Frederick Law Olmsted, que buscaba insertar grandes parques dentro de las monótonas cuadrículas urbanas.

Paralelamente la **Escuela de Chicago** hacía nacer una nueva arquitectura que respondía a las necesidades de las nuevas ciudades industriales movidas por el capital, por lo que las empresas e instituciones aprovecharon las parcelas de terreno para edificar grandes edificios paralelepípedos que se fueron extendiendo a otras ciudades estadounidenses.

Sin embargo, a la par que esta arquitectura de la técnica y el progreso, la *World's Columbian*

Exposition en Chicago de 1893 planteaba una arquitectura clásica que iba a configurar lo que se ha llamado *City Beautiful*, tendencia que tendrá su consagración en la *Gran Exposición de San Luis*.

En todo caso, desde 1900 todas las grandes ciudades estadounidenses tenían **planes reguladores** que establecían pautas de intervención que definían claramente los equipamientos y servicios que debían tener, aunque la realidad es que estos planes tan sólo concedían atención a los centros urbanos, abandonando a su suerte a las periferias habitadas por los sectores sociales más deprimidos, excepto en las zonas acomodadas, que enlazando con los principios del *Park Movement* se urbanizaron en entornos arbolados. Estos modelos, junto a los europeos, no se limitarán a estas regiones, sino que se expandirán desde entonces hacia el resto del mundo, caso de Australia o América del Sur, donde destacó Buenos Aires.

Así pues, a comienzos del siglo XX la arquitectura norteamericana era de gran variedad estilística, pudiendo destacar la figura del representante más destacado de la Escuela de Chicago, **Sullivan**, al que su personalidad inquieta le llevó al alejamiento del movimiento proclasicista de las exposiciones mencionadas.

Asociado con Adler, ambos arquitectos destacaron por el uso del acero (*Wainwright Building*) y el empleo de decoraciones naturalistas. Sullivan teorizó sobre la funcionalidad de los edificios y una vez separado de Adler, trabajó en su última obra de importancia: los *Almacenes Carson* (*Schlesinger & Meyer*).

El edificio tiene una estructura horizontal de la que sólo sobresale en altura el pabellón de esquina y en la que se refleja claramente la estructura de malla reticular, reservando para el piso de entrada y el entresuelo notas decorativas cercanas al Art Nouveau.

Mientras tanto en **Nueva York** también se había desatado la pelea de alturas, por lo que el *Edificio Fuller* de Burham fue rápidamente superado por los 130 metros de la *Metropolitan Life Tower* y a su vez por el *Woolworth Building* de Gilbert (1913), edificio comercial de imagen pintoresca por sus toques góticos.



Entre 1925 y 1931 se construyen cada vez más rascacielos, que siguen incorporando motivos europeos como los del Art Déco. Es ahora cuando se eleva el *Chrysler Building*, con su decoración en aluminio, aunque al poco fue superado por el *Empire State Building* de Lamb.

Pero por otros caminos la innovación se produce en Norteamérica también con **Frank Lloyd Wright**, que trabajó con Adler y Sullivan e influenciado por la tradición norteamericana de respeto al paisaje, puso objeciones a la industrialización y a la deshumanización urbana. Estas tendencias, junto a su interés por la arquitectura japonesa, le condujeron a la creación de un modelo de vivienda unifamiliar que pudiera construirse como alternativa a las grandes concentraciones urbanas.

Esta arquitectura que él mismo bautizó como *orgánica*, pretendía conseguir la armonía con Dios y con la naturaleza. Comenzó su actividad con *casas de la pradera* que a partir en la primera década del siglo XX fueron ya conocidas en Europa, quedando su tipología fijada en una construcción cúbica, de gran horizontalidad y planta reticulada, que se encaja en una

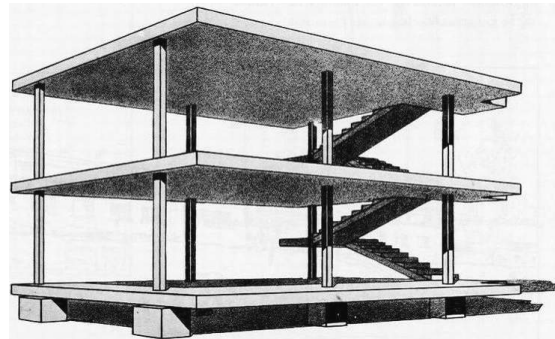
naturaleza a la que se abre mediante terrazas, con cubiertas en voladizo poco inclinadas.

Los interiores son una sucesión de espacios que se interpretan libremente, pues sus casas se adaptan a la personalidad de sus dueños, caso de la *Casa para William Frycke*. Y es que si en principio su arquitectura estaba pensada para personas de pocos recursos, finalmente se convirtieron en capricho de ricos industriales que dieron lugar a obras paradigmáticas como la *Casa de la Cascada* o *Casa Kaufmann*, contribuyendo a crear un estilo propiamente estadounidense.

4. Le Corbusier

Una de las figuras más significativas del Movimiento Moderno es sin duda el suizo Jeanneret, más conocido como Le Corbusier, pues encarna el espíritu experimentador del movimiento. En origen un pintor cubista que de hecho llegó a teorizar y criticar a dicha vanguardia para favorecer una mayor disciplina, llevó a su arquitectura los conceptos de abstracción, armonía y precisión que se tradujeron en el diseño de plantas absolutamente novedosas.

Postulando la edificación de *machines à habiter* con elementos fabricados en serie, investigó a partir de la trayectoria de Perret y Garnier, exploró el uso del hormigón armado y de formas geométricas puras y finalmente en 1916 inició la construcción de la *Villa Schwob* y proyectó la *Maison Dom-ino*, un módulo compositivo del que partir del cual se podría construir una ciudad entera.



Enlazando con las teorías de los utópicos como Boullée y Ledoux, atribuyó a la arquitectura un sentido ético capaz de transformar la sociedad. En 1922 y derivando de la *Maison Dom-ino* presentó la *Maison Citrohan*, alargada y con dos muros portantes y que llegó a ser construida en varias ciudades.

En ese mismo año presentó también su plan de *Ville Contemporaine*, que debía acoger a tres millones de habitantes en un trazado ortogonal y simétrico con centro en una plaza con edificios que descienden en altura según se van alejando de la misma hasta llegar a los inmuebles-villa (un primer ensayo de la posterior *Unidad de habitación*) de la periferia que debían albergar 120 viviendas cada uno.

La propuesta recibió críticas por la evidente estratificación social a la que sometía su ciudad, aunque poco después Le Corbusier fue más concreto al presentar el *Plan Voisin*, un proyecto para actuar sobre París que, tras eliminar muchos inmuebles céntricos, preveía la edificación de torres autómatas.



Al poco presentó una nueva célula habitable práctica y confortable, mientras que en 1926 enunciaba junto a su primo los "Cinco puntos de una arquitectura nueva", órdenes que debidamente combinados debían dar respuesta a las necesidades de cualquier edificio: uso de *pilotis*, terrazas-jardín sobre tejados planos, plantas libres, ventanas en cinta y fachada libre para abrir huecos, teoría que fue puesta en práctica en la *Villa Stein* y la *Villa Savoye*, esta última un prisma blanco de dos plantas.

El método de Le Corbusier tuvo su prueba de fuego en el concurso para el edificio de la Sociedad de Naciones en Ginebra y para el Palacio de los Sóviets en Moscú, donde sin embargo ambos proyectos fueron rechazados.

Mientras tanto en 1928 convocó el primer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), un fecundo proceso intelectual en el que se dio a conocer la arquitectura moderna y se disertó sobre la ciudad del futuro. Le Corbusier siguió presentando planes urbanísticos para ciudades latinoamericanas o para Argel, desarrollando su concepción urbana, que quedó plasmada en la *Ville Radieuse* o en el *Plan Maciá* para Barcelona, a la par que del IV CIAM (dedicado a la funcionalidad urbana) salió la llamada Carta de Atenas, que ejercería una gran influencia posteriormente.

5. Gropius y la Bauhaus

En 1919 Gropius fundó la Staatliche Bauhaus en Weimar, una Escuela de Arquitectura y de Artes Aplicadas bajo su dirección hasta 1928 que se convertiría en el centro experimental más activo del Movimiento Moderno y que contó con arquitectos y artistas diversos pero de primer orden (Klee, Kandinsky, etc.).

Organizados como una comunidad, se pretendía convertir la creación artística en un proceso normal de producción lejos de lo sublime, dignificando el trabajo del artesano e intentando crear objetos que ofrecer a la producción industrial, buscando siempre el llegar a un estilo internacional.

En 1923 se presentó una casa experimental de gran simplicidad y dotada de mobiliario moderno, mientras que los ataques nazis obligaron al traslado a Dessau, donde se construyó un conjunto proyectado por el propio Gropius y del que destaca el bloque de talleres, con su estructura de acero y sus fachadas en vidrio, constituyendo quizá el mejor exponente de la nueva arquitectura.

En las proximidades de la escuela Gropius construyó cuatro viviendas para profesores que luego repetiría en el barrio Törten a las afueras de Dessau, donde en un diseño poligonal se insertan las casas en hilera y se juega con el retranqueo de los volúmenes.

Una vez fuera de la Bauhaus, el esfuerzo teórico de Gropius se reflejó en el barrio Dammerstock de Karlsruhe, donde evitó la centralidad y buscó la supremacía del ángulo recto en una composición abierta y extensible a voluntad, aunque no monótona gracias a las diferentes alturas de cada bloque.

Por su parte la Bauhaus siguió a cargo de Meyer, a quien sustituiría el prestigioso Mies van der Rohe, aunque nada impediría que a pesar de haberse trasladado a Berlín, la institución fuera cerrada en 1933.



6. Arquitectura y Vanguardia

Le Corbusier, Gropius o Wright elaboraron un canon nuevo en medio del contexto de las vanguardias, por lo que es evidente que también influyeron en la arquitectura. **Poelzig** adelantó como hemos indicado soluciones expresionistas que abrirían el camino para obras posteriores, destacando su *Grosse Schauspielhaus* berlinés, con una cúpula y capiteles adornados por piezas colgantes a modo de estalactitas.

En contacto con el grupo de *Der Blaue Reiter*, **Mendelsohn** realizó obras próximas a este lenguaje artístico que por sus formas fluidas parecen volver de nuevo al Art Nouveau. Su *Torre Einstein* en Potsdam tiene la apariencia de una masa escultórica que parece surgir del suelo, aunque para sus edificios comerciales usó modelos propios del Estilo Internacional. Deudores de Mendelsohn son obras españolas como el *Cine Barceló* o el celebrado *Edificio Carrión* de la Gran Vía madrileña.



Las obras de la **Escuela de Ámsterdam** deben también mucho a Mendelsohn, aunque también a Wright, modelos que se emplearon en la construcción del ensanche sur de la ciudad planificado por Berlage. De esta escuela destaca De Klerk y su *Het Sheep* construido en ladrillo y que, rico en volúmenes, asemeja un barco.

En 1917 se formó el grupo **Die Stijl** fundado por los pintores Mondrian y Doesburg, a los que se unieron arquitectos como Rietveld u Oud, con el objetivo de extender el neoplasticismo del primero al jugar con las líneas y las formas geométricas simples y de colores puros aplicables a cualquier campo de las artes.

Rietveld diseñó al poco la *Silla roja y azul*, mientras que su *Casa Schröder* seguía la tendencia neoplasticista al estar formada por elementos independientes que encuentran su significado en combinación con el resto de piezas del conjunto, en un juego de formas y colores.

Pero si por algo destaca la arquitectura neoplasticista es por la idea de adaptarse a las necesidades de la sociedad, cosa que hizo Oud como arquitecto jefe de Rotterdam al construir barrios para obreros en materiales prefabricados pero dando lugar a construcciones de calidad.



Paralelamente se había definido la **vanguardia rusa** al haber encabezado Malevich la escuela cubista de ese país, que haría evolucionar al Suprematismo, aunque en esta vanguardia hubo otros que tomaron el valor de la abstracción, caso de Tatlin, que convirtió sus construcciones en emblemas de un mundo contemporáneo que demandaba formas de expresión novedosas, como en el *Monumento a*

la Tercera Internacional que nunca sería construido.

Chernikov teorizó sobre el constructivismo en la arquitectura, aunque el verdadero éxito lo tendría el arquitecto constructivista Melkinov, que ya en 1925 recibió un premio por un pabellón soviético para una exposición parisina de planta rectangular, cubierto de cristal y con escaleras que se entrecruzaban. Su libertad en el uso de formas arquitectónicas se reflejó también en los clubes obreros moscovitas como el *Club Rusakov*, aunque todavía más libertad mostraría en el diseño de su casa, cilíndrica y con aberturas romboidales.

En definitiva, los resultados de la vanguardia del Movimiento Moderno se dieron a conocer en la exposición que el Werkbund alemán organizó en Stuttgart en 1926, donde se creó un barrio repleto de obras de los arquitectos más destacados (Van der Rohe, Le Corbusier, Gropius, Oud, etc.) de acuerdo a las teorías de cada uno...

7. Arquitectura y totalitarismos

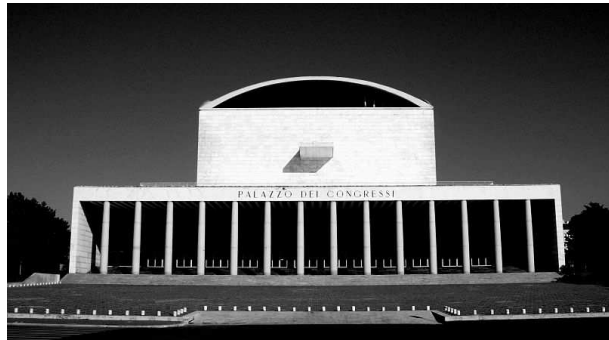
La formulación de la arquitectura que habían definido las vanguardias sufrió una transformación profunda con el asentamiento de posiciones políticas claramente autárquicas que pretendieron hacer del lenguaje artístico una bandera para sus aspiraciones.

En la **Unión Soviética** el constructivismo había pretendido convertirse en el lenguaje de la revolución, pero en cuanto ésta triunfó la libertad de expresión artística fue progresivamente limitada y se buscó la vuelta al realismo, por lo que los arquitectos zaristas encontraron campo abonado para despreciar los proyectos vanguardistas, juzgados demasiado burgueses.

La convocatoria para la construcción del *Palacio de los Soviets* de Moscú en 1931 fue la clara demostración de ese cambio de orientación, pues triunfó la propuesta de Iofan, una mole de más de 400 metros de altura de estilo pseudo-neoclásico y coronada por una gran estatua de Lenin que nunca se construyó, aunque de lo que sí se llenó Moscú fue de grandes edificios monolíticos que nada aportaron al Movimiento Moderno.

En **Italia** la arquitectura mussoliniana nace de la conciliación de la tendencia *Novecento*, próxima al neoclasicismo, con movimientos próximos al Futurismo. Potenciando la primera tendencia surgía el *Gruppo 7*, que buscaba compaginar el neoclasicismo y el racionalismo en alza, aunque Terragni, su miembro más destacado, no tuvo inconveniente tanto en recurrir al constructivismo ruso como a los planteamientos de Le Corbusier.

De forma parecida trabajó Piacentini casando clasicismo y racionalismo con un punto ecléctico que daría lugar al estilo oficial fascista: formas clásicas, vanos geométricos y pórticos de gran empaque. Terragni siguió no obstante intentando implantar el racionalismo, sobresaliendo la *Casa del Fascio* o *Casa del Popolo* en Como, un paralelepípedo de gran rigor volumétrico que no dejaba de combinar motivos clásicos como un espacio central a modo de *cortile*.



Sin embargo sería en Roma donde la arquitectura fascista centraría su atención, intentando engrandecer la ciudad liberando antiguos monumentos, creando nuevos viales o realizando el proyecto para la EUR, la *Esposizione Universale di Roma* que debía festejar en 1942 los veinte años del régimen. Piacentini sería el encargado de planificar un conjunto que con un eje axial confluía en el *Palazzo delle Civiltà*, un cubo blanco horadado por filas de arcos.

No obstante, el estilo de compromiso utilizado como imagen del fascismo italiano no fue posible en **Alemania**, donde el nacionalsocialismo arremetió contra la modernidad, pues no en vano ya en 1933 se ocupó de cerrar la Bauhaus. Se compaginaron así dos tendencias, pues si para las zonas rurales se potenció lo vernáculo, esto es, la típica casa alemana de sabor medieval, para asentar el nuevo escenario de poder y propaganda se apostó por la monumentalidad.

El encargado de hacer esto último fue Speer, quien convirtió el clasicismo de Schinkel en un lenguaje megalómano (*Estado Olímpico*) que la mayor de las veces no pasó del papel, como el bulevar monumental que había de construirse en el centro de Berlín incluyendo un gran arco del triunfo y una especie de inmenso panteón. Y es que como las otras arquitecturas autárquicas, su interés por fijar un código visual en vez de ofrecer soluciones a las sociedades contemporáneas, determinaría que no sobreviviese en el tiempo.

4. Abstracción y Figuración

1. Abstracción y Figuración
2. Kandinsky y los inicios de la abstracción. La aportación de Delaunay y Kupka
3. Piet Mondrian y el Neoplasticismo
4. La abstracción rusa. Malevitch. El Constructivismo
5. Arte y política: realismo y compromiso

Un siglo después de la aparición de la abstracción esta corriente aun sigue siendo un campo de controversia y debate por encima de ninguna otra, puesto que parece que ha atraído todos los vituperios a raíz de la escisión con las formas artísticas tradicionales que se produce en el siglo XX.

Y es que la abstracción fue el último paso para proporcionar una autonomía total a la pintura pues osó excluir la representación del cuadro, el único elemento que permanecía todavía vinculado a la tradición. El cuadro se convierte por tanto en una imagen aperspectiva al pasar del cuadro como ventana abierta al cuadro-objeto, por lo que a partir de entonces el arte con representación pasó a llamarse *figurativo* al existir otro arte, el *abstracto*, en el que la representación había sido desplazada por la combinación de líneas, formas y colores desvinculadas de connotaciones temáticas.

La aparición de la abstracción no supuso el nacimiento de un nuevo *ismo*, pues fue solamente la irrupción de un fenómeno que se desarrolló a través de diversas tendencias; aunque tampoco cabe buscar la abstracción en artes anteriores: existen motivos abstractos sí, pero con valor ornamental y no como formas válidas en sí mismas. Por tanto no cabe calificar de abstractas obras como las *Ninfeas* de Monet, pues más bien lo que indican es la creciente autonomía de la pintura, proceso que los artistas abstractos llevaron a sus últimas consecuencias.

1. Abstracción y Figuración

En sentido estricto, siguiendo las palabras de Seuphor "debe llamarse *abstracta* a la pintura [que] nos fuerza por ausencia de toda otra realidad sensible a encararla como una pintura en sí, a juzgarla de acuerdo con sus valores extrínsecos a toda representación o a todo recuerdo de representación".

Los artistas que iniciaron la abstracción,



Kandinsky, Kupka, Delaunay o Mondrian se formaron por tanto en el ámbito de la representación y tuvieron una primera etapa figurativa, por lo que las **primeras composiciones abstractas** muestran una clara relación con esos inicios. La abstracción inicial de Kandinsky deriva de la exaltación del color (arriba), aunque el caso de Mondrian es más representativo: tras realizar obras de influencia postimpresionista pasó al Cubismo de *Naturaleza muerta del bote del jengibre* (1912), para pasar rápidamente a eliminar los últimos restos figurativos en obras como *Composición oval* (1914).

Sólo cuando la abstracción ya se había generalizado hubo artistas que fueron abstractos desde sus primeras obras, aunque también hubo trayectorias especiales como la de **Klee**, que desarrolló una pintura independiente aunque dentro de la vanguardia, por lo que mezcla figurativismo y abstracción: Klee deseaba crear lo visible, no presentar lo visible, por lo que se acercó al arte con los ojos de un primitivo. Así, cuando pinta monigotes como *La montaña del gato sagrado* o cuadrados de color como en *Harmonía en azul=naranja* está tratando de acercarse al arte como si desconociera la historia del arte.

Por otro lado, parte de la **confusión entre figurativismo y abstracción** vino de los títulos que los artistas abstractos daban a sus obras, con los que irónicamente proporcionaban una pista falsa a un espectador que, engañado, trataba en vano de buscar una representación que no existe.

Esto no quiere decir que el arte abstracto dé la espalda a la realidad, pues su arte responde, en algunos casos como ningún otro, a una expresión del mundo en el que vive el artista: un cuadro de Pollock es un grito ante un mundo hostil, mientras que Mondrian exhibe una concepción del mundo ordenada y en equilibrio. Así pues cabe decir que casi existen tantas tendencias abstractas como artistas que las cultivan, pues sólo hay un elemento en común a todas ellas: la ausencia de representación.

2. Kandinsky y los inicios de la abstracción. La aportación de Delaunay y Kupka



Los años que median entre 1910, cuando **Kandinsky** crea su *Primera acuarela abstracta*, y 1914, fueron decisivos para la abstracción. Esta primera obra surgió más bien como una suma de toques de pintura de carácter expresivo en la línea del trabajo anterior del pintor.

La labor teórica estuvo presente en el proceso, por lo que no es de extrañar que en 1911 publicara *De lo espiritual en el arte* y que en obras como *Composición VII* o *Mancha roja* las manchas de color, la línea y los trazos puramente pictóricos y esquemáticos acusen una concepción ordenada de la pintura, pues para Kandinsky expresaban una *necesidad interior* desvinculada de relaciones exteriores de la realidad.

En la década de los veinte su pintura experimentó un cambio radical al iniciar una abstracción realizada a base de combinaciones de formas geométricas, por lo que *Composición VIII* es un intento de ordenación de la expresividad anterior que coincide con su trabajo en la Bauhaus y con otra de sus obras teóricas: *Punto y línea en el plano*.

Por su parte el paso de **Delaunay** de la figuración a la abstracción fue bien distinto. Formado bajo la influencia del color de Gauguin, no desdeñó los avances de Cézanne, por lo que se

orientó al Cubismo para dar lugar a obras como la *Torre Eiffel*. Desde ahí pasó a realizar obras abstractas realizadas a base de discos de color como *Formas circulares 3*, en las que experimentó sobre la descomposición de la luz y no del objeto, por lo que sus cuadros son abstracciones de luz y color.

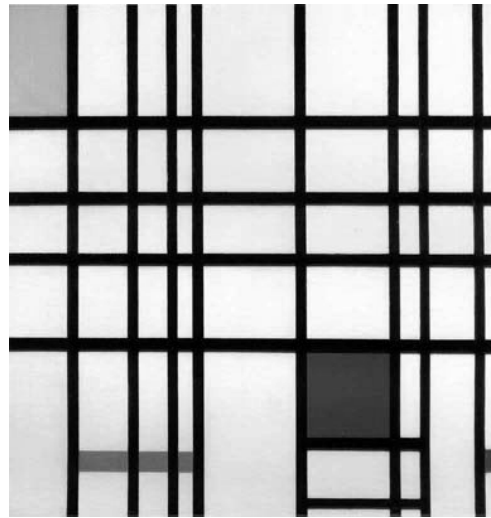
Paralelamente a los anteriores artistas, el checo **Kupka** desarrollaba también obras no figurativas como *Colocación en verticales* donde evidencia su interés por lograr un efecto lírico sin abandonar un orden logrado con la combinación geométrica de las formas, por lo que desde el principio desplegó una gran complejidad plástica y una gran coherencia, auténtica premonición de lo que será el desarrollo de la abstracción posterior.

3. Piet Mondrian y el Neoplasticismo

La obra de Mondrian es una especie de pintura arquitectónica que como hemos visto tuvo una clara proyección en determinadas orientaciones del Movimiento Moderno, pese a que el pintor jamás proyectase ningún plano. Su pintura nace sin un fin utilitario, pues es una concepción ideal, una plástica pura fruto de un proceso de investigación de las combinaciones y juegos de la geometría.

Tras su mencionada trayectoria inicial, en 1915 Mondrian entró en contacto con van Doesburg, con quien creó el movimiento *De Stijl*, acentuando su tendencia a acceder a la complejidad de la forma geométrica basada en el plano, el rectángulo, la presencia de las líneas horizontales y verticales y un número limitado de colores, que se entienden según su dimensión en la obra.

Y es que la aparente simplicidad de los cuadros de Mondrian en realidad oculta composiciones profundamente meditadas que al situarse en un muro condicionan la estructura y visión de todo el entorno arquitectónico, pues fuerzan al espectador a establecer una geometrización y una ordenación del espacio circundante, logrando según el pintor hacer ese lugar más habitable.



En *Composición en Azul* (1917) se estructura la obra a base de rectángulos, aunque en otras como *Composición. Trazos negros sobre fondo blanco* la estructura la constituye una base de gruesas líneas horizontales y verticales que definen su concepto de la abstracción neoplasticista como *Composición con rojo, amarillo, azul y negro*, pues Mondrian introduce el pulso humano de una concepción metafísica de la vida en sus obras.

4. La abstracción rusa. Malevich. El Constructivismo

El desarrollo de la abstracción discurrió por cauces estrictamente formales y lejos de problemas políticos e ideológicos, aunque en Rusia tras la Revolución de Octubre se produjo una identificación entre vanguardia artística y política, pues el interés por construir una sociedad nueva casó con el interés por crear un arte al margen de la tradición.

Sin embargo, el proceso no arrancó de cero, pues aunque a comienzos del siglo XX nada hacía presagiar que Rusia potenciase un arte de vanguardia radical, para 1909 algunos artistas iniciaban el **Rayonismo**, tendencia basada en el juego expresivo de líneas.

Paralelamente en esos años tuvo un papel decisivo en la vanguardia rusa la actividad de

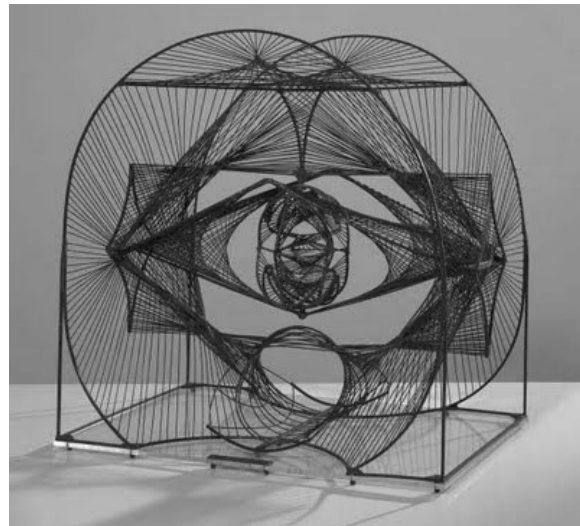
Malevich, quien pasó literalmente *Del Cubismo al Suprematismo*, tal como rezaba el folleto que adjuntó a la exposición de sus primeras obras abstractas en 1915, con las que pretendía redescubrir el arte puro. Su *Cuadrado negro sobre un fondo blanco* es una demostración por tanto del carácter simplificado de la geometría y de la pintura que culminará en su célebre *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*.

Es así como la pintura de Malevich constituye una de las aportaciones más importantes en el inicio y la definición de la abstracción geométrica, pues su Suprematismo establecía las bases para la formulación de un nuevo proyecto de un mundo en equilibrio y sin contradicciones del que arrancarían los constructivistas.

Y es que a la par de la labor de Malevich se fue gestando una nueva tendencia que irrumpiría ya en 1921: el **Constructivismo**, que tenía su base en la labor de Tatlin y en su fomento de la tridimensionalidad, como ejemplificaría su ya mencionado proyecto de *Monumento a la Tercera Internacional*, que demuestra por tanto la ligazón inicial entre revolución política y artística, pese a que el Constructivismo apenas duraría una década.

El *Monumento* conjuga tanto la tendencia a la abstracción como al progreso, siendo evidente cómo el Constructivismo rompió con las técnicas tradicionales de la escultura al articular las piezas y al no existir una jerarquía espacial en la obra, pues en realidad es el espacio el que se hace dependiente.

Los hermanos Pevsner y Gabo planteaban de forma coherente en su *Manifiesto realista* una nueva idea del dinamismo en la obra de arte acorde con la nueva época y que debía integrarse en el espacio urbano y acompañar al hombre allí donde transcurre su vida. Es por ello que este concepto de arte no recurrió a la anécdota, eliminando la masa y el volumen compacto de la escultura e introduciendo en el espacio objetos contruidos.



De igual manera la idea del movimiento que también marcó a los futuristas tuvo un desarrollo nuevo, proyectando en el espacio el objeto escultórico y rompiendo con el punto jerárquico preferente creando una nueva

relación dinámica entre espacio y escultura que será clave en el desarrollo de la escultura contemporánea. Fruto de estos planteamientos será también la obra del estadounidense Calder, que destaca por sus *esculturas móviles* como *Cuatro hojas y tres pétalos*.

5. Arte y política: realismo y compromiso

El entusiasmo revolucionario de la vanguardia rusa fue breve, pues pronto fue desplazada por una corriente oficialista de carácter académico que se impuso en la URSS hasta su disolución, pues el Estado reprochaba a la vanguardia su carácter hermético y sin contenido ideológico explícito. Se acabó por tanto con todas las agrupaciones artísticas independientes en 1932, mientras que los artistas figurativistas y los más reaccionarios frente a la vanguardia encontraron campo para sus anhelos artísticos.

Al hablar de Realismo es necesario establecer una serie de matizaciones, puesto que los realismos del siglo XX relacionados con la política no hacen referencia a ninguna tendencia concreta, sino tan sólo al desarrollo de un arte comprometido con la política. Es así como el **Realismo social soviético** comporta una temática comunista aunque los lenguajes artísticos

sean variados, siendo el elemento común el figurativismo radical puesto al servicio del poder.

En **Alemania** el régimen nazi se obsesionó para controlar la producción artística y eliminar el arte de vanguardia, que consideraba degenerado (*Entartete Kunst*), para sustituirlo por un realismo social basado en la exaltación academicista de un costumbrismo trasnochado.

No obstante esta apropiación del arte por los regímenes totalitarios no quiere decir que toda relación del arte con la política supusiera un comportamiento antimoderno. Por ejemplo la pintura de **Ben Shan** integra la crítica a la realidad social en la modernidad y la libertad artística, como hizo en los *gouaches* sobre el caso Sacco y Vanzetti.

Un caso en el que la pintura se pone al servicio de una revolución desde la dimensión personal de unos artistas adscritos a la modernidad es el de los **muralistas mexicanos**, pues aunque su labor fue promovida desde el poder, no fue en modo alguno impuesta.

Diego Rivera fue el primer pintor moderno que ejecutó murales de carácter social, siendo el primero su *Creación* en el Anfiteatro Bolívar, donde usa ya una pintura autóctona desentendida tanto de las tendencias modernas como de las tradiciones académicas, acercándose con el uso de figuras sencillas al primitivismo indígena, al igual que hizo su mujer, Frida Kahlo, desde presupuestos diferentes.

Orozco orientó también su actividad para crear murales didácticos que expresaran y dieran a conocer la revolución, labor que de hecho enlaza con la pintura colonial usada para cristianizar a la población mexicana. Por su parte, frente a las anteriores obras, Siqueiros aportó al muralismo una concepción monumental profundamente expresiva y barroquista, caso de *Los Elementos*.

En Europa ciertos *realismos* nacieron cuando algunos artistas, a veces dadaístas, pasaron a realizar un arte de acentuada crítica social que dio lugar a la **Nueva Objetividad** en la que destacan Grosz y Dix, quienes distorsionaron la imagen de lo real para acentuar los contenidos críticos de la pintura incluso en los retratos.

Dix denuncia el estado de una sociedad en crisis y la inseguridad del periodo de entreguerras con gran plasticidad, mientras que Grosz es más directo y crítico a la hora de desmontar las instancias del poder (*Los pilares de la sociedad*), llegando a una caricatura que si se aparta de la vanguardia convencional no renuncia a la renovación.

Pero si los anteriores artistas dedicaron la mayor parte de su obra al compromiso con el realismo desde planteamientos ideológicos diversos, hubo otros artistas que se implicaron en **un arte comprometido sólo cuando vino exigido por una determinada situación**.



Es el caso de Picasso y el *Guernica* encargado por la II República para el Pabellón de España en la Exposición Internacional del París de 1937, obra que quizá por no incluir ninguna referencia explícita al bombardeo y centrarse en el sufrimiento del inocente, ha tenido un mensaje de gran repercusión y vigencia.

Aunque los motivos del cuadro están sujetos a diversas interpretaciones, parece que el toro, el único que parece ajeno a lo que se desarrolla a su alrededor, sería el propio Picasso, autorretratado en un nuevo intento de crear una obra maestra.

En el Pabellón figuraron otras obras de Miró (*El segador*), Calder (*Fuente de mercurio*), Sánchez (*El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*) o Julio González y su *Montserrat*, en la que abandona el carácter experimental y puramente estético de su escultura para desarrollar una figuración y una expresividad políticamente comprometida.



5. Dadaísmo y surrealismo: una estética de contradicción

Dadaísmo o el camarote artístico de lo absurdo

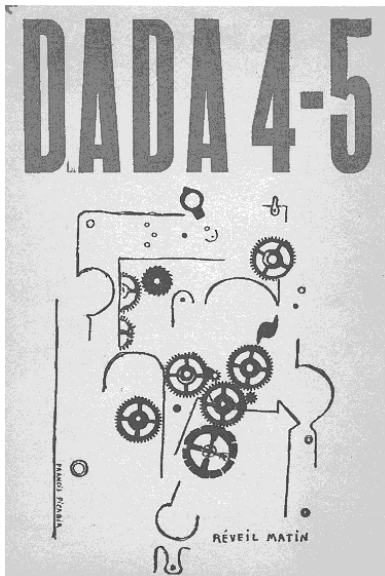
1. Introducción
2. La rebelión de las palabras y de las obras
3. Invenciones dadaístas
4. Dada y la imagen

Surrealismo: la pintura entre el amor y la muerte

1. Introducción: una herencia problemática
2. Características surrealistas
3. Cronología: evolución de la imagen surrealista
4. Temas: meditación en torno a un secreto

Dadaísmo o el camarote artístico de lo absurdo

Dada, que sería la doble afirmación en varias lenguas centroeuropeas "sí, sí", es sin embargo un monumental "no" a la prácticas artísticas y culturales de la civilización occidental de comienzos del siglo XX. Pero aunque existe gran controversia sobre su nombre, lo fundamental es la fecha en que dio inicio: 1915, en mitad del sinsentido y el horror de la guerra, cuando ante la retórica hueca del momento, los artistas se sienten traicionados por las palabras y por la mentira de la idea de la belleza.



1. La rebelión de las palabras y de las obras

Si Picasso fue una especie de *rey blanco* de la modernidad, Duchamp es sin duda alguna el *rey negro*, pues su estrategia fue la contraria al primero: refugiarse en un anonimato desde el que lanza propuestas de muy distinto signo y que podrían ser fruto de diferentes artistas. Si Picasso hizo que todos los caminos convergieran en él, **Duchamp** se colocó al inicio de varios caminos de los que sólo escribió el primer

capítulo antes de desaparecer y adoptar otros intereses.

Por influencia de sus hermanos Duchamp se inició en el Cubismo más teórico y matemático, pero aunque no continuará esa vía, sí es cierto que en todas sus propuestas late una especie de *teoría poética*. Su primera obra de renombre es *Desnudo bajando la escalera* (1911-1912), donde el extraño aspecto mecánico del maniquí que baja las escaleras lo mismo es un análisis serio del movimiento que una burla del afán cubista por desmenuzar la vida en piezas, pues la ambigüedad está siempre presente en la obra del francés.

Sus siguientes obras siguen el concepto de *ready-made*, es decir, un objeto ya manufacturado que la *elección* del artista incluye dentro del terreno sagrado de la iconografía artística con un doble propósito: burlarse de la misma y reivindicar esos objetos como bellos o misteriosos.

Obras como *Rueda de bicicleta sobre taburete*, *Botellero* o la burla grosera de una obra de culto tradicional como la *Gioconda* que aparece en *LHOQQ* son ejemplos de *apropiación* por medio de los cuales el artista toma un objeto de la vida o del arte y le da un sentido diferente.

En EE.UU., además de por su *Desnudo bajando la escalera*, se hizo famoso por su *Fuente* (1917), un urinario firmado bajo el pseudónimo de R. Mutt y que fue vetado por un jurado que tenía intención de admitir todas las obras que llegasen.

Su gran obra será no obstante "*La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*", dos superficies de vidrio sobre las que trabajó varios años y en la que conjuga la iconografía maquinista del Dadaísmo con la posterior temática sexual surrealista.

Sobre ella se han hecho diversas interpretaciones que habrían encantado al propio Duchamp, cuyo logro sería haber atrapado el deseo en su misma volatilidad, pues un deseo logrado ya no es sino otra cosa.



2. Invenciones dadaístas

Pero ni Duchamp es todo Dadaísmo, ni el Dadaísmo es sólo Duchamp, pues reúne una amplia gama de propuestas artísticas y sociales, de creadores y de filiales por todas las capitales culturales a partir de su centro en Zúrich, por lo que vamos a centrarnos en algunas de las *invenciones* dadaístas señalando su repercusión en la creación contemporánea.

Los **cabarets** aparecen con la creación del *Cabaret Voltaire* en Zúrich por parte de Hugo Ball, representaciones en las que se colgaban cuadros y se leían poemas poco *habituales* y a las que con el tiempo se fueron añadiendo actos de carácter cada vez más inclasificable.

Ball y Tristan Tzara sacudieron a la tradicional Zúrich con todo tipo de ocurrencias, leyendo poemas formados por sonidos aleatorios y resultado de haber dejado caer recortes de palabras de periódico sobre un papel en blanco, o actuando con máscaras y disfraces ridículos, lo que sería el comienzo del teatro del absurdo que luego dará lugar a obras como las de Brecht o Beckett y al *happening*.

En cuanto al **manifiesto-visual** hay que decir que sin duda existe una teoría Dada que se expresa fundamentalmente en los escritos de Tzara, aunque también a través de la expresión gráfica que acompañó a sus numerosas publicaciones, desarrollando la cartelería. Es característico de lo Dada la separación entre forma y contenido de las palabras, pues se abandona así toda *intencionalidad* semántica, por lo que se juntan en una misma página diferentes tipos y tamaños de letra con la intención de que pueda visualizarse también un sonido distinto, invirtiendo además el sentido de la lectura, lo que sin embargo logra atraer la

atención del público.

Los **ready-made** han de distinguirse de otros objetos dadaístas como los de Man Ray (*Plancha*), pues en ellos la intervención del artista debe ser mínima o de hecho inexistente, como en la *Pala de nieve* de Duchamp, pues este artista cambia el significado de los objetos de forma radical sin apenas intervenir.

Sin embargo otros objetos dadaístas son verdaderos collages tridimensionales que persiguen esa ambición común a los miembros del grupo de emborronar las fronteras entre pintura, escultura, mobiliario, objetos artesanales, industriales y manufacturados, en definitiva, entre el arte y la vida cotidiana (dejando siempre abierta la interrogación de si aquello que llamamos arte no se trata en definitiva de una broma destinada a burlar a los incautos).

El **fotomontaje** consiste simplemente en la inserción de recortes de periódicos y carteles en dibujos, pinturas y acuarelas, pues como la poesía sonora su base es la deconstrucción de la unidad estilística característica del arte tradicional. Sus miembros más destacados pertenecen al grupo dadaísta de Berlín, aunque cada uno desarrolló un estilo particular.

Hausman destacó por la inclusión de letras y el manejo de un cuerpo simbólico complejo, mientras que del mencionado Grosz hay que resaltar la importancia de una base figurativa con caricaturas sobre las que inserta recortes de pequeño tamaño.

En Heartfield encontramos que el recorte predomina y que se dispone en masas de fuerza o en forma de construcciones helicoidales y dinámicas, mientras que Höch muestra figuras humanas. Desde fuera del ámbito Dada también tuvo una importante labor Schwitters.



A partir también de la fotografía se desarrollaron los **rayogramas y schadografías**, que trataban de encontrar el equivalente visual de la escritura automática. La solución vino de la mano de una antigua técnica consistente en la exposición al sol de objetos sobre papel fotosensible, aunque tanto Ray como Schad pretendieron haberla inventado y dieron su nombre a la técnica.

En la obra del último destacan los objetos pequeños de distintos materiales textiles que dan lugar a una imagen etérea (izquierda), mientras que los resultados de Ray son más sofisticados y denotan un mayor dominio técnico.

3. Dada y la imagen

La inclinación suicida del Dadaísmo de supresión de la imagen se vio recompensada por la creación de extrañas equivalencias, como si todos los caminos alternativos desembocasen en una nueva creación: así ocurrió con el rechazo al figurativismo tradicional, que condujo a la creación de un nuevo alfabeto expresivo.

Podemos destacar las asociaciones de Picabia, Duchamp o Ernst entre aparatos mecánicos y figuras humanas con las que denunciaban la escasa autonomía del hombre respecto del control de su propia vida, al igual que criticaron el optimismo técnico, que tan sólo había llevado al perfeccionamiento de la capacidad de matar.

La obra de Arp y de su pareja creativa y sentimental Sophie Tauber-Arp es un ejemplo de un arte que busca sus raíces en la naturaleza pero sin proceder a la mimesis, sino a captar su sentido espiritual. En un extraño caso de sintonía creativa, ambos produjeron una gran riqueza de formas abstractas y utilizaron materiales inusuales.

Surrealismo: la pintura entre el amor y la muerte

Una herencia problemática

Es frecuente la asociación entre Dadaísmo y Surrealismo, pero aunque existen puntos de unión entre ambos, estos se reducen más bien a una relación contextual más que estructural. En primer lugar ambos se posicionaron frente al discurso oficial patriarcal, clasista y nacionalista predominante en Europa desde finales del siglo XIX, rechazando el espejismo del progreso humano y encontrando muchos artistas que ante la realidad de la Gran Guerra los estados olvidaron pronto las veleidades del “*fomento de las artes*”.

Frente a ello el Dadaísmo y el Surrealismo se colocaron *revolucionariamente*, por lo que para denunciar la corrupción moral e intelectual del momento ambos ridiculizaron estos prejuicios, demostrando como en el camarote de los hermanos Marx que hasta las propuestas más formales y rígidas con las que la sociedad de su época quería tutelar la vida de sus ciudadanos eran fraudulentas e irracionales.

Pero si el Dadaísmo se centró más en la denuncia y la ridiculización, el Surrealismo tendió a crear un nuevo humanismo mediante la reconciliación de los aspectos racionales e irracionales del hombre, reuniendo lo consciente y lo inconsciente.

En segundo lugar ambos entendieron que para lograr esos objetivos cualquier medio (es decir, estilo) era bueno, puesto que para los dadaístas y los surrealistas la forma dependía totalmente de la idea a expresar.

Un tercer elemento de unión es la transferencia efectiva de miembros del Dadaísmo que saltaron al Surrealismo, caso de Tzara, Breton, Ernst, Arp, Duchamps, Picabia o Ray; mientras que finalmente ambas vanguardias pusieron más énfasis en el espíritu de su movimiento que en obras concretas, aunque siendo importante el papel del artista como *mag*, un descifrador a la vez que creador de enigmas. El *azar* fue promovido, siendo el Dada la prueba de que aun ante una obra casual la sociedad intentará buscar contenidos, mientras que los surrealistas lo usaron como una vía mágica para espolear el inconsciente humano y hacer realidad los deseos.

Durante mucho tiempo el Surrealismo fue considerado como un invitado incómodo en la historia de las vanguardias, puesto que la visión dominante de la historiografía anglosajona que veía las vanguardias como un avance progresivo hacia la abstracción no casaba bien con el figurativismo surrealista.



A esto hay que añadir el hecho de que su imaginaria exige una interpretación al tener un intimismo hermético y desasogante fruto de la combinación de lo siniestro, lo sexual (con especial fijación en el tratamiento de la mujer como objeto) y lo provocador. Por último nos cabe señalar que el Surrealismo fue la última de las vanguardias y, por tanto, un último *producto* cultural europeo hegemónico que tras la II Guerra Mundial fue dejado de lado a pesar de que influyó tanto en el arte norteamericano como en los *realismos mágicos* de la literatura hispanoamericana.

1. Características surrealistas

A la vez que el Surrealismo tiene un puesto preferente en la historia por haber intentado enlazar algunos de los discursos más innovadores de la primera mitad del siglo XX como el psicoanálisis y el comunismo a un movimiento artístico, debe su carácter contradictorio precisamente a esa extraña amalgama.



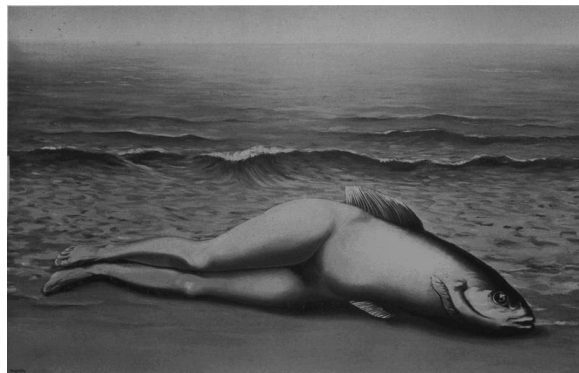
De hecho es difícil hablar de un arte verdaderamente surrealista, puesto que en cierto sentido fue el autoritarismo de Breton el que mantuvo el movimiento cohesionado, aunque en cualquier caso el reproche que se le hace es la oposición entre el carácter aformal y fluido del pensamiento inconsciente y el raciocinio que requiere necesariamente cualquier obra artística.

El Surrealismo sabotea la noción del arte y de los artistas tradicionales, por lo que sugirió un artista más bien como intelectual pasivo más atento a recolectar y exponer lo que identifica como *surrealista* que como creador.

2. Cronología: evolución de la imagen surrealista

Si como decimos se quiso compaginar el psicoanálisis y el comunismo, lo cierto es que Freud trató más bien con desprecio los intentos de acercamiento de sus miembros, mientras que su espíritu crítico se amoldó a duras penas a la disciplina de partido que regía en el comunismo. Sí funcionó la *estética surrealista*, una conjunción disparatada de diversos elementos artísticos, literarios y sociales que, de un modo extremo, reflejaba el verdadero sentir de ese momento.

Originalmente el Surrealismo fue un fenómeno ante todo poético, pero la propia constitución visual del inconsciente y el interés que tenían los poetas por la pintura llevará a acabar con la *racionalidad* cartesiana para dar lugar a una exaltación del arte como obra del inconsciente y ligado a unos principios de subjetividad, individualismo y libertad que serán los pilares de la modernidad.



La imagen surrealista parecer ir emergiendo de una primera niebla de incongruencia Dada para ir ganando nitidez, aunque los **elementos de comunicación simbólica** de los que se vale son siempre los mismos y son esencialmente tres: el libre uso de la asociación de imágenes por analogía, la sinécdoque por la que una parte de la imagen es evocada para significar el

todo (por ejemplo un zapato femenino evoca una mujer) y la anamorfosis, que alude a una forma que primero parece ser algo para después de volver a ser vista parecer algo distinto.

Hay tres estilos o momentos claves en el desarrollo pictórico del Surrealismo. En su **nacimiento** en 1919 las actividades del grupo se centran en una serie de experiencias que aúnan sesiones de trance y otros juegos psicológicos colectivos (escritura automática o representaciones oníricas), fase muy influida por la pintura enigmática de De Chirico.

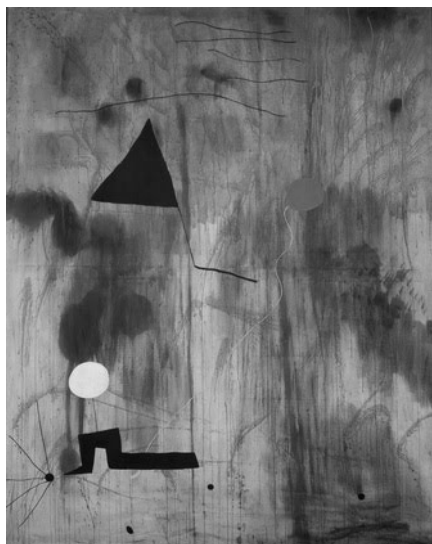
Ernst se hace rápido con el liderazgo pictórico del grupo, usando un estilo que se centra en dar vida en imágenes *prestadas* al relato surrealista, derribando tópicos y desmintiendo la razón, para lo que recurre al *collage*. Así, en los collages de Ernst se crea una fisura en la lógica de la representación, por lo que el significado se pierde en múltiples *sugerencias*.

Quedan por tanto descontextualizados los convencionalismos tradicionales de la imagen, y por otra quedan libres los instintos primordiales de deseo y muerte, radicando aquí la característica metáfora surrealista.



Hubo muchos seguidores de Ernst, aunque a partir de 1925 tanto él como toda la pintura surrealista cambiaron de orientación para abordar dos tendencias: o bien el desarrollo de un arte semiabstracto o bien de imágenes de vocabulario figurativo que son representaciones de sueños o visiones fantásticas construidas con elementos tomados de la realidad.

Las técnicas procedentes del automatismo gráfico dominan, configurando así una suerte de **surrealismo abstracto** que confluye con la obra de Klee al que se adscriben además de Ernst otros como Breton, Miró o Masson. Este último demostró que a partir del automatismo se podía llegar a crear una imagen, que se podía crear un puente entre el inconsciente y el consciente en una suerte de proceso de metamorfosis.



Miró aunó un sentido del color primario y el amor a lo primitivo (en este caso su paisaje mediterráneo natal) con el simbolismo surrealista para crear obras tempranas como *La Masía* (1921), que a partir de 1925 muestran ya un vocabulario personal resultante de la radicalización de los hallazgos anteriores.

En *El nacimiento del mundo* (izquierda) o en *El carnaval de Arlequín* encontramos un fondo simplificado sobre el que hay una serie de *criaturas* numerosas y pequeñas que con el paso del tiempo serán sustituidas por figuras menos numerosas y más grandes de significados más abiertos o con giros de sinécdoque.

De hecho *El nacimiento del mundo* le granjeó su acceso al grupo surrealista y aunque Breton siempre desconfió de su supuesta incapacidad teórica y literaria, en realidad fue el pintor favorito de los poetas del grupo.

La otra tendencia fue la **figurativa** y se basó en la representación de sueños y visiones, entre la que destacó Magritte, Frida Kahlo y otros tantos pintores entre los que estuvo incluso Picasso, aunque el más sobresaliente será Dalí. Esta tendencia de hecho pareció hacer declinar a la abstracta, pues a partir de los años 30 incluso Breton pareció avalarla, cuando por otra parte parece que en esos momentos en todo el mundo del arte aparece un retorno a la

figuración y a presupuestos más clásicos.

Salvador Dalí se inicia como surrealista ya en 1929, cuando después de haberse instalado en París conoce a su musa, Gala, y se integra en el grupo exhibiendo obras como *El hombre invisible* en las que los objetos aparecen perfectamente representados (de hecho con una



extraordinaria pericia y realismo), pero conjugando el misterio y la ambigüedad en las relaciones que mantienen entre sí en el lienzo.

Dalí llegó de hecho a proponer su propio método, el *crítico-paranoico*, con el que logra una obra simbólica lejos de la tiranía de la racionalidad común donde campa la anamorfosis, el doble sentido e imagen, el trampantojo, la belleza, el asco, el amor y la muerte... yuxtaponiendo formas blandas e insectos, rígidos paisajes, acantilados o estatuas.

En este *sistema daliniano* se enmarcan obras como *El enigma de Hitler* o *El gran masturbador*, cuadros que siguió realizando cuando fue expulsado del grupo en 1934, aunque a partir de su llegada a EE.UU. parece que adoptó una vía calificada a veces de *Pop* en la que se centró en la construcción de su personaje artístico por encima de su obra, deviniendo una marca registrada que tras volver a España parece retornar a un arte cada vez más tradicional.

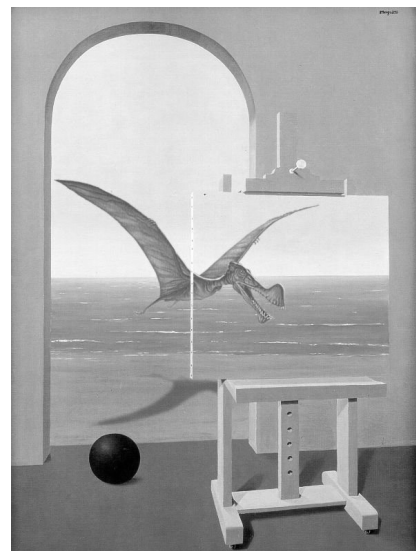
El belga Magritte es también un pintor representativo de esta última etapa surrealista, pues sus principios ligados a la ilustración popular le llevaron a definir un estilo límpido y simple que fue juzgado por los surrealistas *ortodoxos* como poco subjetivo y banal.

En su obra posa preguntas casi filosóficas sobre la paradoja de la imagen y la realidad, pues trabaja en la fisura de sentido entre ambos, como es evidente en obras como *Ceci n'est pas une pipe*. En otras obras como *La violación* aparece un trampantojo que trata de unir cuerpo y rostro en una imagen que es de ambos y de ninguno al mismo tiempo, aludiendo quizá a la violación de sentido que supone considerar a la mujer como mero objeto sexual sin atender a su identidad como persona, aunque en otras obras la interpretación es desde luego mucho más hermética que en las que acabamos de mencionar.

3. Temas: meditación en torno a un secreto

En torno al núcleo surrealista se movió un gran número de artistas de gran personalidad que adaptan del Surrealismo aquello que les interesa desde un punto de vista personal, por lo que si bien fue fuente de inspiración común también fue un desencadenante de obsesiones particulares. Y es que toda obra surrealista ha de ser leída atendiendo a la iconografía personal de cada artista, lo que influirá en el hecho de que el arte posterior esté anclado al yo del creador. No obstante existen algunos géneros frecuentes y comunes a los surrealistas.

Desde los inicios del arte el recurso al simbolismo animal ha sido una referencia cultural al margen de la digamos alta tradición cultural. El Surrealismo, que



intenta buscar *otro* arte que pueda rendir cuenta de los instintos primitivos del hombre, va a hacer un uso inédito de este recurso realizando **autorretratos como animales**.

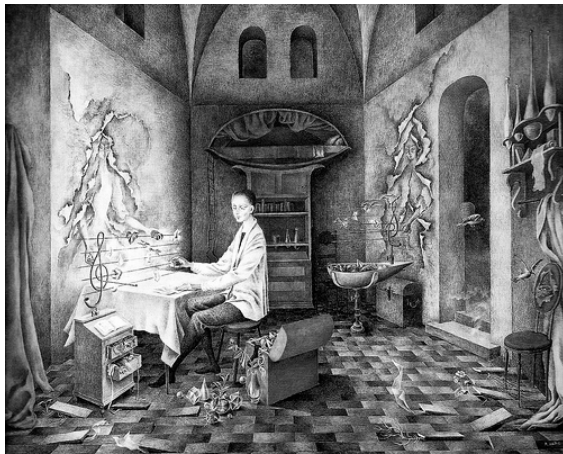
Esta estrategia les permite ahondar en sus conflictos eludiendo la confesión directa, así Carrington se identifica con el caballo, el Picasso surrealista con el toro (o minotauro), Ernst como pájaro, Remedios Varo como gato o también pájaro... Dalí y Miró parecen tener obsesión por los insectos, pues para el primero son un elemento de muerte y podredumbre que a veces contrapone a la falsa fortaleza de los grandes felinos, y para el segundo son puntos con los que realizar la composición; las mujeres surrealistas gustan de la esfinge (que refleja muy bien la posición de estas artistas dentro del grupo); mientras que otras veces los animales son directamente inventados.

Si bien las primeras obras surrealistas fueron las calles vacías y melancólicas de De Chirico, para la mayoría de surrealistas los **paisajes o espacios de ensoñación** fueron el tema por excelencia.

El ejemplo más notorio de paisajes con tendencia figurativa y abstracta fueron los de Tanguy, mientras que Sage incluye lo infinito como el anterior, pero también construcciones geométricas, que Dalí repitió en sus obras de los años treinta en el paisaje costero de Cadaqués y que Colquhoun introdujo connotaciones sexuales.

Para otros como Carrington o Varo (abajo) el paisaje de ensoñación elegido fue el interior, el doméstico, mientras que los poetas y fotógrafos surrealistas prefirieron los paisajes urbanos.

Por su parte, la indagación sobre el objeto que los dadaístas tomaron como divisa para ridiculizar la supuesta superioridad del hombre sobre lo inanimado, retomó importancia en el Surrealismo, aunque por otras razones, pues según Freud había que analizar profusamente el valor simbólico de los objetos y su capacidad para representar la represión sexual.



Surgen así las **naturalezas muertas o bodegones surrealistas**, caso del *Desayuno con pieles* de Oppenheim que ilustra la tensión entre lo cotidiano (la taza) y lo salvaje (la piel), las muñecas de Bellmer o los bodegones de frutas de Kahlo, que son un canto a la vida en el sentido más directo; mientras que también Dalí realizó bodegones que retoman ese tema típico del Barroco español: la dialéctica entre la vida y la muerte.

6. La arquitectura después de la Segunda Guerra Mundial

1. La difusión del Estilo Internacional
2. La aportación nórdica
3. La lección de Le Corbusier
4. España, entre la tradición y la renovación
5. Después de los maestros
6. La nueva ciudad de Brasilia y otras utopías modernas
7. La revisión del espacio moderno. La posmodernidad

La Segunda Guerra Mundial fue una cesura forzosa en la historia de la humanidad, por lo que tras su fin se abre un nuevo capítulo cultural y artístico que habría de superar la interrupción de proyectos y las alteraciones en las trayectorias de muchos artistas y arquitectos.

Uno de los primeros síntomas del cambio fue el traspaso a los Estados Unidos de los ideales y los principios de la vanguardia y, por consiguiente, de la modernidad: Nueva York se convertía en capital del arte y en Chicago se abría la *New Bauhaus*, pues a EE.UU. habían llegado Gropius y van der Rohe.

Por su parte Europa siguió un camino distinto, pues las difíciles condiciones de la posguerra obligaron a una consideración diferente de la arquitectura en la que los principios del Movimiento Moderno se rompieron a la par que se adecuaba el lenguaje arquitectónico a las nuevas situaciones, por lo que no ha de extrañar que Le Corbusier evolucionara y que en 1959 se celebrara el último CIAM.

Sin embargo el Estilo Internacional hacía ahora honor a su nombre, extendiéndose tras la guerra aunque buscando formas simplificadas y el equilibrio volumétrico, mientras que en contraposición a los pioneros de la modernidad, se retoma la simetría. Los arquitectos del Movimiento Moderno fueron evolucionando hacia posiciones menos doctrinarias a la par que dejando de ser unos adelantados a su tiempo, pues desde los años 80 los arquitectos ya han podido hacer cualquier cosa, hasta el punto de que no parece que haya una arquitectura representativa del siglo XXI, sino que domina el eclecticismo posmoderno en el que se reconocen muchos detalles históricos.

1. La difusión del Estilo Internacional

En 1932 se celebró en el MoMA la *Modern Architecture. International Exhibition*, que buscó mostrar lo que se consideraba por el *Estilo Internacional*, a la vez que algunos de sus organizadores publicaron *The International Style: Architecture since 1922*, texto en el que se sintetizaba las **señas de identidad de la nueva arquitectura**: el concepto de edificio aislado, un módulo único sobre el que configurar un conjunto, los techos planos o una estructura portante sobre acero u hormigón que podía ir cubierta por muros cortina en vidrio.

Este Estilo Internacional se fue extendiendo por el mundo y tuvo en EE.UU. muchos seguidores, pues frente a figura de Wright rivalizaron otras como **Mies van der Rohe**, llegado en 1938 tras una carrera llena de triunfos como el *Pabellón de Alemania* para la Exposición Universal de Barcelona de 1929, un auténtico manifiesto del Movimiento Moderno.

Su *Casa Farnsworth* realizada en la inmediata posguerra en Illinois se asemeja al pabellón barcelonés por su planta libre y su elevación sobre una especie de podio. Siguiendo los esquemas de estas casas de cristal aparecieron obras por parte de alguno de sus colaboradores, mientras que por estos años Neutra levantaba la *Casa Kaufmann*, donde alejándose de los rigores de van der Rohe trató de atender el bienestar de sus propietarios usando igualmente plantas libres y grandes ventanales.



Sin embargo van der Rohe, en muy buenas relaciones con los industriales de la construcción, decidió poner al día sus anteriores proyectos para erigir rascacielos de estructura reticulada cubierta por muros cortina, como los *Apartamentos Lake Shore Drive* en Chicago.

Profesor del *Illinois Institute of Technology*, ejecutó el *Crown Hall*, el edificio central del campus, con un planteamiento monumental y clásico aunque siguiendo los principios del Movimiento Moderno. Su consagración vendría no obstante con el *Seagram Building* neoyorquino (1958), rascacielos con plantas diáfnas que venía a mostrar que el arquitecto había conseguido un nuevo clasicismo para la gran ciudad.

Por su parte **Wright** mantuvo su particular estilo y el concepto utópico de lo urbano que había plasmado en su *Broadacre City*, pensando que cada habitante debía contar con un amplio espacio donde vivir. Por tanto su arquitectura aparece opuesta a la europea, pues si algunos de sus edificios muestra su propia opción moderna, el diseño helicoidal del *Museo Guggenheim* choca de frente con esta.



El Estilo Internacional tuvo sin embargo una interpretación poco convencional en las obras de **Kahn**, pues al contrario que Mies, confirió a los materiales unas calidades específicas que convertían los edificios no en etéreos espacios de cristal sino en construcciones de gran monumentalidad e intemporalidad, caso del *Instituto Salk* en California, si bien más adelante mostrará en el *Capitolio de Dhaka* la ruptura con el Estilo Internacional.

2. La aportación nórdica

En los países nórdicos durante las primeras décadas del siglo XX se mantuvo una tradición heredera de Schinkel y del gusto por lo medieval que producirá en estos lugares una primera reacción contra el código del racionalismo. Por lo tanto algo alejada de la vanguardia arquitectónica, la arquitectura moderna escandinava tuvo en **Asplund** a su mejor representante, quien logró volúmenes depurados y un notorio esquematismo que definirá al diseño escandinavo.

En su *Biblioteca Municipal* en Estocolmo recuperó el geometrismo de los visionarios del siglo XVIII al insertar un cilindro en un prisma en medio de una gran sobriedad y ausencia de decoración; mientras que en la

Ampliación del Ayuntamiento de Göteborg insertó con éxito una arquitectura moderna en una plaza antigua, sentando un precedente para la reconstrucción de los cascos históricos de las ciudades centroeuropeas tras la II Guerra Mundial.



Dinamarca, influida por el anterior, se incorpora al Movimiento Moderno con **Jacobsen**. En su *Ayuntamiento de Aarhus* mostró una esquematización de los modelos tradicionales que trató de fundir con el paisaje. Ya tras la guerra tomó los modelos de van der Rohe para construir el *Hotel SAS* en Copenhague, del que diseñó hasta las famosas *sillas Swan*.

En Finlandia **Alvar Aalto** aportaba al Movimiento Moderno una visión orgánica de la arquitectura al conceder una importancia a los aspectos propios de la región donde se habrían de ubicar sus edificios, ideal del que da cuenta el *Sanatorio de tuberculosos* de Paimio, que



distribuye sus pabellones según sus funciones, por lo que serviría como modelo para las tipologías sanitarias de todo el mundo.

La *Biblioteca de Viipuri* es otra muestra de su interés por hacer acogedores los espacios, planteamientos que llevó a los CIAM, para después de un periodo de incertidumbre en el que se separó ya del racionalismo a ultranza, construir tras la guerra el *Ayuntamiento de Saynäsalo*, una agrupación de bloques en forma de U en torno a un atrio donde se

reúne el concejo. Alvar Aalto y su mujer crearon también una empresa que distribuyó su mobiliario, caso del *Sillón Paimio*.

3. La lección de Le Corbusier

Tras la marcha de Gropius y van der Rohe, Le Corbusier quedó tras la guerra como el único maestro de la modernidad que permaneció en Europa, donde los ideales para construir un mundo moderno quedaron abandonados ante la perentoria necesidad de reconstrucción y de facilitar alojamiento a la población rural emigrante.

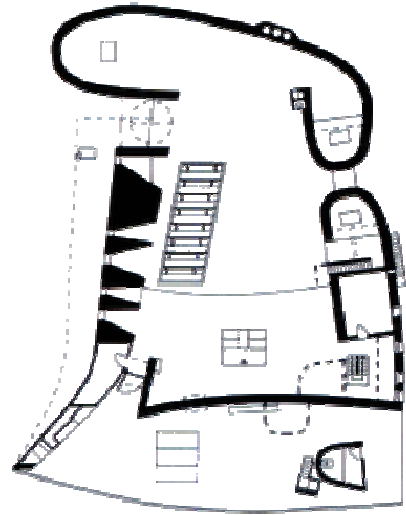
No obstante, el interés del Ministerio de la Reconstrucción y de la Urbanística francés creado en 1944 para restablecer un equilibrio urbano y evitar la saturación, fue aprovechado por Le Corbusier para poner en marcha sus antiguas teorías. Así se le encargó la construcción de un centro cívico en La Rochelle, aunque su gran reto fue la construcción de la *Unité d'Habitation* en Marsella (1947-1953).

El edificio debía elevarse en altura para dar cabida a un gran número de personas y Le Corbusier quiso imprimirle su sello moderno y hacer realidad sus ideas de los módulos de habitación, que construyó siguiendo las dimensiones del *Modulor*, una unidad de medida propuesta por él mismo que debería definir el espacio que el hombre necesitaba para vivir con comodidad.

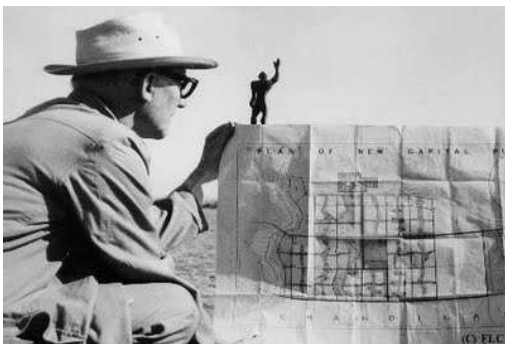
Sin embargo lo más renovador de la Unité fue el uso absolutamente escultórico de los materiales, dejando las marcas del encofrado del hormigón, introduciendo parasoles, colores primarios y corredores que rompieran la monotonía del diseño reticular del conjunto.

En el plano más funcional la Unité era una verdadera *máquina para habitar* de la que sólo había que salir para ir al trabajo, pues contaba en su parte baja con tiendas y elementos de ocio, pero aunque su modelo fue copiado en otras ciudades, en realidad quedó semihabitada debido al alto coste de las viviendas.

Le Corbusier volvió en los cincuenta sobre sus proyectos de los años treinta, por lo que cuando recibió el encargo de construir la *Capilla de Notre-Dame-du-Haut* en Ronchamp, proyectó darle un tratamiento formal escultórico al incluir formas curvas y otorgar a los muros una estructura rugosa, aunque a pesar de la diversidad de formas se basó en las proporciones del *Modulor* y pretendió crear un ámbito de meditación en conexión íntima con la naturaleza.



En 1951 recibió el encargo de planificar la ciudad india de *Chandigarh*, nueva capital del Punjab, adonde pudo trasladar por fin los criterios urbanísticos del Movimiento Moderno. Tratando de integrar campo y ciudad, los edificios administrativos fueron distribuidos reticularmente conforme a su relevancia, destacando la Casa del Gobernador y el Parlamento, aunque en realidad pobló toda la ciudad de formas abstractas. El *Parlamento* se llevó buena parte de la atención, conteniendo una cúpula de diseño helicoidal, elementos como los parasoles y motivos extraídos de la mitología antigua.



Le Corbusier murió en 1965 en su *Cabanon* de la Costa Azul, una cabaña edificada según su *Modulor*, pues fue siempre coherente con su teoría de la *machine à habiter*. En definitiva, su lección fue aprendida por los arquitectos de las nuevas generaciones como Barragán o Niemeyer, aunque si su nombre se utilizó para identificar lo peor de algunas realizaciones, también sirvió para abrir las puertas a un nuevo lenguaje arquitectónico libre del estricto canon moderno.

4. España, entre la tradición y la renovación

En España la Guerra Civil produjo una gran cesura apartando a la arquitectura española de los circuitos internacionales, con los que no se reconectará hasta finales de los cincuenta, pues no en vano la guerra se llevó a muchos arquitectos, mientras que muchos de los miembros de la llamada *Generación de 1925* se exiliaron o fueron depurados para que no ejercieran más la arquitectura.

Fue el caso de *Lacasa* y de Sert, quienes habían construido por ejemplo el *Pabellón de*

España para la Exposición Internacional de París de 1937. El primero, que acabaría en Moscú, había también colaborado con Sánchez Arcas (que a su vez acabaría en Polonia) en el *Edificio Rockefeller* de la Ciudad Universitaria madrileña y otros proyectos como la *Central Térmica*.

El segundo, especializado en tipologías hospitalarias, había trabajado con Torroja en este sentido, aunque son más recordados por el espectacular *Mercado de Algeciras* (1933). Torroja trabajaría poco después en el también celebrado *Hipódromo de Madrid*, donde usó una visera de hormigón laminado de eficaz resultado técnico.

Bernardo Giner de los Ríos estuvo especializado en arquitectura escolar al estar ligado a la Institución Libre de Enseñanza, dirigiendo los planes de construcción de escuelas de los años veinte y de la República, exiliándose a México tras ser ministro de Obras Públicas durante la guerra.

Sin embargo, aunque a veces se ha identificado a la arquitectura moderna con la República, en realidad la arquitectura del periodo anterior a la guerra no estuvo demasiado ligada a la política, por lo que si García Mercadal aplicaba los principios racionalistas al llamado *El Rincón de Goya* (1926), los *Nuevos Ministerios* encargados por el gobierno de la República destilaban un vago clasicismo.

La llegada de la **dictadura franquista** no estuvo unida a la consecución de un lenguaje representativo de la autarquía, aunque los arquitectos supieron travestir los principios funcionalistas anteriores para dar a luz una arquitectura que tuviera la monumentalidad y la representatividad auspiciada por el régimen.

Gutiérrez Soto, con obras destacables anteriores como el madrileño *Cine Callao* y director de la Escuela de Arquitectura, trató de definir una arquitectura nacional basada en la arquitectura de los Austrias y de Villanueva, por lo que no ha de extrañar que el *Ministerio del Aire* tenga los típicos torreones de esquina rematados en chapitel de pizarra de El Escorial.



Muguruza dirigió la construcción del *Valle de los Caídos*, mientras que Moya atendió a los deseos de la dictadura de tener también centros docentes megalómanos, caso de la *Universidad Laboral de Zamora* (1942) o la *Universidad Laboral de Gijón* (1952), donde toma motivos barrocos castizos todavía más evidentes en el *Museo de América*.

No obstante, algunos arquitectos tuvieron tiempo de viajar a Alemania y sobre todo a Italia, donde la arquitectura totalitaria les ofreció un modelo a seguir, por lo que no es casualidad que el primer edificio moderno del franquismo sea la *Casa Sindical*, aunque el uso de ladrillo rojo y de piedra refleja la adaptación a la tradición española.

También destacaron las arquitecturas menores, si bien se han conservado peor, caso de las viviendas con corral de Quintanar de la Orden que fundían la tradición española con el Movimiento Moderno, pero también de las viviendas de Fernández del Amo entre otros pueblos en Cañada de Agra o de De la Sota en Esquivel.

España se incorporaba con treinta años de retraso a la modernidad a través de estos conjuntos de viviendas sociales, por lo que ahora incluso aparecieron iglesias sin ningún motivo historicista como la *Iglesia del poblado de Almendrales* a modo de mezquita, horizontal y diáfana, o el *Santuario de la Virgen del Camino* de León (1955), con formas robustas y hormigón visto para un creyente que ya tenía interiorizado el nuevo vocabulario arquitectónico.

Paralelamente en Barcelona iba a surgir el Grupo R, que buscaba una renovación que pasaría de la vivienda social como las casas de pescadores de la Barceloneta, al bloque residencial selecto como el Edificio Girasol en Madrid. En otras tipologías el Movimiento Moderno también fue calando, como en el Estado del Camp Nou (1957) y en edificios universitarios como la Facultad de Derecho de Valencia, con una fachada de malla neutra edificada sobre pilotis.



Desde los **años 60** la mejora en los recursos técnicos de la mano del crecimiento económico dio paso a realizaciones representativas de la sociedad industrial. Fue el caso del Pabellón de los Hexágonos levantado para la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, o del espectacular Gimnasio del Colegio Maravillas, mientras que otros proyectos acusan la influencia de los edificios de cristal de van der Rohe como el Depósito de Automóviles SEAT.



Por su parte figuras como Sáenz de Oiza se centró en la innovación y en el contacto con las tendencias internacionales, como demuestra el brutalismo de la Iglesia de Nuestra Señora de Aránzazu de Oñate o la disposición en módulos de las Torres Blancas en Madrid.

Fisac, desde otros parámetros, experimentó con el hormigón para dar acabados paralelos al Informalismo pictórico, caso de los desaparecidos Laboratorios Jorba. Por este camino, durante el resto del siglo en España se harán realizaciones ya propias de una sociedad postindustrial.

5. Después de los maestros

En los años sesenta la arquitectura moderna estaba plenamente asentada en todo el mundo, aunque en este proceso había dejado atrás su código unitario al irse adaptando a las más diversas circunstancias. En ese momento se produjo un repunte en el crecimiento de las ciudades que reabrió el debate sobre las teorías urbanísticas, que al igual que algunas de los años cincuenta, ya fueron críticas con las teorías de Le Corbusier y sus criterios de zonificación.

Este grupo de disidentes constituyó el llamado Team X, que trabajó para hacer una arquitectura adaptada a las circunstancias sociales, culturales e históricas de cada comunidad. El matrimonio Smithson presentó en 1952 el Proyecto Golden Lane, un edificio que era la afirmación de un nuevo modo de vida en comunidad abierto y móvil, por lo que las propias líneas del edificio tenían a diferencia de la Unité un trazado curvilíneo.

Los Smithson sintonizaron con otros arquitectos y artistas en el Independent Group, germen del arte Pop británico, por lo que fue así como los primeros entendieron perfectamente el sentido del collage de Hamilton llamado Pero, ¿qué es lo que hace que los hogares de hoy sean...?: los Smithson consideraban la arquitectura como el resultado directo de un modo de vida.

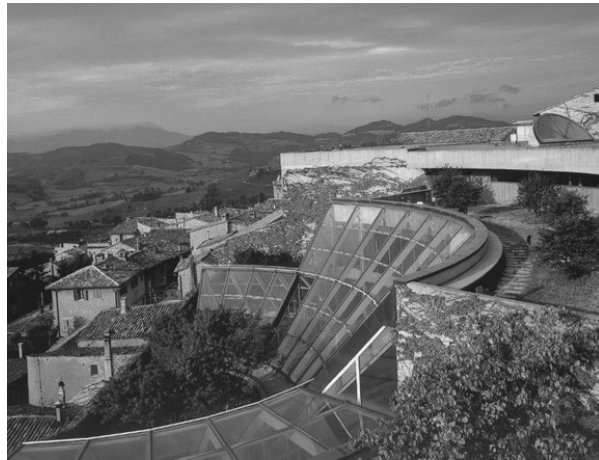
Más tarde construyeron los Robin Hood Gardens y, cofundadores del Nuevo Brutalismo, levantaron cientos de centros docentes. Pero lo que los Smithson llamaron Nuevo Brutalismo era un término que ya había sido aplicado a las últimas obras de Le Corbusier, pues lo cierto es

que compartían una falta de formalismo y un antigeometrismo que por ejemplo Stirling reflejaría en el *Departamento de Ingeniería de la Universidad de Leicester* y en otros edificios universitarios.

Por su parte **Keynes** transformó los proyectos de *New Towns*, mientras que desde los tempranos años cincuenta los materiales, su desarrollo y aplicación tecnológica se convirtieron en el objetivo de muchos arquitectos, especialmente para el caso del hormigón. Así, **Saarinen** realizó cubiertas ligeras de diseños dinámicos como las de la *Terminal TWA* del Aeropuerto Kennedy neoyorquino, cuya forma de alas desplegadas será muy imitada, aunque también destacó por el *Auditorio Kresge*.

El proyecto de **Utzon**, discípulo de Asplund, para la *Ópera de Sidney* es una prueba de la fusión entre técnica y estética tan característica de los años sesenta, por lo que su diseño en forma de velas desplegadas ganó el concurso, aunque hubo bastantes problemas a la hora de construir el conjunto.

En **Italia** se había llegado mientras tanto a un equilibrio entre tradición y renovación en el que destacó **De Carlo**, miembro del *Team X*, quien construiría la *Facultad de Magisterio* de Urbino, todo un alarde técnico. Y es que había dos tendencias entonces, una propugnaba el respeto al aspecto histórico de los cascos urbanos italianos y otra que buscaba una arquitectura singular que se destacara en el paisaje ya definido, mientras que hay que señalar obras como el *Palacio de los Deportes* de Roma y su gran cubierta.



6. La nueva ciudad de Brasilia y otras utopías modernas

Lo que distingue a Brasilia de otras propuestas urbanas de los años sesenta es que fue una ciudad planificada hasta en los menores detalles y construida siguiendo el lenguaje avanzado del Movimiento Moderno. Este proyecto para construir una ciudad de la nada partió de un concurso de Kubitschek (presidente de Brasil) que ganó **Lucio Costa** en 1956, quien fue colaborador de Le Corbusier y estuvo muy influenciado por la intervención en Chandigarh.

Costa estableció un esquema de cruz con un eje axial marcado por una avenida monumental que articula las *super cuadras* y que debía ser la alegoría planimétrica de un aeródromo. En su labor fue ayudado por **Niemeyer**, quien había trabajado para Kubitschek previamente creando el *Casino de Belo-Horizonte*.

Niemeyer se ocupó por tanto de los nuevos edificios, por lo que en la *Plaza de los Tres Poderes* situó el *Palacio de Congresos*, dos bloques gemelos con una cúpula central entre los edificios del *Senado*, cubierto por una cúpula convexa, y de la *Cámara de Diputados*, con cubierta cóncava.

En todos sus edificios el lenguaje del Movimiento Moderno fue manipulado para buscar la máxima efectividad, siendo una de sus últimas obras la *Catedral* de planta



central con dieciséis columnas hiperbólicas que simbolizan manos que se elevan al cielo en oración. Sin embargo Brasilia mereció tanto los más enervados entusiasmos como las más duras descalificaciones, especialmente por parte de los que la creían una traición al Movimiento Moderno.

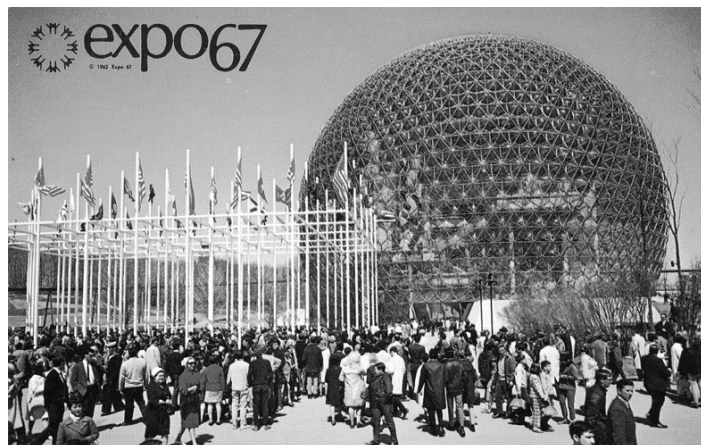
También en **México** se llevó a cabo la reinterpretación del lenguaje internacional, como en la *Ciudad Universitaria de México D.F.* construida por un gran grupo de arquitectos que darían lugar a edificios como la *Biblioteca Central* o la *Torre de la Rectoría*. La primera es un paralelepípedo revestido de decoración cerámica que recoge la historia del país, mientras que la segunda tuvo pinturas exteriores de Siqueiros.

Esta manera de ligar modernidad y tradición está también presente en las viviendas de Barragán, quien rompió las pautas del Estilo Internacional tempranamente, como en las *Torres triangulares de la Ciudad Satélite*.

Y es que el CIAM de 1959 supuso la disolución del Movimiento Moderno ante la evidencia la fragmentación formal y estilística existente. En él participó Tange, que mostró un punto de vista propio para luchar contra la saturación urbana en **Japón** planteando teorías brutalistas que enlazaban con Le Corbusier tanto en el uso del hormigón como en el uso de células habitacionales, caso del *Centro de Comunicaciones Yamanashi*. El grupo japonés *Metabolism* fue formado por entre otros Isozaki, que también planteó el brutalismo y el desarrollo celular.

Desde otras perspectivas el grupo inglés *Archigram* presentó en 1961 sus teorías basadas en el uso de la tecnología como soporte de una forma de vida de ciencia-ficción o *Pop* que dieron paso a diseños como la *Plug-in-City* o la *Walking City*, una máquina ciudad de patas articuladas para poderse mover.

La inspiración del grupo fue **Fuller**, que había propuesto instalar una cúpula geodésica para cubrir Manhattan, utopías que la Exposición Universal de Montreal de 1967 quiso ejemplificar construyendo una pequeña cúpula geodésica y exponiendo estructuras celulares para residencia, tendencia que haría construir nuevas estructuras con diversos materiales para la Expo de Osaka y las Olimpiadas de Múnich: la arquitectura había llegado a su refundación.



7. La revisión del espacio moderno. La posmodernidad



En 1971 se publicaba *Movimientos modernos en arquitectura*, donde Jenks daba cuenta de la fragmentación existente fruto de la superación de los modelos académicos y la incapacidad para hacer frente a las utopías tecnológicas, mientras que en *Learning from Las Vegas* sus autores buscaban un nuevo modelo de ciudad tomando como ejemplo esta ciudad que rompía el paradigma del Movimiento Moderno según el cual el valor de una obra responde a la unión de concepto y arquitectura.

En este ambiente de posmodernidad y populismo

surgieron así propuestas en **EE.UU.** como la *Piazza d'Italia* de Moore, mientras que una exposición en el MoMA daba cuenta de las reinterpretaciones del ya viejo repertorio racionalista que estaban llevando a cabo varios arquitectos: Eissseman era considerado por edificios como el *Centro de Arte Wexner* como un arquitecto deconstructivista, mientras que Meier siguió por el contrario una línea de arquitecturas blancas y acristaladas y que Graves no renunciaba a las citas eruditas ni a la fantasía en su colorido *Edificio Portland* (arriba).



En **Europa** la posmodernidad trajo el recuerdo del estilo neoclásico, pero también la recuperación del lenguaje de la modernidad, por lo que Rossi daba guiños tanto al racionalismo como a la arquitectura tradicional veneciana, a la vez que interpretaba las arquitecturas pintadas de De Chirico en el *Cementerio de San Cataldo de Módena*. Por su parte Boffil volvía al academicismo a la vez que sus construcciones para *Les Halles* en París recordaban las formas del antiguo mercado.

Las corrientes tecnológicas desarrolladas por Fuller derivaron en la llamada **arquitectura High Tech**, verdaderas *máquinas habitadas* que desde que Piano y Roger crearon el *Centro Georges Pompidou* proliferaron dejando a la vista sus conducciones, accesos y recorridos en una aparente sinceridad en el uso de los materiales que tiene un valor estético que les hace parecer obras de la más rabiosa vanguardia. Foster aplicó esta arquitectura a la *Central Lloyd's*, mientras que su *Commerzbank* en Frankfurt (1994) es ya un verdadero edificio *inteligente* que regula la energía necesaria.

A comienzos de los años noventa toma fuerza la tendencia del **Deconstructivismo**, que rompe definitivamente con las normas del Movimiento Moderno al dar lugar a composiciones arbitrarias, abstracciones geométricas, espacios imposibles y una apariencia de innovación que coloca a estos edificios como lo más avanzado de la arquitectura, constituyendo obras de autor que calman la sed de ayuntamientos y públicos ávidos de novedades arquitectónicas.

En esta labor ha sido de gran ayuda la incorporación de las más modernas tecnologías y de la informática, que si bien han facilitado la labor de los arquitectos, no han suplido su creatividad ni la imaginación, como demuestran el *Museo Guggenheim* de Bilbao o el edificio apodado *Ginger y Fred* de Praga, ambos obra de Gehry.



7. El gesto y la materia: el informalismo

1. El paisaje de la materia
2. El gesto y el acto de pintar
3. El Expresionismo abstracto. Un arte norteamericano
4. El caso español

El gran desarrollo de la abstracción tras la Segunda Guerra Mundial pareció desplazar la hegemonía del Surrealismo al hallarse ya agotada su figuración, aunque no así su ideología, que permaneció vigente en la nueva tendencia que vino a adoptar el nombre de **Informalismo** o *Arte Otro*, como también se denominó a esta nueva corriente de abstracción expresiva, vital y palpitante.

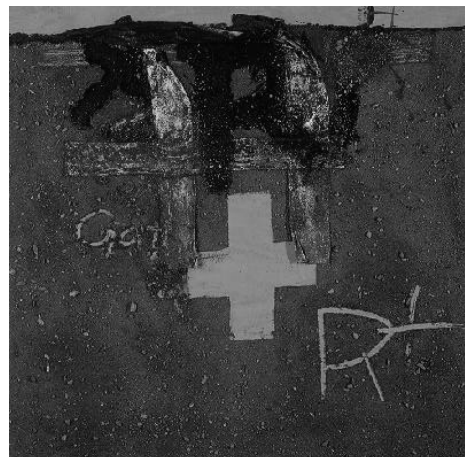
No fue sin embargo una tendencia homogénea, pues el único nexo de unión fue su carácter abstracto en tanto que comportó un panorama diverso de manifestaciones como la expresividad del gesto, propia del *Expresionismo abstracto*, la pintura como acción de la *Action painting*, la *Pintura de materia*, etc.

La irrupción del Arte Otro introdujo una fractura inexcusable en el devenir del arte contemporáneo que se manifestó al ser una corriente universal (frente al hermetismo de las vanguardias anteriores) y por su elevado número de componentes que rompía con la noción tradicional de grupo (a pesar de que los hubo, como CoBrA, en el que se incluyó Appel).

Esta corriente se produjo a partir de una suma de intentos individuales que crearon una nueva conciencia de la pintura y un nuevo sentido del acto de pintar que no estaban sustentadas en ninguna teoría general: existía una repulsa crítica (lo que justifica el propio nombre de *Informalismo*) hacia las concepciones formales existentes, pues la forma debía ser algo impreciso y dinámico.

No hemos por tanto de exagerar su carácter abstracto como común denominador, pues al estar basado en la proyección de lo más profundo de la intimidad humana y de la subjetividad del artista, el Arte Otro era una nueva y radical forma de entender la pintura como una expresión totalmente libre. Sí podemos sin embargo destacar como otro interés común la valorización de la materia, que pasa a convertirse en el protagonista exclusivo del cuadro.

Pero si el Arte Otro fue una terapia que hizo subsistir a una vanguardia al borde del agotamiento, también fue una plataforma para individuos más preocupados por desahogar a través de la pintura la



angustia de una actitud ante la vida que por proporcionar un contenido plástico a su existencia, por lo que a principios de los sesenta el Informalismo entró en crisis y buena parte de sus protagonistas no sólo abandonaron esta corriente, sino incluso el ejercicio mismo de la pintura.

1. El paisaje de la materia

Una de las aportaciones más renovadoras del Arte Otro fue la experimentación a través del valor plástico y expresivo de la materia, lo que introducía en la pintura una nueva relación entre realidad y representación. Deudor del Surrealismo, el Arte Otro tomó el espíritu de revalorización de la realidad desde nuevas perspectivas que debían dejar al margen las limitaciones de la representación, por lo que sustituyeron la representación por un descubrimiento y valoraron la presentación de la pintura como una nueva realidad: no se trataba de representar una nueva realidad, sino de presentarla o de utilizar el soporte como elemento expresivo.

Es evidente que la pintura de materia tuvo un rápido arraigo en la obra de muchos artistas, caso del valor de la textura o la presencia de un universo inédito de signos de la pintura de Tàpies (arriba) o las maderas sorprendidas de Muñoz. Así, quitando o añadiendo, el pintor va descubriendo una realidad desconocida, por lo que los cuadros de este último no están acabados sino detenidos en su proceso de ejecución/indagación.

En el esfuerzo por descubrir esta materia inadvertida hasta entonces para el hombre, la materia del cuadro adquiere un valor por sí misma. Así se advierte en los *Otages* de Fautrier, donde la materia es la protagonista y la pintura *compite* con la naturaleza al prescindir de la representación y acudir a la presentación de una realidad *Otra*.



Todos estos pintores impulsaron una revolución en la idea de representación sin parangón desde que surgió el Cubismo. Viola cuenta la anécdota de que iba caminando por París con Wols (izquierda) y que éste le confesaba su admiración por Picasso cuando vieron unos agujeros de bala en una pared y le dijo: "*el día que entiendas realmente su significado comprenderás el nuevo sentido del arte contemporáneo*", pues en efecto su pintura es una nueva poética de realidades olvidadas e inadvertidas en la que la materia aparece trabajada casi por azar.

El pintor ha dejado de representar para crear la imagen con la misma materia en la que se concentra el valor expresivo de la obra para articular una poética que nuestras coordenadas lógicas y estéticas no nos habían permitido advertir. Así pues, el Informalismo y el valor conferido a la materia influyó más de lo que pensamos, caso de ciertas tendencias arquitectónicas actuales a la hora de mostrar los materiales o de la revalorización de las obras de arte tal y como han llegado a nosotros a través del tiempo: con desconchones en la policromía, mutilaciones, etc.

2. El gesto y el acto de pintar

Si los pintores surrealistas se frustraron siempre debido a que la lenta ejecución pictórica distorsionaba el valor de lo instintivo y espontáneo, en este sentido fueron también algunos protagonistas del *Arte Otro* los que eliminaron drásticamente esta disyuntiva al unir ambas acciones con la *pintura de acción* o la *pintura gestual*.



La **Pintura de acción** de Pollock centra el acto de pintar al convertirlo en acción mediante su ejecución realizada a través de un gesto espontáneo (*dripping*, esto es, un chorro de pintura), por lo que para ello pintaba sobre lienzos extendidos en el suelo.

Blue Poles muestra esa imagen de una tensión concentrada de la pintura en la que ésta encarna la espontaneidad de la palabra, la escritura, la acción y el dinamismo físico del pintor. El resultado es una imagen buscada por el pintor pero no controlada en

sus mínimos detalles porque no desea así hacerlo.

Aunque presenta similitudes con la *Pintura de acción*, la **obra gestual de otros pintores** es una forma radicalmente distinta de desarrollar el acto de pintar. Willem, De Kooning o Kline tienen una forma de trabajo más próxima a la tradicional, proyectando su estado de ánimo a través de la aplicación espontánea del gesto que aplican con el pincel o la brocha.

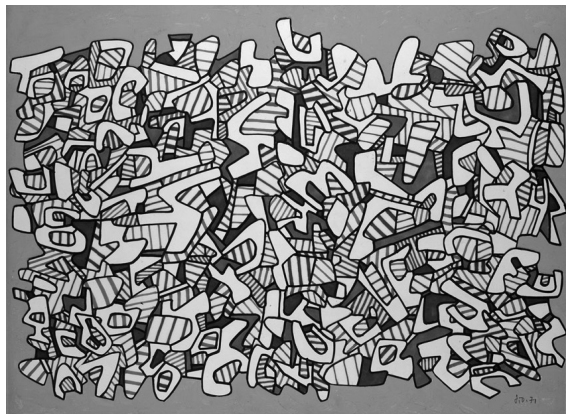
Para ello Kline redujo el color al blanco y al negro, De Kooning siguió una expresividad con referencias figurativas semiocultas de forma análoga al español Saura (*Listia*), mientras que Canogar, también español, reduce también su paleta a prácticamente el blanco y el negro para desarrollar composiciones explosivas de angustia y rebeldía como *La Tolona*.

Todos estos pintores eran conscientes antes de iniciar la obra de a dónde querían llegar, pero sabían que muchos de los componentes finales de la misma irían surgiendo según avanzara el proceso de ejecución: se trataba de eliminar las barreras que se interponían entre la idea y el resultado.

Otros artistas identificaron un nexo entre esta actitud y esta forma de pintar en el **primitivismo**, caso de Mathieu, quien con sus caligrafías trató de establecer una relación directa entre el impulso y el resultado obviando los condicionantes de la razón, la cultura artística y los modos académicos, como si fuera un puro e *ingenuo* primitivo.

El primitivismo tuvo otras dimensiones, como en el figurativismo de los *graffiti* de Dubuffet, con pinturas de monigotes espontáneas que revelan los signos del azar sobre la materia.

Se trataba de establecer el valor de la imagen desde los supuestos de lo casual, lo involuntario y lo inadvertido como expresión de una forma artística planteada en torno a la emotividad del signo, pues tanto el gesto, como la acción y el *graffiti* era una consecuencia casual del individuo: el *Arte Otro* se basaba en el culto a lo individual y lo espontáneo.



3. El Expresionismo abstracto. Un arte norteamericano

Desde comienzos del siglo XX Nueva York había ido conformándose como un centro artístico gracias a exposiciones como el *Armory Show*, aunque no fue hasta la Segunda Guerra Mundial cuando el gobierno estadounidense intentó que EE.UU. se convirtiera en un centro defensor del arte frente a la barbarie nazi.

Por ello en 1945, con un París desarticulado como centro artístico tras la guerra, se aprecia la aparición de un nuevo arte norteamericano: el *Expresionismo abstracto*. Pollock fue ciertamente con su *Pintura de acción* el artista del Informalismo que por su agresividad se convirtió en la gran referencia para este nuevo arte, pero no menos importancia tuvieron los citados **Kline** y De Kooning, que realizaron una pintura completamente distinta.

El primero tuvo su elemento central en la mancha de color, aunque la poesía de la mancha de color que convierte la simplificación cromática del cuadro en páginas de un profundo lirismo tuvo los máximos representantes en Rothko y **Still**. Este último muestra imágenes de gran intensidad en las que los colores contrastan y se contraponen como formas vivientes mostrando un dinamismo completamente distinto al de los serenos y reposados planos de color de **Rothko**.

La pintura de Rothko es un caso aparte, pues es un ejemplo de simplificación y paradigma del concepto mínimo de abstracción, aunque no fue ajena a la transmisión de imágenes que revelan su propio sentimiento ante la vida.

4. El caso español

La Guerra Civil marcó un corte brutal en la vida artística española, aunque muy pronto se observan **intentos de renovación** que apuntaban hacia una recuperación de la modernidad y de la vanguardia artística. En 1951 la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte* además de mostrar la renovación de los años cuarenta, ejemplificó un cambio de actitud de la dictadura hacia el arte moderno, que hasta entonces había gustado de un arte historicista basado en los modelos del pasado imperial.

Es así como tras la efímera reconstrucción de la *Escuela de Vallecas*, durante los cuarenta había aparecido también el *Grupo Pórtico* en Zaragoza, que hacia 1949 se había decantado ya hacia la abstracción, y el *Grupo Dau al Set*, del que formaba parte Tàpies. Así, la presencia de la abstracción y la herencia surrealista crearon un caldo de cultivo apto para el gran desarrollo de la **abstracción informalista** de los cincuenta, que tendría un merecido reconocimiento internacional.

Pero a pesar de las influencias extranjeras (de las que dan buena cuenta las exposiciones celebradas en Madrid y Barcelona con presencia de cuadros de los pintores informalistas más importantes), el Informalismo español alcanzó unas características propias muy acentuadas. En este sentido el *Grupo El Paso* creado en 1957 por entre otros Saura o Canogar (derecha), y que tuvo una menor influencia surrealista que *Dau al Set*, utilizó un número reducido de elementos que alcanzaron la categoría de protagonistas en el Informalismo español: la materia, la expresividad y el color.

Los informalistas españoles desarrollaron una actitud rebelde y de repulsa política a la dictadura que se identificó con la desgarrada expresividad del gesto y el obsesivo patetismo del color. Paradójicamente la expresividad surgió partiendo de las referencias suministradas por la tradición plástica española, especialmente Goya, al igual que la negación del color, pues si los pintores estadounidenses querían realizar un arte de vanguardia auténticamente estadounidense, los informalistas españoles procuraron enlazar con las raíces autóctonas de la pintura española contemplándolas con una nueva mirada.



8. El Pop Art, la Nueva Figuración y los realismos

1. El Pop Art y la crisis del Informalismo
2. La Nueva Figuración
3. Tendencias neoconstructivistas
4. Nuevos realismos

La década de los sesenta fue un periodo crucial en el desarrollo y evolución del arte contemporáneo, pues a la desaparición casi completa del Informalismo le sucedió una mutación que tuvo un alcance mucho mayor que otros cambios que se habían producido antes en la Historia del arte contemporáneo.

Y es que el Informalismo se había convertido prácticamente en un academicismo reiterativo cultivado como se ha visto por un gran número de seguidores en todo el mundo, razón que marcó su declive y con él el de las diferentes tendencias de vanguardia que habían dominado el siglo XX.

Frente a este panorama surgieron diversas tendencias como respuesta, en las que muchos artistas optaron por la *Nueva Figuración* ante lo que se entendió como una crisis de lo abstracto, aunque esta cuestión se entendió también de forma distinta y se apuntó a que el problema no radicaba en la abstracción sino en la expresión, surgiendo una *abstracción neoconstructivista*, a lo que debe sumarse las opciones del *Pop Art* y finalmente a que otros entendieran que el problema del Informalismo era su falta de contenidos, lo que llevó a la aparición de *nuevos realismos* comprensibles y con un acentuado carácter crítico.

Esta encrucijada, junto al definitivo traslado del foco artístico desde París a Nueva York, hacen como decimos que la década de los sesenta sea un periodo crucial para el arte en el que si aún se mantiene el mito de la vanguardia, comienza a despuntar la Posmodernidad que aflorará ya en la década siguiente.



1. El Pop Art y la crisis del Informalismo

En 1962 Rauschenberg ganaba el premio de la Bienal de Venecia con una obra *Pop Art* en la que eran evidentes su impulso renovador y la recuperación de elementos neodadaístas

referidos al empleo de objetos, premio que vino a constatar algo que afectaba a las definiciones y a la idea misma de abstracción y figuración.

Y es que la obra de Rauschenberg ponía de relieve lo anodino y repetitivo y por tanto lo poco innovador y agresivo de un Informalismo en vigor ya casi dos décadas, al igual que la *Pincelada amarilla y verde* de Liechtenstein ironizaba sobre la pintura informalista al representar un gesto con los procedimientos gráficos de un cómic, evidencia de la total falta de impulso natural de la legión de pintores informalistas.

El **Pop Art** aparecía por tanto como todo lo contrario al **Informalismo**, tomando recursos de todas partes (fotografía, cine, prensa, anuncios, cómic...) que se utilizaban como un nuevo lenguaje plástico de carácter figurativo en el que se huye de la pura subjetividad: no interesaba ya mostrar el interior del ser, sino lo que le rodeaba.

La rápida aceptación del Pop Art se debió por tanto a la novedad de un lenguaje que tenía un carácter comunicativo basado en formas de lenguaje asimiladas. El uso de imágenes como elementos prestados de los medios de comunicación (Warhol, Wesselman o Liechtenstein) o los propios objetos de consumo (Oldenburg, Johns) era una nueva indagación de un aspecto olvidado de la realidad que ponía de manifiesto de nuevo la constante búsqueda de los artistas contemporáneos para descubrir los innumerables valores del objeto, hilo conductor que une al Dadaísmo, al Surrealismo y al Pop Art.

Esta nueva búsqueda se desarrolló como vemos siguiendo dos caminos diferentes, con la recuperación física del objeto (*Latas Ballantine Ale* de Johns, o *Coca Cola Plan* de Rauschenberg) o con la representación del mismo, como en las famosas *Latas de Sopa Campbell* de Warhol. En este sentido fue **Oldenburg** quien llevó a sus últimas consecuencias el empleo y manipulación de objetos, caso de *Hornillo de cocina*, *Pantalones azules gigantes* o *Floor Burger (Giant Hamburger)*.



El Pop Art se originó y desarrolló en Inglaterra y EE.UU, donde la incorporación de un mundo de objetos de consumo para transformarlos en imágenes con un sentido plástico sacudió al espectador de su rutina al colocar delante de él algo con un sentido y un significado diferente al que se le atribuía. De esta forma se ejercía la más clara reacción contra las formas refinadas y personales del Expresionismo abstracto, pues para los artistas Pop Art el arte debía dirigir una nueva mirada a un exterior urbano transformado por la mecanización y el consumo.



El propio **Liechtenstein** había tenido una etapa vinculada al Expresionismo abstracto hasta que en 1960 comenzó manipular anuncios para luego ya incluir en sus obras imágenes tomadas de cómics de acción como *As I Opened Fire* o de amor como *La obra maestra*, lo que desde luego no dejó de redundar en la revalorización del cómic desde una condición de arte menor y popular a la de gran arte.

Andy Warhol comenzó como diseñador publicitario y paralelamente a Liechtenstein pero de forma independiente, tomó la misma orientación Pop Art al trabajar sobre personajes famosos como Elvis o Marilyn Monroe y objetos de consumo como la Coca Cola o los mencionados botes de sopa Campbell, trabajos que tendrían una gran influencia tanto en la publicidad como en la moda y en las artes gráficas.

Junto a la presentación de objetos su manipulación abrió un campo infinito de experiencias como los envueltos o empaquetados de Christo y Jean-Claude, manifestaciones que alteran por poco tiempo la visión de un objeto y crean una imagen monumental dentro de las coordenadas Pop de la ampliación antinatural de la dimensión y escala del objeto.

La temática del Pop Art fue por tanto inagotable, iconografía que plasmó Hamilton en su *Pero, ¿qué es lo que hace que los hogares de hoy sean...?* a modo de muestrario para hacer una irónica llamada de atención hacia nuestra percepción limitada y atrofiada de la vida.

2. La Nueva Figuración

A pesar de la importancia del Pop Art, en realidad nunca llegó a ser una tendencia exclusiva ni hegemónica capaz de desplazar a otros intentos de renovación, pues de hecho fuera de Inglaterra y Estados Unidos su peso fue muy limitado. Y es que como hemos dicho hubo otras propuestas de renovación frente al Informalismo, siendo una de ellas la figuración, que en conjunto darían lugar a un panorama dispar de tendencias que sería habitual en el arte posterior.

A partir del impacto del Pop Art y de las propias referencias figurativas en el Informalismo nacería lo que se denominaría bajo el ambiguo nombre de la *Nueva Figuración*, pues sin ir más lejos en 1961 se producía en Madrid la aparición del **Grupo Hondo**, que aun estando ligado al Informalismo introducía referencias figurativas que reafirmaban el valor concedido a la representación como soporte de la pintura (*Composición*, Barjola).

Y es que en la Historia del arte del siglo XX es frecuente encontrar artistas figurativos que pasaron a la abstracción o pintores como Klee que experimentaron en ambas orillas, pero ahora sucedió lo contrario, pues el fenómeno de la Nueva Figuración fue como una conversión en la que los artistas abjuraron del Informalismo.

A eso se debe el que algunos informalistas hubieran ido introduciendo referencias figurativas, pero también al hecho de que otros artistas desarrollaran a través de la figuración nuevos lenguajes, caso de **Bacon**, bien conocido por este hecho, aunque también por su uso de fotografías y obras de arte del pasado como base para sus cuadros (*Retrato de Inocencio X*).

La figuración de Bacon desarrolla un relato en secuencias de una angustia desgarrada que envuelve al individuo en la sociedad contemporánea, por lo que sus personajes aparecen aprisionados ante un medio agresivo que los conmueve y metamorfosea de forma kafkiana. Su *Estudio de autorretrato* es una muestra de un tipo de lenguaje que no había sido tan fuerte desde *El grito* de Munch, donde se observa una pintura dinámica, ágil y expresiva junto a un dibujo que subraya la idea de permanencia de la figura antes de su transformación.



3. Tendencias neoconstructivistas

La crisis del Informalismo produjo otras controversias distintas a la de la vigencia de la abstracción o la figuración, pues como hemos dicho hubo quien pensó que lo que más bien estaba agotado en la abstracción era la expresión, por lo que las tendencias abstractas de signo constructivo aparecieron como una alternativa válida.



El nuevo arte constructivo que irrumpió entonces se basaba en la dinámica y el movimiento óptico creado por sus combinaciones, dando lugar al también llamado *Arte cinético* o *Op Art*, que tuvo una gran proyección en el diseño, la moda y la publicidad dada la facilidad para atraer al espectador.

De todos los artistas que desarrollaron esta experiencia el más coherente fue **Vasarely**, cuya obra es una abstracción geométrica basada en el juego dinámico de los efectos ópticos, pues sus cuadros producen una vibración que se ha denominado *efecto moiré* por la similitud con el brillo que produce esta tela.

La obra de Vasarely tuvo una proyección concreta en la creación del grupo **Recherche d'Art Visuel** surgido en París en 1960 e integrado entre otros por Le Parc, grupo que planteaba crear un arte no individualista con proyección social, multiplicable y proyectable sobre otros campos.

En **España** de forma paralela al Informalismo surgieron artistas adscritos a la abstracción geométrica como los que conformaron el Equipo 57, con postulados similares al anterior, mientras que la tendencia tuvo cabida entre otros tantos artistas entre los cincuenta y los sesenta, caso de Sempere o Palazuelo. Este último combinó formas sometidas a un riguroso sistema de proporción en el que cada parte es un elemento inseparable del conjunto, mientras que la pintura es más similar a las combinaciones dinámicas del Arte Óptico, con cuadros basados en líneas rectas.

La escultura también tuvo un protagonismo en el arte constructivo español, caso de Chirino y los valores plásticos de sus formas orgánicas, Oteiza y sus formas geométricas que crean espacios cerrados, Chillida y su concepto orgánico de la escultura o Alfaro y su dibujo espacial dinámico.



4. Nuevos realismos

Queda por mencionar una última tendencia que a partir de la irrupción del Pop Art alcanza una vigencia inédita: los realismos, que por su parte querían acabar con el Informalismo debido a su pérdida completa de actitud rebelde.

En el **caso español** la dictadura hizo que la crítica a la ausencia de contenidos se acentuara, por lo que informalistas como Canogar y otros artistas como Genovés y sus cuadros con muchedumbres corriendo en un espacio violento representan este nuevo compromiso.



Otros planteamientos vinieron del Equipo Crónica, cuyos miembros trabajaron utilizando imágenes compuestas por elementos conocidos como obras de arte que, tratados con un lenguaje pop, desarrollaban una crítica sociopolítica.

La labor de todos estos realistas ha continuado hasta nuestros días, aunque las tendencias críticas desaparecieron con la Transición al verse privadas de justificación y contenido, orientándose hacia una concepción más estética, si bien grupos como Nueva Generación ya anticiparon esta renovación, grupo del que saldrán algunas de las opciones posteriores del arte contemporáneo español.

9. Fuera del cuadro: nuevos lenguajes

1. La pérdida de la materialidad del arte
2. La violencia de la acción: Happenings, performance...
3. Land Art (Earth Art o Earthworks): dramatización del paisaje
4. Body Art o el sentido del cuerpo
5. Arte Conceptual y el pensamiento visual
6. Minimal y Povera: dos construcciones físicas diferentes
7. La ironía de una figuración culpable

1. La pérdida de la materialidad del arte

El criterio del estudio de la Historia del Arte por *estilos*, lo que también es aplicable aunque con mayor rapidez cronológica a las vanguardias, se conjuga habitualmente con otro criterio, el de una evolución continuada respecto al realismo o la belleza. Sin embargo es evidente que en la segunda mitad del siglo XX se interrumpe esa evolución, pues desde entonces el arte no se puede encuadrar en ese esquema de evolución ideológico-formalista que la historiografía anglosajona construyó para enlazar la concepción pictórica renacentista con la de las primeras vanguardias.

Y es que si aplicar esto al Dadaísmo ya era difícil, es imposible hacerlo con las experiencias artísticas iniciadas en los años sesenta y multiplicadas en los setenta, donde domina la diversidad de tendencias, procesos y formas que surgen totalmente alejadas de preocupaciones formales.

Por tanto actualmente no sólo no existe un sistema, sino que ni siquiera hay una voluntad de estilo, por lo que campa un eclecticismo en el que todo vale y una de-semantización de las formas y los símbolos artísticos, lo que puede interpretarse tanto de forma negativa como positiva.

Si ponemos nuestros ojos en el último momento *clásico* de la Historia del Arte, en el Informalismo y su construcción de un lenguaje abstracto-subjetivo en torno al gesto, veremos que después del mismo nunca más el artista podrá convertir su arte en un testimonio de *auténtica expresión personal* con esa inocencia destructora de la que gozó al principio, pues finalmente esta labor cayó en la retórica de estilo.

Lo que importaba ya no era la *acción* de pintar, sino la materialización de una idea, radicando aquí toda la importancia artística. Este cambio era paralelo al periodo histórico que se vivió desde finales de los cincuenta, cuando surgían nuevos modelos de comportamiento social y sexual y aparecía el rechazo al sistema y por tanto al arte que era mercantilizado.

Las respuestas artísticas a todo este cúmulo de objeciones y novedades en el campo cultural pueden por tanto englobarse en dos puntos que se unen. Por una parte la desvalorización del objeto artístico tradicional no sólo por su complicidad con los intereses del mercado sino también por las limitaciones intelectuales que conlleva, y por otra parte el hecho de que más que al resultado artístico per se (la obra en sí) este arte va a estar asociado a su proceso de creación (por lo que es más un arte procesual que objetual).

Surgen así **dos líneas teóricas de trabajo artístico**: el arte como acción (*Happenings, Land Art, Body Art*) y el arte como lenguaje (Conceptual, *Povera, Minimal*, Nueva Figuración), propuestas que a excepción de la figuración están tan cerca unas de otras que es difícil deslindarlas de forma tajante, pues si las acciones también son una reflexión/negación del lenguaje, todas estas propuestas se organizan en torno a espacios como la calle o la naturaleza, mientras que hacen uso de recursos como la fotografía, la instalación o el video para su captación y difusión.

También obstaculiza la labor de limitar todos estos artes el hecho de que los propios artistas trabajen simultáneamente en varias opciones, por lo que en realidad tras haber comprendido lo que implica cada modalidad, no merece la pena esforzarse demasiado por encajar estrictamente cada manifestación artística en una u otra.

2. La violencia de la acción: Happenings, performance...

Los Happenings y las performance reúnen un abanico de actividades tan diversas que transgreden todas las categorías artísticas establecidas, posibilidades que como hemos visto se pueden remontar hasta el Dadaísmo y otros trabajos posteriores. En cualquier caso para algunos historiadores el nacimiento del *happening* está ligado al propio descubrimiento de la palabra que lo designa en 1958, hecho de por sí parecido a lo que ocurrió con la palabra *dada*.

En general se relaciona el happening con un gesto informalista que ahora está desgajado de su papel de medio e instaurado como obra, aunque lo interesante es observar la hibridación de muchos géneros distintos en una acción colectiva ofrecida al espectador para que colabore en ella: danza, música, teatro, artes plásticas, etc., en pos de un arte total ideal.

La diferencia con el teatro es que ni el happening ni la performance (que a su vez se diferencian porque el primero busca la participación activa del público y el segundo no) tienen un guión escrito, pues se espera que partiendo de una determinada *acción* sea la participación colectiva y/o el azar los que guíen los hechos: los happenings tratarían de seguir la aspiración vanguardista de fundir arte y vida.

Son reseñables los happenings de **Rauschenberg**, que se celebran en espacios reales pero que permitan salir de una conducta rutinaria, como en *Partitura abierta*, un partido de tenis a oscuras que los espectadores veían por cámaras de infrarrojos. Pero si a este happening asistieron 500 personas, al *Dibujo de De Kooning borrado* asistieron muy pocas, obra esta de compleja lectura.

Pero también era importante sacar al público del letargo visual, por lo que aquí se encuadran performances desarrolladas en el estudio de un artista y grabadas en vídeo, como las de **Naumann** y su interés por el lenguaje y la conducta extrema de *Tortura de*



payaso.

Además del factor espacial resultó más provocador con respecto a la tradición artística el factor temporal, pues el happening subrayaba la instantaneidad y la fragilidad frente al idealismo temporal del arte anterior.

Finalmente el factor más elusivo pero más interesante de estas tendencias es el empeño en representar lo real eludiendo el uso del símbolo, verdadero proceso de sublimación metafórico del arte. Algunas de las performances más famosas e interesantes las protagonizó **Beuys** y su peculiar manera de abrir la percepción del espectador a elementos sensoriales diversos dentro de narraciones a la vez poéticas y eficaces didácticamente (arriba).

Aunque perteneció al *Grupo Fluxus* su obra es fundamentalmente individual y en ella se funden mito, razón e intuición para crear un sentido nuevo. La *Silla de grasa* es un buen ejemplo de ello: se trata de una modesta silla a la que añadió un bloque de grasa en diagonal impidiendo así su función y obligando a contemplarla de nuevo con otros ojos. En performances como *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* se encerró en la Galería de Dusseldorf con una liebre y la cara cubierta de miel y polvo de oro jugando con los elementos sonoros y táctiles.

A partir de los 70 surgió un tipo de **performance específicamente femenina /feminista** influida por la primera generación de mujeres artistas conscientemente feministas como Judi Chicago que quisieron dar imagen a todo lo que había quedado fuera de la lógica patriarcal, hablando por tanto de la condición femenina y sus condicionantes, y luchando por disociar a la mujer de su representación como objeto sexual fetichizado, caso también de la obra de Nancy Spero.



3. Land Art (Earth Art o Earthworks): dramatización del paisaje

El Land Art que surge a principios de los setenta tiene **varias lecturas**, pues si surge como consecuencia de los campos de color informalistas llevados a una escala monumental, también podemos asimilarlo al ready-made, pues la percepción de este espacio natural por medio de la *intervención artística* es la verdadera clave.

Los trabajos de Land Art pueden ser entendidos igualmente como un entronque con la sensibilidad de los pueblos primitivos que realizaban composiciones inmensas sobre el terreno, o como la huida del artista a modo de eremita hacia los espacios naturales o en el caso norteamericano hacia el *salvaje Oeste* en que la vida se presenta como un horizonte de libertad y de descubrimiento personal.

Las formas elementales a menudo geométricas u orgánicas con las que se construyen esas obras remiten a la tradición paralela del *Minimal Art*, e incluso se ha calificado este arte de escultórico. También conviene señalar el sentido de la dematerialización que esta obra supone, ya que lo único que se podía exponer de estos proyectos era la documentación tomada en el *site* y llevada al *nonsite* (galería, fundación, museo, etc.), donde se queda como testigo de lo acaecido.

Así pues el Land Art conllevó un desarrollo creativo muy propio de las creaciones de los años 70 debido a su posición indeterminada entre arte y vida y entre los límites de los géneros.

Existieron dos tipos de obras, siendo la primera las de **escala monumental** que recrean el concepto de lo sublime, caso de la obra de Smithson como *Malecón en espiral*, donde el elemento vital contrasta como el agua plomiza del lago y su horizonte desolado, siendo una especie de prueba de que el hombre puede medirse con lo infinito del paisaje.



Walter de Maria adaptó lo sublime al paisaje mediante un rigor casi minimalista, como en su *Campo de relámpagos* que funciona acentuando la belleza dramática de la naturaleza y se asemeja a los cuadros de Friedrich. Otras obras vinieron por parte de Christo y Jeanne Claude (*Islas rodeadas*) y los *Túneles de Sol* de Nancy Holt, unos inmensos catalejos que miran ambiguamente el paisaje.

Sin embargo cada vez más los artistas del Land Art se inclinan por no buscar un efectismo monumental sino por una **obra no perdurable**. No se trata de dejar una vez más la marca del hombre sobre la naturaleza sino de tomar formas intangibles que sólo quedan documentadas en fotografía o video.

Frente a la destrucción del entorno natural, en el siglo XXI se ha insistido en el carácter urgente y trascendental con el que se presenta la cuestión de la naturaleza, tema de interés global con el que el artista pretende efectuar obras que crean conciencia de curación y sacralización, cuya pérdida ha sido ocasionada por el sistema de explotación en el que vivimos.

4. Body Art o el sentido del cuerpo

El Body Art es un tipo de actividad artística que tiene al cuerpo humano como soporte o material de esa creación. Extendido desde los años setenta (y dejado de lado en los noventa), los primeros artistas usaban modelos, como en las obras antropométricas de Klein (*Huellas azules*), donde vestido de esmoquin dirigió a tres modelos que al ritmo de la música estamparon su cuerpo sobre el papel.



Manzoni daba a cualquier cuerpo un estatus artístico mediante su firma, mientras que después fue más allá y convirtió en arte todo producto de su propio cuerpo, bien fueran excrementos, sangre o aire (*Aliento de artista*), que luego vendía.

Sin embargo no fue hasta que aparezca el *Accionismo vienés* cuando se empieza a indagar experimentalmente sobre el cuerpo desde una perspectiva psicológica y social en la que se funden arte y vida, pues se creía que el lenguaje de la imagen y del cuerpo podía producir una comunicación muy directa e inmediata.

Es interesante constatar que las obras de Body Art se centran en **dos líneas temáticas** preferentes: la denuncia hacia la opresión y la soledad del individuo en una sociedad hipócrita que miente y manipula, y la convivencia de nuestro cuerpo y el de los otros y los límites entre

lo público y lo privado.

De la primera tendencia podemos destacar a Burden, quien se tendió haciendo el muerto en una calle para documentar las reacciones de la gente, y del segundo *Seedbed* de Acconci, en el que tumbado en el suelo se masturbó durante ocho horas para literalmente *fertilizar* el ambiente artístico de la galería en la que se hallaba, o a Ulay y Abramovic, que se colocaban desnudos de modo que los espectadores hubieran de pasar entre ellos.

Pero también existieron otras tendencias como la re inserción en la vida de Mendieta o los acercamientos al Arte Conceptual de Oppenheim, que se defendió del sol con un libro de tácticas militares.

5. Arte Conceptual y el pensamiento visual

Para algunos teóricos todo el arte hecho desde los años 60 que cuestiona su propio estatus artístico, el aura individual y solitaria del artista y la construcción de un ejercicio de pura visualidad, debe ser considerado como Arte Conceptual, por lo que en realidad abarcaría a todo lo que venimos comentando en este tema.

Sin embargo vamos a distinguir un arte conceptual de componente exclusivamente analítico y no de acción y que no atiende a ningún elemento subjetivo, por lo que se plantearía una definición del arte bajo el signo precisamente de los *conceptos*, si bien hay **dos tendencias**: una que analiza el lenguaje artístico en sí y otra más centrada en la recepción del mismo, es decir, en la lectura. No obstante ambas tendencias hacen uso de presentaciones frías y neutras de carácter didáctico.

Una y tres sillas de Kosuth es un ejemplo de la primera, si bien esta *entronización* del lenguaje respecto al objeto subvierte el proceso del arte en el que primero se da la obra artística y luego se escribe sobre ella. No obstante también nos encontramos metáforas potentes sin lenguajes explícitos como en *Proyecto Coca-Cola*, que remite a los paralelismos entre los procesos ideológicos (en este caso hegelianos) y comerciales.

Y es que en realidad el arte conceptual es una representación de la representación de la realidad, pues es arte sobre el acto cultural de definir. Así la elaboración de arte con forma de textos escritos no es un cambio de actividad desde el arte a la literatura, sino como en *Instrucciones para pintura* de Yoko Ono unas instrucciones sobre cómo interactuar con la obra, pues forman parte indisoluble de la misma.



También destacan las obras que desvelan los dictados de los mensajes de la publicidad y de la reglamentación social a la que esta nos conduce por medio de *imágenes* aparentemente inocuas.

Así Holzer lanza breves mensajes autoritarios (*Sobrevivir*), Burgin juega a la descontextualización de la imagen por medio del texto (*Posesión*), mientras que On Kawara divide el tiempo en una serie infinita de unidades de idéntica duración (izquierda).

6. Minimal y Povera: dos construcciones físicas diferentes

El Minimal estadounidense y el Povera italiano efectúan la transición entre los últimos coletazos de la pintura abstracta informalista y la percepción sensual y conceptual

moralizante del arte.

Del Informalismo había surgido la **Post-painterly abstraction**, que buscaba la objetividad perceptiva perdida por el primero y donde existía ya una reducción para realzar la especificidad del medio pictórico. Por lo tanto habríamos llegado al extremo bidimensional del cuadro, que se transforma en *objeto*, punto desde el que partirá la escultura minimal.

El **Minimal** se distingue por su vocabulario reducido y de carácter geométrico y por el empleo de elementos prefabricados, pues casi podemos hablar de una mecanización de la producción (y ya no creación) al tener cada objeto un tamaño y forma idéntica. Por tanto, si existe una unidad básica de inteligibilidad dentro del arte minimal no es la obra, ni el hecho, ni la palabra, sino el número, una geometría simple y universal.



Para algunos críticos la obra minimal está próxima a una metafísica de la belleza, mientras que sus detractores hablan más bien de una estética de mobiliario de oficina, aunque los propios minimalistas caracterizan su obra como de gran claridad perceptiva, relación de equilibrio y máxima legibilidad.

Otros elementos que merecen ser señalados es el hecho de que la tridimensionalidad le fuerza a inscribirse dentro del espacio real (un principio del concepto de *instalación*) pero a resistirse a crear significado fuera de su mismidad, o el tipo de relación estructural que subordina las partes al todo, pues usa la repetición como un modo de composición como en las hileras de cajas adosadas de Judd o la obra de Andre, Flavin o Serra.

Los escultores minimalistas no querían que el significado de sus obras derivase de la ilusión de inteligencia humana agregada al material para crear una metáfora, sino que el significado surgiera de la reciprocidad entre la escultura y el espacio externo que nosotros somos capaces de percibir.

En cuanto al **Povera**, al igual que el Minimal, supone un descubrimiento de materiales naturales, industriales, de desecho y surge como una respuesta a la dureza severa del arte geométrico. Es un movimiento italiano que frente a la industrialización capitalista y la reconversión de todo en mercancías para el consumo propone una vuelta a la valoración de lo natural, lo subjetivo, la emoción y los valores visuales.

La obra de Pistoletto *La Venus de los trapos* es un ejemplo perfecto del espíritu del Arte Povera: una escultura grecolatina englobada por un montón de ropa, creándose así una ambigua mezcla de abrazo y de sepultamiento de esa figura, pero también entre la desnudez y la función de la ropa, entre el aspecto nuevo de la estatua y el gastado de los trapos, etc.

Pero a pesar de esta diferencia entre Povera y Minimal ambos dotan al material de una importancia a la vez mítica e histórica, historia que en el Minimal se vuelca al futuro y en el Povera al pasado.

7. La ironía de una figuración culpable

Dentro del panorama que estamos viendo, uno de los elementos que requiere un análisis cuidadoso es la reaparición de un arte figurativo que es ecléctico y que en ningún caso es un retorno a la tradición clásica o una especie de cierre de la modernidad artística, pues

precisamente una de las características de la Nueva Figuración es su conjunción de los límites entre abstracto y figurativo: las figuras actúan por yuxtaposición y la pintura tiene su propio protagonismo, mientras que hay un distanciamiento de la propia técnica y del propio tema pintado.

Por tanto en primer lugar la Nueva Figuración no es un arte anclado en representaciones naturalistas, sino que ha asimilado la crisis de la representación que supusieron los años: no se podía obviar que la pintura había tomado conciencia de sí misma no como *imitación a la realidad* sino como pintura. A pesar de lo cual su aparición no sólo supuso un cierto reflujó del mundo artístico, sino que al volver la figuración el artista dio a entender el deseo de establecer una relación más directa con el espectador.

Tres son los estilos que van a caracterizar esta pintura que a partir de los años setenta triunfa en los ochenta. El primero es una **pintura figurativa y narrativa teñida de citas expresionistas, nacionalistas o clasicistas** en que se junta la búsqueda europea por recuperar la preeminencia artística y una mirada retrospectiva.

En Alemania surge el *Neoexpresionismo*, que enlazaba con la Alemania pre Nazi al revalorizar el Expresionismo anterior, siendo los *Neue Wilden (nuevos salvajes)* un grupo integrado entre otros por artistas como Kiefer o Immendorff que acusan la figuración, la importancia de la subjetividad artística y la recuperación al menos iconográfica de los viejos maestros, logrando imponer una identidad cultural nacional y encontrando un gran éxito al que siguió una segunda generación de neoexpresionistas.

Por su parte, el *Transvanguardismo italiano* fue liderado por el crítico Bonito Oliva y se caracteriza por su eclecticismo y el retorno al pasado que incluye una cita que va desde el arte grecorromano hasta la pintura metafísica de De Chirico. De esta forma trata de que el arte vuelva a comunicar, lo que incluye una valoración de la calidad formal de la imagen por la vía del signo y del color (sobre todo exacerbado).

A diferencia de los neoexpresionistas, los transvanguardistas se excluyeron de los debates sociales y políticos, presentándose como soñadores o hacedores de mitos, aunque si el artista vuelve a recuperar los ropajes del héroe es más bien un héroe ridículo y a la vez necesario. Destacan pintores como Paladino (*Tango*) o Chia (*Juego de manos*), que hacen un arte más dirigido a un espectador individual que a plantear cuestiones sociales más generales, siendo quizá Clemente (*Suonno*) el más interesante.



La pintura de los ochenta en España supone una *normalización* del arte al perder el carácter

aislado que le había definido y constreñido, abriéndose totalmente al arte internacional. Así, existen pintores en la misma línea de la transvanguardia con su recuperación de un arte figurativo y una pintura simbólica de raíces mediterráneas, mientras que Barceló (*El paseillo*) encaja perfectamente con la temática de los *Neue Wilden* y que hay otros artistas de residuos Pop y neoabstractos.

El segundo estilo a mencionar es la llamada **Bad Painting**, una propia versión estadounidense del Neoexpresionismo protagonizada por artistas como Schnabel (*El mar*), Salle (*Pintura dual*) o Fischl (*El niño del cumpleaños*, *Bad Boy*) y que prolonga el equívoco entre abstracción y figuración y es abiertamente comercial. El apelativo *Bad Painting* viene del aspecto incompleto de muchas obras que parecen haber sido hechas con suficiencia, como en una muestra a desgana de lo que se podría hacer, por lo que se escuda en temas triviales o sexuales.

El tercer estilo es la pintura decorativa o **Pattern painting** (también llamada *all-over*), es decir, una pintura que juega a desprestigiar otro papel que no sea ese, por lo que tiene cabida en artistas cuyo afán por rellenar el *horror vacui* les lleva al *all-over*, una forma ligada al *graffiti* que cubre todas las paredes, caso de Keith Haring o Basquiat, ya que esta pintura busca entroncar con el *arte de la calle* con un gusto estridente y provocativo tanto en sus figuras como en la elección colorística y la relación del lleno y el vacío.



10. El arte del siglo XXI: sin título

1. Introducción o características generales del arte del siglo XXI
2. La instalación: construcción del fragmento universal
3. La foto o la vida
4. Arte de género: una mirada privada dentro de lo público

1. Introducción o características generales del arte del siglo XXI

Parece que el reconocimiento o legitimación de algo como arte pasa hoy en día por un proceso de *mediación* en el que se ven involucrados otros artistas, museos, expertos, revistas, catálogos, etc., pues sólo si se cumplen estas condiciones se llega al público, estando ausentes las cuestiones de calidad y valor y dependiendo todo del proceso entablado, cosa especialmente llamativa por ejemplo en las obras de Hirst o Boltanski.

Existe por tanto actualmente un abismo entre el valor artístico, el valor estético y el valor económico de una obra, pues el arte contemporáneo juega con las pulsiones y las emociones, pero pierde así su conexión con el sistema de valores, lo que paradójicamente no acerca (tan sólo en apariencia) el arte al público, acrecentándose la distinción entre la cultura de los profanos y la de los expertos. Por tanto, analizando las razones de esta situación haremos la propia descripción del arte contemporáneo en el que vivimos.

Quizás la característica más sobresaliente del arte contemporáneo sea la coexistencia de una **pluralidad**, pues tanto los lenguajes artísticos como los medios plásticos o la idea del artista y la intención y finalidad del arte son heterogéneos. No existe por tanto un sistema estético general desde los años 70, hasta el punto de que el antiguo conflicto entre regla e infracción es ya sólo una trampa para incautos y para aquellos que ignoran la verdadera crisis del arte de finales del siglo XX, y que la única posibilidad es la de proceder a un diálogo abierto con todas las tendencias existentes.

Otro rasgo interesante es el **intercambio de papeles entre críticos de arte y conservadores de museo**, pues por ejemplo estos últimos han adoptado una línea que convierte al museo en una *empresa* que debe producir beneficios económicos y sociales, y el ámbito académico o universitario se ha abierto a las distintas propuestas artísticas de las *minorías culturales* para indignación de los críticos más conservadores, mientras que los propios artistas son ya teóricos por derecho propio y el principal portavoz de su propia obra.

Los **estudios culturales** constituyen una perspectiva interdisciplinar sobre temas y teorías de la Historia del Arte, pues se interesan por tratar aquellas formas de comunicación que se salen del ámbito estrictamente académico. Sin embargo su aportación debe tener en cuenta la heterogeneidad y el carácter variable de este concepto, pues como demuestra Wei en sus obras actualmente se combinan *valores culturales* y su *utilización* comercial y por tanto

política.

Por otra parte es evidente la **horizontalidad**, las consecuencias de un mundo global que hacen que las divisiones tradicionales en el arte (pintura figurativa y abstracta, alta y baja cultura, arte académico y arte de vanguardia...) se hayan ido diluyendo y desapareciendo.

Así el artista del siglo XXI debe moverse por un mundo de conocimientos horizontales y diversos que se caracteriza por la inmensa expansión del campo artístico. Si antes la vía del conocimiento artístico se asemejaba al crecimiento de un árbol por el carácter vertical y diacrónico, hoy ese mismo ejercicio mental se asemeja más bien a internet, con hilos de información horizontal y sincrónicos.

De esta forma el mundo del arte ha ido dejando atrás prejuicios, por lo que nos encontramos frente a un panorama multicultural (social y geográficamente) e igualitario en el sentido del género. Por ello tanto el desarrollo de los estudios culturales como de las miradas postcoloniales y postfeministas han ampliado extraordinariamente el horizonte de lo que significa arte y lo que constituye un artista.

El **discurso postcolonial** es el que realizan los artistas de países ajenos históricamente al arte occidental y que en la actualidad no se limitan a repetir las consignas de este último, sino a participar en los procesos de ampliación, revisión y redefinición del arte y de sus categorías dado el carácter universal del lenguaje artístico moderno. Sin embargo la cuestión es si se puede plantear en el arte una relación de igualdad internacional sin que haya cambios en las relaciones económicas y políticas entre países.

Por su parte, en líneas generales se puede decir que el tema del *individuo en la sociedad* se ha convertido en el predominante del arte actual, aunque además se percibe un novedoso interés por la resolución formal de los **planteamientos sociales del arte**, un interés por aquello que antes se entendía por belleza y que ahora podríamos hablar de la seducción de la imagen. Este carácter social del arte sigue la propia evolución de una sociedad en la que la comunicación se ha convertido en el objeto de consumo prioritario.

Quizás uno de los rasgos más definitorios de esta situación cultural sea su **precariedad**, tanto desde el punto de vista de las obras mismas como de la crítica que generan, por lo que las interpretaciones están en continua reelaboración por parte del artista (y del espectador).

De algún modo esta propuesta abierta también libera a los artistas de proseguir un solo camino, de presentarse como *marcas registradas* sujetos a una valoración mercantilista de su producción, a la vez que permite multiplicar las propuestas y una vía de incesante investigación. De esta forma, en esta época de sensualidad preconcertada y consumo intelectual inmediato, este tipo de obras desafían al espectador a realizar un trabajo de análisis, síntesis e interpretación.

Si en los setenta se produjo el descubrimiento del *espacio* y de cómo los distintos lugares en los que se integraba la obra varían el sentido o interpretación de la misma, el descubrimiento de fines del siglo XX y principios del XXI va a ser el **tiempo**, de hecho uno de los temas más frecuentes del *video-art*, las *series* fotográficas o las instalaciones. Esa calidad de tiempo que se esfuma y nos define como mortales está aún más presente en la fragilidad y lo efímero del montaje actual que en las obras pictóricas del pasado, donde los intentos por



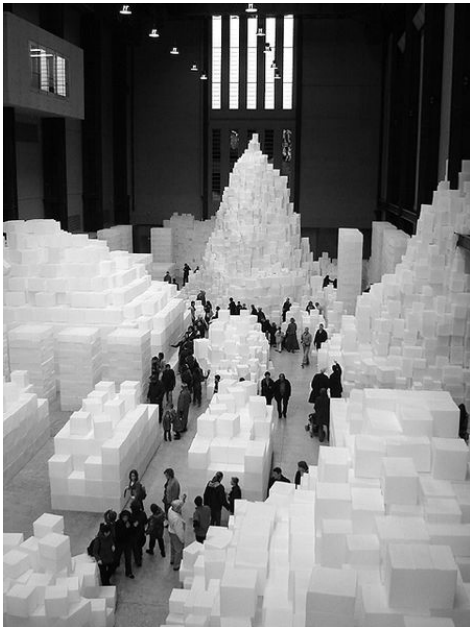
tratarlo chocaban con la inmortalidad de su propia forma.

Tras estas consideraciones generales vamos a analizar tres tendencias o corrientes artísticas contemporáneas que nos parecen claves dentro del actual panorama y que probablemente sean parte integrante del arte del resto del siglo XXI.

2. La instalación: construcción del fragmento universal

El arte de la instalación es un medio híbrido que permite unificar una gran cantidad de propuestas diversas, documentales, visuales y sensoriales, y quizás es una de las tendencias plásticas que mejor ha resistido el paso de la rebelión postvanguardista de los años 70 a la posmodernidad actual, probablemente por su falta de definición.

Y es que la instalación es totalmente libre, pues su única característica común es que funciona interactuando en un espacio determinado reuniendo determinados elementos en torno al mismo, por lo que por ejemplo *My Bed* de Emin concentra la historia de una vida. Por



tanto en cada instalación intervienen aspectos emocionales, de eficacia formal, de imaginación y finalmente de adecuación pieza-contexto, labor esta última esencial, pues la cuestión escenográfica es clave.

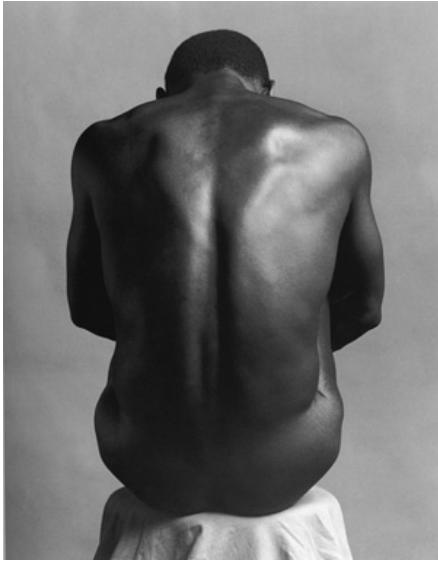
En realidad podemos decir que ha habido una evolución cronológica desde la instalación tipo escultural (*assemblage*), aquella que se organiza en torno a un determinado espacio (*environment*) y aquella de organización más difusa y pequeña o modesta (*scatter*). Pero todas funcionan sólo cuando logran conectar con el mundo de nuestras vivencias individuales y desde allí logran proyectar un sentido más universal y genérico.

La instalación funciona a dos niveles, el de la ficción y el de la realidad y, como es propio de todo el arte actual, su base misma funciona creando una experiencia unificada de un conjunto de piezas a veces muy distintas, dispersas... En ellas nos encontramos con la diferencia esencial de las postvanguardias, que exigen una vivencia, una experimentación frente a lo puramente observado: el espectador se involucra en la vivencia del arte hasta convertirse en coautor de la obra.

3. La foto o la vida

Es palpable la creciente importancia de la fotografía como referente narrativo-fetichista de la imagen en nuestros días. El cambio semántico que el arte de la fotografía atravesó a mediados del siglo XX aparece reflejado en Sontag, quien afirma que no debía quedar supeditado a la *realidad del mundo* y que el contenido no podía ser priorizado sobre la forma y la superficie.

Ambas restricciones quedaron pronto relegadas, pues a partir de las experiencias fotográficas del Surrealismo, el Pop (a pesar a veces de su banalización de la imagen fotográfica) y de su papel documentador en los *Happening* y en el Land Art y el Body Art, fue adquiriendo un papel analítico y autorreflexivo, pasando a jugar un papel decisivo en el arte conceptual.



Es más, con el declive de la pintura como *imagen del mundo* y el auge de televisión, cine y vídeo, la fotografía se ha convertido en la única realidad figurativa de la persona humana y los fotógrafos son literalmente ahora los *pintores de Cámara* de reyes e ídolos cinematográficos y se han ocupado de realizar géneros pictóricos como los retratos de grupo, los bodegones o los desnudos.

Existen los fotógrafos apropiacionistas que copian a los grandes maestros y los narradores que retoman los chichés del cine para realizar fotos que funcionan como fotogramas de una película que no existe pero que conocemos (*Fotograma sin título*, Sherman).

En la línea de este último trabajo está el autorretrato figurado como el de Mori, que se disfraza de heroína en sus propias fotos de gran sofisticación. También es interesante señalar un tipo de fotografía originado en Alemania que se centra en realizar retratos arquitectónicos desde una gran objetividad y melancolía (*Bauhaus X*, Forg).

En definitiva, del doble triunfo de la fotografía como icono y mercancía habla su modo de exposición en salas y museos, donde ocupa lugares preferentes y aparece en gran formato, siendo aceptada por el público general al igual que aceptaba el tradicional arte figurativo.

4. Arte de género: una mirada privada dentro de lo público

El arte de género ofrece la combinación teoría-creación, cuerpo-mente y futuro-pasado y fue el primero en señalar en sus obras la relación del arte como medio de crear un discurso que interrumpe el flujo regulado y prefijado del arte oficial. La primera oleada de un arte conscientemente feminista se da a mediados de los setenta, cuando artistas y teóricas quisieron visibilizar el estatus femenino.

Las estrategias de visibilización adquirieron connotaciones de *escándalo*, caso del *Genitalpanik* de Valie Export o de los *besos de artista* que vendía Orlan. La reivindicación también llegó por el lado de buscar una historia femenina en el arte académico y por la reivindicación de la mujer artista, como en la obra *Dinner Party* de Judy Chicago.

Y es que la ambigüedad sobre la aceptación social de la mujer en la alta cultura es un tema sobre el que trabajan distintas artistas en estos años, caso de *Interior Scroll* de Carolee Scheneman, que escenifica que un texto que procede del interior femenino es algo simbólicamente inaceptable a muchos niveles.

La conciencia histórica del control social ejercido sobre la sexualidad ha permitido enriquecer la postura del arte feminista en los años ochenta y dotarle de una mayor libertad de acción en tanto que la cuestión no se centraba ya en definir la identidad femenina sino en analizar cómo era constantemente representada o encauzada. En este sentido el



movimiento *Guerrilla Girls* exploró eficaz y didácticamente la relación de los museos con la figura femenina.

La lista de artistas es larga, dedicándose cada una de ellas a diversos aspectos, como Saville (*Plan*), quien vuelve al cuerpo humano para pintarlo como un mapa vulnerable a modificaciones de diverso grado, o Orlan y sus operaciones quirúrgicas que introducen el tema de la constante intervención de la mujer sobre su cuerpo.

Finalmente en los noventa las artistas utilizan otros símbolos y otras maneras cada vez más imaginativas y personalizadas de la experiencia humana, pues su perspectiva femenina y feminista estriba en esa complicidad con lo ignorado, lo silencioso o lo privado como *House* de Whiteread, las esculturas de Salcedo o *Pasajes II*, de Iglesias.

También en los noventa y ya en el siglo XXI se presentaron otras opciones a la dialéctica feminista, como el *Manifiesto para Cyborgs*, mientras que a la vez nos encontramos con un *poshumanismo*, aunque quizá lo más claro es que existe actualmente un movimiento forzosamente plural.

