

EL ARTE CONTEMPORÁNEO

FRANCISCO CALVO SERRALLER

taurus



EL ARTE CONTEMPORÁNEO
FRANCISCO CALVO SERRALLER

TAURUS

PENSAMIENTO

Índice

Portadilla

Índice

Epílogo a modo de prólogo

Introducción al arte contemporáneo o la aventura de la libertad

I. El siglo XVIII: El nacimiento del arte contemporáneo

Nuevas categorías estéticas para un nuevo arte

El cambio del centro de gravedad del arte europeo

Francia y la difusión del Rococó

Inglaterra: Las demandas artísticas del público burgués

Wright de Derby y la pintura del naciente mundo industrial

La pintura veneciana, un arte para la exportación

II. La revolución romántica

La ruptura de la tradición artística

La pintura romántica alemana

Ingres y el ultraclasicismo romántico

El romanticismo del color: Géricault y Delacroix

El arte como oficio sagrado. Hermandades y fraternidades románticas: Los

Nazarenos y los Prerrafaelistas

La imagen romántica de España

III. Realismo e Impresionismo

El heroísmo de la vida moderna

La pintura realista

El Impresionismo

La reacción antiimpresionista

IV. La arquitectura en la época contemporánea

La arquitectura de los nuevos materiales

La arquitectura del siglo XIX

El historicismo y los revivals

La arquitectura de los ingenieros

La Escuela de Chicago

El Modernismo

Fundamentos y desarrollo del urbanismo contemporáneo
La arquitectura del siglo XX

V. La escultura en la época contemporánea
De la crisis del Clasicismo a la crisis de las vanguardias
La escultura del siglo XIX: De Canova a Rodin
La escultura del siglo XX
La escultura de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX

VI. La pintura del siglo XX. Primera parte: Las vanguardias históricas (1900-1945)
Euforia y crisis de las vanguardias
Las décadas de la euforia vanguardista: 1900-1920
El arte de entreguerras y la crisis de la vanguardia: 1920-1940

VII. La pintura del siglo XX. Segunda parte: Últimas vanguardias y el arte posmoderno (1945-2000)
Hacia la institucionalización del arte
Las últimas vanguardias: 1945-1970
Una vanguardia para un arte sin retorno: El Arte Conceptual
El arte posmoderno: 1975-2000

VIII. El arte español del siglo XX
La reflexión sobre el ser de España
El arte no-figurativo de los años cincuenta: El Informalismo español
La multiplicación de opciones artísticas en los años sesenta y setenta
El arte español con la llegada de la democracia

IX. El arte y los nuevos medios de expresión de la época contemporánea
La producción y reproducción mecánica de la imagen
Los nuevos medios electrónicos y el arte

Índice alfabético
Procedencia de las ilustraciones
Sobre el autor
Créditos

Epílogo a modo de prólogo

A casi tres lustros de su primera edición, en 2001, el módulo temporal que Ortega y Gasset pensaba que mediaba para la emergencia de una nueva generación, me veo en el satisfactorio trance de rescatar *El arte contemporáneo* con el aliciente de un nuevo prólogo que sirva como balance de lo ocurrido en este asunto durante los últimos catorce años. Lo primero que se me ocurre al respecto es apelar al dicho latino de “*ars longa, vita brevis*”; es decir: que el reloj del arte discurre con mucha más lentitud que el de la vida de cualquier mortal, o, lo que es lo mismo, que, para apreciar sus cambios profundos, los auténticos, se precisan muchas vidas sucesivas y, por tanto, muchas o muchísimas generaciones. En este sentido, siguiendo con la prosa del ingenio popular, en estos casi tres lustros no ha ocurrido casi nada, o, si lo ha hecho, tardaremos todavía mucho en enterarnos, nosotros mismos o, eventualmente, nuestros sucesores.

¿Descalifica esta sentencia la redacción de este nuevo prólogo? Si lo creyera así, no lo habría escrito o me habría ahorrado esta advertencia. Me explico. *El arte contemporáneo*, tal y como fue concebido e impreso en su primera edición, se inscribió en un género de manual de introducción generalista a un tema, el entonces y ahora muy popular del revolucionario arte de nuestra época, pero con la peculiaridad de no limitarse a hacer un simple inventario o mapa de sus principales movimientos y artistas, sino de enhebrar un hilo conductor *crítico*, que encuadrara el sentido que esta nomenclatura *significaba*; en una palabra: que, en vez de, por así decirlo, hacer una lista de los “cuarenta”, “cincuenta” o “mil” principales, explicara su *trasfondo* conceptual o “*humus*”, término latino que significa “tierra” o, por extensión, “sustrato fértil”. Cuando se aborda esta tarea, los siempre infinitos datos se sacrifican al patrón de un relato. Pues bien, el cauce narrativo que adopté en la redacción de *El arte contemporáneo* fue el de supeditar toda la información disponible sobre el arte entre la segunda mitad del siglo XVIII y finales del XX al patrón del revolucionario cambio de un arte tradicional, basado en la belleza, por otro basado en la libertad. Como así

consta a lo largo de todo el libro, no voy a insistir en ello, sino, en todo caso, voy ahora, con mejor o peor fortuna, a *completarlo*.

Como no podía ser menos, la deriva libertaria del arte de nuestra época convirtió su definición en una progresiva incógnita. Ante la avalancha de innovaciones formales, pero, sobre todo, de formas de cuestionar lo que era el arte mismo, se aceptó, en principio, la salida demasiado cómoda de afirmar que éste era lo que sucesivamente hacían o decían los artistas. Pero ni siquiera esta obviedad pudo sostenerse cuando empezaron a postularse modos artísticos que no cuadraban con ningún patrón conocido. En este sentido, es verdad que el quebranto narrativo del arte, que no sólo permitía contar hasta lo más insignificante y trivial, sino que dejó de emplear un lenguaje figurativo, produjo perplejidad entre el público. Pero hasta el llamado arte *abstracto* o no-figurativo podía ser interpretado desde una perspectiva formalista, basada en el *gusto*. No obstante, ¿cómo juzgar la forma o el contenido del *ready-made*? Si *hubiera* alguna duda al respecto, el propio Marcel Duchamp la despejó de manera inclemente cuando afirmó explícitamente que estos artefactos de su invención nada tenían que ver con su calidad, ni con su función, pues no estaban manufacturados, habían sido escogidos aleatoriamente y no cumplían con su destino original, con lo que no se apelaba ni a su supuesta *belleza*, ni a su utilidad, como así lo remarcaba su propio nombre, *ready-made*; esto es: algo “ya hecho”, *reciclado*. Pero Duchamp aclaraba polémicamente al respecto que su reciclaje no era *estético*, que es como decir que no remitía a ninguna razón de su buen o mal gusto. La actitud desinhibida de Duchamp al centrar lo que hasta entonces se llamaba arte a la simple acción de señalar cualquier cachivache trivial como tal —y sin razones ni instrucciones de uso— pareció simultáneamente arrogante y modesta: lo primero, al dar un poder casi absoluto al artista para crear una obra por simple designación, pero lo segundo, consecuencia de lo anterior, al reducir a casi nada su intervención material. Y, aunque exhibió en público sus *ready-made* cuando la ocasión se lo permitió, coherentemente no se molestó en conservarlos, de manera que los que hoy vemos en los museos son recreaciones de los originales perdidos realizadas décadas después.

El primero conocido, el de una rueda de bicicleta incrustada en un taburete de los que solían usar los dibujantes, data de 1913, y a él le siguieron unos pocos más durante los años inmediatamente posteriores, sin que el conjunto de los mismos no pudiera caber en una pequeña habitación. Nadie pareció dar

al invento una mayor importancia que la de un gesto excéntrico, fuera del circunstancial escándalo que pudiera puntualmente provocar su exhibición, pero, con el paso del tiempo, que no fue poco, esta incomprendible extravagancia fructificó, casi medio siglo después, y se convirtió en un *género*, sobre todo, a partir del Pop Art. Sin perdernos en la dilación de nombrar todos los escalones intermedios, el *ready-made* fue el as de la baraja a partir de la década de 1960 y, para algunos, no hay manera de que deje de serlo en el futuro. ¿Estamos hablando del *ready-made* en sí o de sus *consecuencias*? La pregunta me parece pertinente, porque la cuestión subyacente es si es posible la supervivencia de un arte que se considera sustancialmente distinto del arte, o, si se quiere, de un arte que puede sobrevivir del *ingenio* en vez del *gusto*. Nada más haber hecho esta formulación literalmente me echo a temblar, no porque no pueda ser explicado, sino porque para hacerlo hay que escribir otro libro.

Que yo recuerde y, por tanto, sepa, la primera vez que leí que el arte contemporáneo era producto del *ingenio* fue gracias al verbo y la pluma de un pensador español, Juan Antonio Marina, que lo hizo, según me pareció a mí, con una intención descalificante. Con razón o sin ella, entonces no estuve de acuerdo con él por usar lo ingenioso —o parecémelo a mí— como adjetivo descalificador, aunque no tanto porque creyese impertinente que determinado arte contemporáneo no fuera, en efecto, un producto ingenioso. La palabra *ingenio*, procedente del latín, significa lo que se realiza de forma *artificial*, nada *ingénita* o *congénita*; esto es: nada *natural*. En este sentido, el *ready-made* y su larga cola posterior son, sin duda, productos *ingeniosos*; es decir: nada o muy poco *físicos* y muy *mentales* y, por tanto, muy genéricos y mecánicamente reproducibles. Ahora bien, ¿por qué hemos de considerar lo mental como antítesis de lo corporal salvo que creamos que el alma y el cuerpo son cosas esencialmente antitéticas? ¿Es que acaso, por decirlo de alguna manera, no se puede psicoanalizar o *biologizar* la razón, como se ha hecho y se está haciendo?

En cualquier caso, huyendo en esta ocasión de tan apasionantes como abstrusos caminos, como debe hacer un probo historiador del arte, lo que quiero consignar aquí y ahora es que se empieza a cartografiar la divergencia entre un arte como producto del *gusto* y otro como producto del *ingenio* o de lo mental. Es lo que ha hecho, entre otros, la socióloga del arte francesa Nathalie Heinich, la cual ha establecido hasta tres paradigmas o géneros de

arte coexistentes en la actualidad, que ha denominado como “clásico”, “moderno” y “contemporáneo”, una clasificación, en principio, muy sencilla, sobre todo si se conoce la cultura anglosajona. Porque en ese contexto, cuando se habla de “*modern art*”, se entiende el arte producido a partir de las primeras vanguardias del siglo xx, mientras que cuando se usa el término “*contemporary art*”, se hace referencia al “arte actual”. De esta manera, el arte “clásico”, según Heinich, sería el tradicional, desde su invención en Grecia hasta llegar a nuestra revolucionaria era, mientras que los otros dos, el “moderno” y el “contemporáneo” sólo surgirían a partir del xx, siendo el primero de ellos el que empezaron a realizar las llamadas vanguardias históricas durante el primer tercio del siglo xx, formal y simbólicamente revolucionario, pues no en balde se fundamentaba “en la expresión de la interioridad del artista, pero ejecutado con soportes materiales y técnicas tradicionales”, mientras que el segundo “se basa en la transgresión sistemática de los criterios artísticos, propios tanto de la tradición clásica como de la tradición moderna, luego contemporánea”; es decir: que hace de la transgresión formal, simbólica y material su bandera. Significativamente, Heinich pone como ejemplo paradigmático de este nuevo género artístico el célebre *ready-made* titulado *Fountain-Urinario* (1917), de Marcel Duchamp, pero no sin advertir que el valor de esta obra “no reside en la materialidad del urinario presentado en el Salón de los Independientes de 1917 (y desaparecido) sino en el conjunto de los objetos, de los discursos, de los actos y de las imágenes que sigue suscitando la iniciativa de Duchamp”.

Pero si el urinario, la rueda de bicicleta o el portabotellas, tres de los más característicos *ready-made* de Duchamp, no valen por lo que fueron, ni por lo que supuestamente son, no sólo hay que aceptar que hay —o se propone que haya—, no ya obras o productos *artísticos* que acrediten su valor por su naturaleza o función materiales, ni porque nos gusten, sino por ser meros objetos, imágenes o actos capaces de generar *discursos*; es decir: de salirse del curso tácito habitual, para generar *palabras*, que se rigen por un orden *conceptual, racional, ideológico*; entonces, hay que asumir que se ha producido un *trasvase* artístico de lo material a lo inmaterial, de lo real a lo ideal o *hiperreal*; en definitiva: del arte a algo diferente del arte, un *hiperarte* incógnito, un “más allá del arte” o, en fin, una *exploración*, más o menos *extravagante* o *extraviada* en relación con el arte perdido y su sustitución por otra cosa u otra concepción.

Antes, en cualquier caso, de precisar o discutir este planteamiento, quiero, por justicia, subrayar que los tres paradigmas o géneros artísticos que Nathalie Heinich ha diferenciado dentro del arte contemporáneo, según ella, *coexisten* sin problema en la actualidad aún bajo el manto virginal del arte. Desde el punto de vista de la práctica social, esto es un hecho incontestable, aunque pudiera parecer paradójico, sobre todo si se aplica a la historia del arte una dinámica *progresista*, por la que cada innovación transforma lo anterior en una antigüedad obsoleta; vamos: en algo caduco o, todo lo más, en una *curiosidad*. Pero, si fuera así, el amante del arte abducido por las modas o novedades debería *ipso facto* aborrecer todo el arte anterior, clásico, moderno e, incluso, contemporáneo, en la medida en que éste fatalmente dejara de ser tal. En conclusión: que el genuino seguidor de la novedad artística debería estar siempre en una situación expectante, vivir ansiosamente de las expectativas. No digo yo que esta situación no cuadre a la perfección a lo que hoy se denomina como *comisario*, un *augur*, un inversor en *futuros*, un *futurible*, pero, por el momento, al menos quienes no nos dedicamos profesionalmente en exclusiva al mercado, nuestra tendencia especulativa nos permite hacer compatible disfrutar con el Partenón, con Velázquez y con Picasso, a la vez que podemos comprender a Duchamp o a Warhol, quizá porque todavía una de las virtualidades del arte es que cambia sin por ello *progresar*.

De todas formas, volviendo sobre lo que estábamos comentando de esa aún incógnita deriva del *arte contemporáneo*, según lo clasificado y descrito por Nathalie Heinich, cabe preguntarse si, en efecto, ha roto, como parece, todo lazo con el arte anterior, al margen de que no se rija por ningún canon, ni se apoye en ningún gusto. Es cierto que la revolución tecnológica de los últimos tiempos ha permitido la instantánea réplica de lo real y su reproducción infinita, como lo demostraron la fotografía, el cine, la televisión, el vídeo, etcétera, con lo que la *imitación* manufacturada de la realidad, más o menos filtrada por un ideal, lo propio de las tradicionales artes plásticas, ha dejado de ser el único medio de generar obras de arte, pero está por ver si los productos de esta revolución mediática son de todo punto incompatibles con los de los estadios anteriores del arte clásico y moderno. De esta manera, la pintura es sustituida por la imagen, la escultura por su simulacro en tres dimensiones y hasta la propia fotografía y el cine, heraldos del testimonio de lo real, por su eventual *maquillaje* material y simbólico, en algo manipulable

físicamente desde el presente, lo cual implica, última revolución, que la realidad de lo pasado puede reconfigurarse como si fuera pasado desde el alargado presente. Esto último, la realidad virtual o, según Baudrillard, la *hiperrealidad* convierte el archivo en algo aleatorio al servicio de sus interactivos replicantes.

Viéndolas venir, en 1936 Walter Benjamin publicó un famoso ensayo, titulado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde abordaba el peliagudo tema de la pérdida del “aura” de las obras de arte tradicionales, aunque la ambigüedad de su diagnóstico generó no pocas polémicas interpretaciones con sus consiguientes pronósticos. Es verdad que Benjamin saludaba, con la llegada de los nuevos medios técnicos, la posible *democratización* del arte, pero también advertía de su igualmente presumible *dispersión* de la atención del receptor, lo que podría implicar la banalización o trivialización del arte; esto es: su *disipación*. En este sentido, Benjamin nos previno frente a la confrontación entre *prestigio* y *éxito*, y, asimismo, frente a la de *contemplador* y *espectador*, como tampoco ignoró lo que esta revolución técnica suponía de pérdida del *aura* y del sentido *cultural* del arte, a los que no consideraba como simples antiguallas. Porque la obra *única* no hay que confundirla con la simple unidad y, por tanto, considerarla no apta para un mercado de consumo masivo, sino que comporta otros testimonios benéficos que se perderían irremisiblemente con su multiplicación mecánica; como lo *cultural*, por su parte, tampoco agota su sentido exclusivamente en su asociación con la magia o la religión. En cualquier caso, a mi juicio, no se puede deducir que Benjamin aplaudiera sin cortapisas la irrupción de los nuevos medios técnicos de multiplicación de la obra de arte como si por esa simple vía el arte resolviera todos sus problemas para su difusión social adecuada.

Años después, quien sí abanderó sin asomo de ambigüedad el potencial de los nuevos medios, en su caso centrándose en la televisión, que convirtió la electrónica en punto central de las sociedades occidentales más industrialmente avanzadas tras la II Guerra Mundial, fue el canadiense Marshall McLuhan (1911-1980), que acuñó fórmulas tan expresivas y eficaces al respecto como las célebres “el medio es el mensaje” o “la aldea global”. Para McLuhan, la televisión y sus derivados suponían, como en su momento lo fue la invención de la imprenta, no sólo una activación inédita del cerebro humano, sino una forma diferente de pensar y relacionarse, o, lo

que es lo mismo, la creación de un nuevo tipo humano.

Decididamente apocalíptico, pero sin esa dosis de sarcasmo que, a la vez, previene de lo ineluctable de todo Juicio Final, el francés Baudrillard ha trazado un mapa del mundo virtual, que no se sabe bien si tomarse en serio o en broma. Lo serio es la creación de una *hiperrealidad* de un mundo feliz electrónicamente *estetizado*, en el que se puede vivir el Paraíso de una forma programada en la pantalla, con el inconveniente de encontrarse con el infierno en el momento de apagar el ordenador o cualquiera de sus sucedáneos. En cierta manera, esto incide en otros mundos paralelos de la programación de un *cibermodelo* de hombre perfecto, cuya naturaleza artificial le garantiza la inmortalidad al dejar de padecer las indeclinables limitaciones de lo orgánico. Desde esta perspectiva, salvando las dificultades con las que nos desafía la vida, nos enfrentamos con las compensaciones de un mundo completamente artificial, el cual, si, en efecto, mejora la vida, debería mejorar también el arte. Apenas si podemos aquí profundizar sobre tan arduo y complejo asunto, pero hay quien ya piensa en ello, como Nicolas Bourriaud (*Postproduction*, 2004), que insiste en que hay que fijarse más en el uso que en el sentido del ingente material que nos ha proporcionado la industria tecnológica, pervirtiendo el primero para recodificar el segundo, una forma de reinterpretar las tesis de Baudrillard con cierto ánimo positivo. Sea como sea, después de esforzarse por extraer la *positividad comprometida* de los nuevos medios, la definición del arte que finalmente nos proporciona Bourriaud es tan encantadoramente genérica que vale para todo y para nada: “Porque el arte, y no percibo finalmente otra definición que las abarque a todas, es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo, materializando de una forma o de otra sus vínculos con el espacio y con el tiempo”.

Ahora bien, llegando la hora de cierta recapitulación, si el arte ha estado basado sucesivamente en el canon, la Belleza, interpretada objetiva y subjetivamente, durante aproximadamente unos veinticuatro siglos, amplio periodo que podemos calificar como del Clasicismo, y, después, durante la segunda mitad del siglo XVIII, se amplía su horizonte de tal manera que no se encuentra otro límite que el de la inabarcable Libertad, que lógicamente autoriza, en principio, todo, ¿cómo enhebrar con ese infinito hilo un mismo patrón que, de alguna manera, unifique tan diversos significados y prácticas? Hasta cierto punto, el único corte categorial producido históricamente al

respecto sería el del trueque de la Belleza por la Libertad como fundamento del arte, pues esta última, por su dinámica negativa, autoriza cualquier innovación, pero, por lo que venimos consignando, parece como si, ni siquiera con esta indefinida apertura libertaria, hubiera alguna vez la posibilidad de ponerle un coto a lo que se viene produciendo y presumiblemente se producirá.

Con esta ansiedad típicamente moderna que nos caracteriza, ávidos de la novedad por la novedad —y por estar atentos a que no se nos escape—, hay, sin embargo, otra forma de afrontar la cuestión, a mi juicio no suficientemente atendida: la de ver las cosas, no tanto desde un futuro forzosamente virtual y, por tanto, afectado por las mismas incertidumbres, sino desde precisamente la *tradición*. Quiero decir que muchos de los rasgos con los que nos afanamos por definir esas novedades del arte estaban ya implicados en su invención griega, como, por ejemplo, el de la distinción entre la materialidad del producto, el de su soporte y su técnica, y el de su *idea* o fundamento *estético*. De hecho, el arte nació para distinguirse de la artesanía. No olvidemos que los recelos antiartísticos de Platón surgieron en pos de la inmaterial idea de Belleza; esto es: que fuese, en efecto, una imitación *selectiva* y, por tanto, acreditase su talante *conceptual*. El justamente celebrado historiador del arte Erwin Panofsky publicó un breve y muy sustancioso ensayo, titulado *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (Madrid, 1977), en el que reivindicaba el papel crucial de esta idea de Belleza en la invención y el desarrollo del arte clásico antiguo y su restauración moderna. Esta deriva eidética del arte fue progresando hasta rozar el exceso en momentos históricos críticos, como el del Manierismo final, cuando no sólo se postuló la superioridad de la concepción ideal de la obra, sino que se llegó a afirmar, con Zuccaro y Lomazzo, que su materialización era superflua y hasta negativa, un tópico recurrente históricamente incluso antes de llegar a las vanguardias del siglo xx. Por lo demás, ni que decir tiene que esta idealización del arte conllevó que el artista se mostrase siempre propicio a servirse de cualquier soporte o técnica materiales fueran cuales fueran éstos, y, asimismo, que nadie considerase relevante valorar el arte de los Van Eyck por haber hecho un uso precoz del óleo. En este sentido, aunque es cierto que la irrupción de los nuevos medios de reproducción mecánica, como la fotografía, produjeron, en su primer

momento, perplejidad, tampoco se tardó demasiado en aceptar la validez artística de esta técnica, ni la de las posteriores. Por lo demás, ¿cómo se puede ignorar que fue antes de nuestra revolucionaria época (que se resistió y se resiste a abandonar los soportes y técnicas convencionales del arte, como el cuadro, de hegemonía históricamente tardía) cuando se usaron formas de arte efímero, junto con toda clase de ceremoniales rituales, homologables hasta cierto punto con lo que hoy llamamos *instalaciones* o *performances*? ¿Cómo es posible que sigamos afirmando, por ejemplo, que el cargo cortesano de Velázquez como aposentador del rey era algo ajeno a su condición de artista?

Por otra parte, es cierto que la autorización para dar libre curso a la expresividad subjetiva se impuso en nuestra época, pero no sin que, durante los siglos inmediatamente anteriores, no hubiera una cada vez más decidida *subjetivación* del canon, que introdujo en el vocabulario artístico términos tan elocuentes como el del *gusto*, la *gracia* o el *capricho*, que abrían el horizonte a la imaginación, la fantasía y muchas otras licencias que deformaron la representación artística de la realidad. De manera que, conceptual y materialmente, nuestras radicales innovaciones artísticas parecen haberse fraguado en ese amplio lecho de una tradición que se remonta hasta, como se dice, “la noche de los tiempos”.

Ahora bien, si, como parece, no hay nada nuevo bajo el sol, al margen de que cada día amanezca y nunca sea el mismo día, ¿en qué podemos basar la peculiaridad del arte contemporáneo salvo porque sea, en efecto, contemporáneo? Por de pronto, la inercia de la conservación sustantiva del término arte así lo avala, porque si realmente fuera otra cosa distinta de lo que fue exigiría otro sustantivo. En segundo lugar, esta permanencia del nombre explica por qué encontramos más luz para explicar el arte actual en lo que fue en el pasado que en lo que imaginamos que podría llegar a ser, lo cual nos induce a pensar que el problema latente es que no hemos logrado explicar y definir lo que originalmente fue el arte, ni cuando estaba sometido a un canon objetivo, ni cuando éste se convirtió en una cuestión de gusto, ni, aun siquiera, cuando se adentró en el pozo sin fondo de la expresividad íntima. Menos nos ayuda, por otra parte, a este mismo propósito, apelar a sus soporte material o técnicas de fabricación, porque éstos han existido desde siempre con enorme variabilidad sin que afecten por sí mismos a su cualificación como artísticos, habiendo surgido el arte precisamente como lo

que se aprecia más allá de su fabricación material, su simbolismo original o su uso social, porque, de no ser así, no podríamos identificar como artístico nada que no fuera del dominio del presente, ni, por tanto, podrían convivir o coexistir de manera intempestiva diversas manifestaciones artísticas de épocas muy diferentes. En este sentido, se podría decir que la “guerra de liberación contra la Belleza” que emprende nuestra época nació de la sospecha de que la sujeción a un canon había impedido históricamente cumplir al arte, por este constreñimiento, su misión original, potencialmente mucho más ambiciosa. Por último, la activa participación del receptor en la creación de la obra, hoy tan justamente resaltada, ha existido desde siempre, importando poco que la materialización de esta participación sea mediante un *encargo* de la misma, el diálogo inmaterial con ella o la consignación material del mismo mediante la huella digital que deja un rastro.

Pero si todos los cambios habidos desde que existe el arte como tal no encuentran una definición conceptual precisa, habrá que deducir que se trata de una práctica parcialmente refractaria al cauce de lo *razonable*, bien sea por exceso o por defecto. Porque de haberlo sido, es obvio que habría desaparecido, como lo insinuó Hegel. Sea lo que sea, es obvio que el arte transmite una información, sobre nosotros mismos y sobre el mundo que habitamos, que estamos lejos de poder *procesar*, por utilizar un vocablo tan a la moda, y que esa información nos resulta hasta el presente imprescindible. Añadiría yo a esto que el arte también nos transmite una actitud: la de preservar, sin restricciones, nuestra capacidad inquisitiva; esto es: de interrogar por interrogar, sin que nuestra pregunta pueda agotarse con una simple respuesta; antes, por el contrario, que la pregunta implique otra, en una cadena sin aparente final. Ello sólo es posible cuando se abandona el terreno de lo unívoco para explorar lo equívoco y, mejor, lo multívoco: la busca del doble sentido, de lo polisémico. El sentido poético de esta búsqueda es lúdico, pero sin que el jugador deje constantemente de reinventar las reglas. Esta inquisición no puede ser, por tanto, pragmática: exige la *gratuidad*, término que alude a *gracia* y a *gratis*. “Una finalidad sin fin”, como apuntó Kant, que, a su vez, porfió por conciliar lo que esta práctica tenía de experiencia con su universalidad, una aparente contradicción.

¿Se ha podido, en suma, definir el arte del pasado o del presente de una forma concluyente? Se ha intentado numerosas veces desde siempre sin un resultado definitivo, sea el de la Belleza, el gusto, la expresividad o la

aleatoriedad, sin que en ninguno de estos presupuestos se dejase algo esencial fuera. Se han indagado sus causas históricas, sociales, psicológicas, políticas, económicas, etcétera, sin que ninguna de ellas, aun aportando nuevas perspectivas, agotase su sentido. Últimamente, la antropología cultural y la neurociencia se han esforzado en determinar su papel en la encrucijada original de lo tribal o en rastrear sus efectos en determinadas zonas del cerebro, pero sin que estos cauces acaben de encaminar por completo su complejidad. Quizá porque los muy diversos *efectos* del arte no puedan reducirse a una *causa*, porque ésta es o demasiado concreta o demasiado universal.

Esta dificultad o reluctancia para que sepamos qué es el arte personalmente no me parece deprimente, entre otras cosas, porque lo que no somos capaces de responder mantiene viva nuestra capacidad de interrogación y, como tal, excita nuestro afán de conocimiento. En este sentido, creo que quizá nuestro problema viene condicionado por nuestra obsesión de, en efecto, tratar de reducir la complejidad de nuestro mundo a su explicación mediante el mecanismo de *pregunta-respuesta*, *causa-efecto*, en vez de plantearnos la descripción de lo que hay u ocurre sin predeterminaciones o prejuicios. Y lo que hay y ocurre es lo que se nos *aparece*, una *revelación*, no subsumible a sus causas o a sus efectos. Por lo demás, lo que se nos aparece, las apariencias, es el territorio más afín a como el arte se nos presenta, desvelando de esta manera la realidad. Desde esta perspectiva, que académicamente podríamos calificar como fenomenológica, posiblemente no hallemos una respuesta o solución determinantes, pero mantendremos viva nuestra interrogación, porque la dialéctica del arte se desenvuelve entre el aparecer y el desaparecer, emplazándose en el momento fugaz de la verdad, ese mágico intervalo entre lo visto y lo no visto. Sobrevive, en fin, gracias a lo *entrevisto*, en ese instante en que lo verdadero parece mentira. Ciertamente, un enredo, pero sin que ninguno de los hilos de este embrollo deje de ser imprescindible.

Introducción al arte contemporáneo o la aventura de la libertad

A partir aproximadamente del ecuador del siglo XVIII se comienzan a detectar los primeros síntomas de una revolución artística, la que dio origen al arte de nuestra época contemporánea, cuyo desarrollo histórico hasta el momento presente no ha hecho sino divergir progresivamente del arte tradicional en Occidente. Esta discordancia que opone el arte contemporáneo al del pasado no se ciñe sólo a problemas formales, técnicos y estéticos, sino que afecta también a su uso social, que se ha modificado sustancialmente. No debe extrañar que la pregunta más repetida por la gente en relación con el arte de nuestra época sea fruto de la perplejidad: “Pero esto (obra, movimiento o trayectoria) ¿qué significa?”.

Que un espectador ante una obra de arte busque, de entrada, descifrar su significado ya demuestra el peso narrativo que caracterizó al arte clasicista occidental, que no en balde se basaba en contar una historia mediante imágenes. Pero en la ansiosa demanda de significado del sorprendido contemplador de una obra de arte de nuestra época también se revela el desconcierto de no poder juzgarla según el canon tradicional: el de la belleza. De manera que podemos resumir en dos las causas de la turbación del espectador del arte contemporáneo: la producida por no entender lo que en él se representa, cuando se representa algo, ya que a partir del siglo XX se ha practicado un arte no-figurativo o abstracto; y la que se refiere a no responder formalmente a ningún orden objetivo, es decir, que prescinde de los elementos de ordenación matemática mensurable que habían caracterizado su historia anterior como la perspectiva, la proporción, la simetría o la armonía.

Lo que, en suma, revolucionó el arte de nuestra época fue el rechazo de los dos pilares fundamentales de la tradición: la historia y la belleza. Ya en una fecha tan temprana como 1761, Lessing estableció lo inapropiado de que artes del espacio como las artes plásticas, cuya misión es la yuxtaposición de cuerpos, fueran sometidas al inapropiado régimen de las artes del tiempo

como la literatura y la música, cuyo medio es la sucesión de acciones. Pero Lessing no se limitó a denunciar esta forzada y desnaturalizadora fusión de artes de suyo incompatibles entre sí, aunque tal fuera el principal objetivo de su célebre ensayo titulado *Laocoonte o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura*. Al comienzo del capítulo tercero de su libro también hizo alusión a que el artista ya no podía plantear la imitación de la naturaleza según el restrictivo cauce de lo bello, porque su objetivo era mucho más ambicioso y no renunciaba a representar cualquier aspecto que fuera expresivo o veraz, aunque resultase feo y desagradable.

Ahora bien, si por un lado las artes plásticas podían y debían emanciparse de la obligación tradicional de contar una historia, o tal y como demandaba el Clasicismo, una historia ejemplar, mientras que por otro su forma no debía supeditarse en principio al cumplimiento de ningún canon mensurable, ¿cuál sería entonces el fundamento del arte nuevo? ¿Cómo precisar, en definitiva, ese arte que ya no buscaba una imitación selectiva de la realidad en pos de plasmar su belleza? Según dictaminó antes de concluir el siglo XVIII el romántico Schiller, el régimen estético que correspondía a este nuevo arte se basaba en la libertad, que es como decir que en lo sucesivo el arte carecería de cualquier principio o fundamento estables, pues el ejercicio de la libertad implica no aceptar ninguna determinación dogmática, ningún canon preestablecido. Esto es lo que explica que hoy, cuando el revolucionario arte de nuestra época lleva consumidos dos siglos largos de historia, todavía se discute no el valor de una obra, sino qué es el arte. La polémica es muy pertinente porque a estas alturas no sabemos exactamente qué es o, como ha sido formulado de una manera desesperadamente tautológica, “arte es lo que llamamos arte”, y lo seguimos llamando así simplemente porque quienes lo producen se llaman, por su parte, artistas.

De todas formas, que una cosa no se pueda explicar, en el sentido de que no nos sea posible aún delimitar con claridad sus fronteras, no significa que sea algo ilusorio o una simple superchería, como no lo fue el descubrimiento de América por Colón porque éste, en principio, creyera que había descubierto una nueva ruta a India o porque los exploradores del continente americano tardaran casi dos siglos en hacerse una idea cabal de los límites reales del mismo. Tampoco las dificultades para establecer una regla crítica para discriminar la calidad de una obra de arte deben tomarse como el triunfo de lo arbitrario.

En realidad, al arte de nuestra época le ocurre lo mismo que al resto de los valores coetáneos: que han perdido toda consistencia dogmática, porque ya no se cree que existan valores absolutos e intemporales fuera de los cambiantes avatares del tiempo. En este sentido, importa mucho recordar el significado etimológico de la palabra latina “moderno” —“lo hecho al modo de hoy o actual”—, con lo que lo genuinamente moderno en el arte contemporáneo es que basa su fundamento en el cambio, la inapelable sucesión de novedades o modas. De esta manera, frente a la concepción clásica del arte basado en normas intemporales, el necesariamente inestable de nuestra época se rige por el tiempo, cuya única cualidad es el cambio.

Libre y moderno, al arte de nuestra época le convino adoptar el término militar de vanguardista mientras la sociedad a quien iba dirigido se resistió a admitir el vértigo de tanto cambio. Si quisiéramos encuadrar el proceso histórico de la épica vanguardista en fases, yo señalaría tres: la primera, desde sus orígenes hasta aproximadamente 1880, en la que la vanguardia se empeñó en la modernización del contenido; la segunda, entre 1880 y 1930, en la que se centró en la modernización de la forma; y por fin la tercera, desde el fin de la II Guerra Mundial hasta la actualidad, en la que progresivamente el gusto social se ha ido haciendo cada vez más moderno, con lo que el concepto mismo de vanguardia como progreso lineal se ha ido diluyendo hasta un grado de indiferenciación total.

Libre, moderno y circunstancialmente vanguardista, no se podría explicar el arte de nuestra época sin atender a una de sus características más revolucionarias y esenciales: la de que es ya por definición un arte público, es decir, un arte concebido, ejecutado y dirigido para el consumo anónimo, para el mercado. Muy significativamente, el mecanismo que hizo posible el encuentro del arte con el público, el de las exposiciones temporales, fue creado en el siglo XVIII y no ha parado de extenderse desde entonces. Fue por eso por lo que el pensador Walter Benjamin dictaminó que, en el arte contemporáneo, lo exhibitivo había acaparado de tal forma el sentido de la obra de arte que ésta ya carecía de “aura”, ese resplandor sagrado que tradicionalmente la enaltecía como objeto de culto. Al lado de esta metamorfosis, el peso de los enormes cambios tecnológicos y su influencia en el arte de nuestra época es casi una cuestión comparativamente de menor calado o trascendencia. Al fin y al cabo, sean cuales sean los cambios técnicos que afectan a la producción material del arte, que los ha habido a

través de toda la historia, lo que nos ha interesado y nos interesa en una obra artística es que lo sea y no con qué procedimientos. Por lo demás, que hoy todavía discutamos qué es arte, sabiendo además que no llegaremos ya probablemente jamás a ninguna formulación dogmática definitiva al respecto, no nos priva de la experiencia y del saber derivado a partir de la historia de esta aventura, es decir, que quizá no sabemos adónde vamos exactamente por la senda del arte actual, pero eso no significa que estemos ciegos.

I

El siglo XVIII: El nacimiento del arte contemporáneo

Todavía en la década de 1870 un paisajista podía provocar escándalo en París por representar el paso del ferrocarril a través de la campiña. La vida en Francia ya era inconcebible sin la ya bastante extensa red ferroviaria y a nadie se le ocurría ponerse en contra de ese instrumento del progreso y su símbolo más cualificado, pero no era poético. La polémica organizada por la erección de la Torre Eiffel de París con motivo de la Exposición Universal de 1889 fue tan formidable que se prometió desmontarla en cuanto terminase el evento. En este caso, la conmoción popular ante la descomunal torre metálica venía producida, entre otras consideraciones, por su perfecta inutilidad, es decir, por su increíble pretensión estética. Apenas dieciocho años antes del escandaloso suceso, en 1871, con motivo de la insurrección comunera de París, un batallón de artistas revolucionarios, bajo la dirección de Courbet, había demolido la columna Vendôme, que fue, no obstante, inmediatamente reconstruida tras el restablecimiento del orden. Para que la Torre Eiffel sirviera de inspiración a los artistas hubo que esperar hasta la segunda década del siglo XX, cuando algunos seguidores del Cubismo, entonces considerados como extravagantes lunáticos por parte de la mayoría social, se decidieron a tomarla como motivo para sus cuadros.

Podríamos continuar con una interminable relación de datos de esta índole, a través de los cuales encontraríamos siempre la misma cuestión de fondo: el rechazo social masivo a considerar los productos de la Revolución Industrial como temas de inspiración artística, por lo menos hasta bien adentrado el siglo XX. Esta reacción social negativa tuvo muy diversas causas, entre las que la hipotética fealdad intrínseca del diseño industrial no era, ni mucho menos, la principal. Es cierto que los artistas de formación académica, incluidos los arquitectos, se consideraron al margen de esta nueva clase de obras, en cuya realización intervinieron ingenieros y técnicos, lo que

contribuyó a ahondar el abismo entre el arte y la revolución técnica naciente, pero la orientación del gusto social fue, en este caso, más una consecuencia que una causa.

En realidad, el problema estético principal tuvo que ver con el antiguo precepto de que el arte no debía tratar genéricamente la actualidad y aún menos sus aspectos más triviales o insignificantes. Estos temas estaban englobados tradicionalmente en una especialidad pictórica conocida como la de “cuadros de género” y quienes se dedicaban a ella eran considerados como artistas menores. Las escenas de género tomaron un fuerte impulso desde comienzos del siglo XVII a través del llamado arte naturalista pero todavía siglo y medio después, en la segunda mitad del XVIII, los pintores de género que ingresaban en la Academia de Bellas Artes de Francia lo hacían en un orden jerárquico de muy segundo rango. De hecho, hasta aproximadamente el ecuador del siglo XIX, la lucha artística modernizadora tuvo como principal objetivo el que se pudiesen tratar libremente los temas triviales de actualidad. Ésta fue la pugna del Realismo y el Naturalismo decimonónicos, quizá las corrientes de vanguardia que produjeron escándalos sociales más sonados durante toda la época contemporánea.

En esta pugna por introducir la actualidad en la pintura desempeñó un papel provocador capital Courbet, al utilizar, por un lado, los descomunales formatos —recuerdo, sólo para las grandes hazañas épicas— para el tratamiento de temas hasta el momento considerados insignificantes —un entierro rural, el taller del artista, los bomberos apagando un fuego, etcétera —, mientras que, por otro lado, reelaboró el uso de la alegoría a través de figuras y conceptos del día. Charles Baudelaire, una de las figuras que aparecen en el célebre cuadro de Courbet *El estudio del pintor* (1854-1855), subtulado por el propio artista “Una alegoría real recapitulando siete años de mi vida artística”, definió lo que consideraba la *modernidad* del artista contemporáneo del que escribe literalmente: “... busca eso que se nos debe permitir llamar *modernidad*... Se trata, para él, de sacar de la moda lo que pueda contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio. Si echamos una ojeada sobre nuestras exposiciones de cuadros modernos nos sorprende la tendencia general de los artistas a disfrazar todos los temas con trajes antiguos. Casi todos se sirven de modas y muebles del Renacimiento, como David se servía de las modas y de los muebles romanos. Existe, sin embargo, una diferencia ya que David, al haber elegido temas

específicamente griegos o romanos, no podía hacer otra cosa que revestirlos a la antigua, mientras que los pintores actuales, habiéndolo hecho con temas de carácter general, válidos para cualquier época, se empeñan en disfrazarlos con trajes de la Edad Media, del Renacimiento o del Oriente. Es el signo inequívoco de una gran pereza; porque es mucho más cómodo declarar que todo es absolutamente feo con vestidos de época que intentar extraer de ella la misteriosa belleza que puede contener, por mínima o superficial que sea. La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente...”.

¿Todo se reducía para Baudelaire a que los héroes del día fueran convenientemente trajeados? Baudelaire concedió siempre una excepcional importancia al vestirse y no sólo por una cuestión de dandismo, sino por lo que implicaba de signo estético de los tiempos. No obstante, cuando rechaza el revestimiento de ropavejería anticuada o cuando apela al artista contemporáneo como “hombre de las multitudes”, Baudelaire piensa en el marco por excelencia de la modernidad: el marco urbano. Este nuevo horizonte vital y visual es el genuino paisaje moderno, cuyo curso temporal es instantáneo, fugaz y casi inaprensible: el acontecimiento anónimo, insignificante, porque la realidad está ahora constituida por la acción de miles de individuos sin importancia que se pasean por bulevares, plazas, calles, almacenes, galerías o cafés. Como a él le gustaba describirlo, este nuevo artista era un “príncipe de incógnito”.

Esta pugnaz modernización del contenido de la pintura tuvo visos de escándalo en el siglo XIX, cuando el crecimiento de las ciudades y de la revolución científico-técnica alcanzaron un dinamismo arrasador. En ese contexto, se entiende la drástica separación entre el ámbito de lo artístico —el de la belleza, el ideal, el placer— frente al de la industria y la tecnología, de esencial utilidad, pero carente de poesía. Durante el siglo XVIII, la mezcla de estos dos ámbitos no produjo, sin embargo, la misma reacción social negativa. Esta paradoja se puede explicar por varias razones, como la todavía muy limitada extensión de los efectos palpables de la Revolución Industrial y la también aún muy escasa proyección social del arte.

Por otra parte, el espíritu de la Ilustración tenía una concepción integradora del saber humano por una adscripción al ser común de la Razón, con lo que no oponía, por principio, el conocimiento humanista al científico y sobre todo reivindicaba la dimensión práctica de éstos, expresada a través de la técnica. En este sentido, no hubo resistencia por parte de los artistas plásticos a la

hora de colaborar con los promotores industriales de los nuevos sistemas y técnicas de la revolución científica en curso en países como el Reino Unido, donde los cambios sobrevivieron mediante un rápido desarrollo. Esta actitud fue compartida incluso por los llamados artistas prerrománticos o protorrománticos del último tercio del siglo XVIII, que trataron la Revolución Industrial y toda suerte de descubrimientos científico-técnicos asociados a ella como una suerte de utopía “sublime”.

Nuevas categorías estéticas para un nuevo arte

Para comprender el surgimiento del nuevo arte es imprescindible conocer esa categoría estética revolucionaria de lo sublime, definida por primera vez en la época helenística de la Antigüedad, pero sólo adoptada como guía artística fundamental a partir del siglo XVIII. Significativamente, el promotor y divulgador del concepto de sublimidad artística fue el teórico británico Edmund Burke, autor del popular tratado *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, cuya primera edición apareció en 1756, pero que fue rápidamente reeditada y traducida a varios idiomas. Burke era miembro del Parlamento, un hombre de gran erudición y coleccionista de arte, lo que le convertía en un prototipo de la nueva personalidad ilustrada. En este sentido, no se limitó a divulgar las características revolucionarias de lo sublime como una mera cuestión estética o artística, sino que la interpretó desde una perspectiva también política.

La idea de lo sublime se refiere a aquello que, estando más allá de lo que el hombre racionalmente ordena, provoca en él una paradójica atracción. En torno a ella no sólo hubo un debate estético referido a una nueva visión de lo artístico ahora no constreñida por el concepto clásico de belleza, sino también el reconocimiento de las ilimitadas posibilidades del psiquismo humano y de la propia naturaleza exterior, de la que el ser humano formaba minúscula parte. La nueva física había demostrado cómo la naturaleza era mucho más que el espejo donde el hombre podía contemplarse, por utilizar la clásica metáfora del arte como copia o duplicado de lo real, mientras que la psicología descubría el sentido paradójico de las pasiones humanas, como la de sentir placer estético al imaginarse en situaciones de peligro, descontrol,

desbordamiento o de dolor.

Desde el punto de vista económico y político, todo apuntaba hacia el surgimiento de un nuevo orden, no sólo por lo que deparaba la aplicación práctica del desarrollo científico-técnico en lo referente a la producción agrícola, al incremento de la producción de las manufacturas o a la sustancial mejora de las comunicaciones y el transporte gracias a las máquinas, sino también por el carácter absoluto de las instituciones del Antiguo Régimen. Temidos o anhelados, estos cambios drásticos del panorama tradicional, que tuvieron su ilustración política más contundente en la independencia de América y la Revolución Francesa, provocaron el sentimiento sublime de estar frente a lo desconocido e inabarcable.

Exactamente diez años después de haberse publicado el libro de Burke, el alemán G. E. Lessing dio a conocer en 1766 su ensayo titulado *Laocoonte o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, en el que se atacaba el principio estético clásico de la identidad esencial entre la literatura y las artes plásticas. Al romperse esa unidad de la creación artística cambió sustancialmente el mapa estético y se modificaron las fronteras de lo que correspondía a cada arte en particular. De esta manera, no sólo las artes divergían donde antes convergían, sino que el criterio para establecer su específico territorio rompía con el dogma moral del contenido como el elemento cualificado de una obra de arte. Lessing dividía las artes en función de su carácter espacial y temporal, siendo por esta razón semejantes o antitéticas. Por primera vez, el arte se justificaba o definía como tal por la forma característica del medio expresivo empleado y no por el mensaje comunicado a través de él.

Es, por tanto, lógico que Lessing, al comienzo del capítulo tercero de su *Laocoonte*, aludiese al desmoronamiento del concepto de belleza tradicional. “... En los últimos tiempos”, afirmaba, “el arte ha adquirido dominios incomparablemente más vastos. El campo donde se ejerce su imitación se ha extendido a la Naturaleza entera visible y de ésta lo bello es solamente una pequeña parte. La verdad y la expresión, se dice, son la ley suprema del arte; y del mismo modo como la Naturaleza está sacrificando continuamente la belleza en aras de designios más altos, asimismo el artista debe subordinar esta belleza a su plan general, sin buscarla más allá de lo que le permiten la verdad y la expresión. En una palabra: la verdad y la expresión transforman la fealdad natural en belleza artística”.

Los límites que pudieron imponer la verdad y la expresión eran

obviamente muy laxos pues no reducían su acción a la simple deslegitimación del principio clásico de que una imitación artística era tal sólo cuando se aplicaba selectivamente en pos de la belleza, sino que además abrían el horizonte de lo artístico hasta prácticamente lo ilimitado, pues si el concepto de verdad se había relativizado al máximo, el de expresión no tenía restricción alguna. Con estos desbordamientos de lo que se entendía hasta entonces como artístico, como los que plantearon Burke y Lessing, se emprendió una guerra de liberación frente a la belleza.

Que esta guerra de liberación no se restringió al simple descabalgamiento del concepto clásico de lo bello nos lo muestra el hecho de la transformación de la libertad en el fundamento mismo de lo estético. En 1759 nació Friedrich von Schiller, que jugó un papel fundamental en favor de la libertad en el estado estético y en el arte. Todavía sin haber concluido el siglo XVIII Schiller publicó en 1793 su tratado *Kallias* y dos años después sus más célebres *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Aunque los cruentos acontecimientos revolucionarios trocaron las amplias simpatías intelectuales que despertó inicialmente la Revolución en toda Europa, la coincidencia cronológica entre liberación política y estética es harto significativa. En su vigésima séptima y última carta sobre educación estética, Schiller escribió el siguiente párrafo: “Si en el estado *dinámico* del derecho, el hombre se enfrenta con el hombre, como fuerza, y limita su acción, si en el estado *ético* de los deberes se enfrenta con la majestad de la ley y encadena su libertad, no debe presentársele en el ámbito de las relaciones con la belleza, en el estado *estético*, sino como figura, como objeto del libre juego. *Dar la libertad por medio de la libertad* es la ley fundamental de este estado”.

Entre la publicación del libro de Burke y la de las *Cartas* de Schiller habían transcurrido casi cuarenta años, los que marcan el principio y el final de la revolución a partir de la que se formula la nueva senda del arte de nuestra época y la de los principales cambios que en todos los órdenes dieron origen a nuestro mundo. Si observamos la cuestión desde una perspectiva cronológica, la de las generaciones de artistas que impulsaron la transformación radical del gusto, resulta que todos ellos maduraron en la última década del XVIII. Tal fue el caso, en primerísimo lugar, de Francisco de Goya (1746-1828) y el de sus colegas coetáneos Benjamin West (1738-1820), Henry Fuseli (1741-1828), James Barry (1741-1806), Angelica Kauffmann (1741-1807), Jacques-Louis David (1748-1825), John Flaxman

(1755-1826), Henry Raeburn (1756-1823), William Blake (1757-1827) y, ya en el límite del cambio generacional, Louis-Léopold Boilly (1761-1845). Ninguno de estos nombres está citado al azar, sino por haber intervenido de forma decisiva en el cambio artístico.

El cambio del centro de gravedad del arte europeo

De todas formas, antes de tratar sobre estos pintores que llegaron a la plenitud de su arte hacia la última década del XVIII hay que referirse a lo que acaeció en esa primera mitad de la centuria como inducción y anuncio del revolucionario porvenir que se avecinaba. Me refiero especialmente a lo que tuvo que ver con la naciente Revolución Industrial.

Por de pronto, si echamos una ojeada al panorama artístico global del siglo XVIII, hay un primer dato que llama la atención: la progresiva pérdida de la primacía de Roma como indiscutible capital internacional del arte. Aunque sin duda esto se percibió más en la segunda mitad del siglo, hubo desde bastante antes síntomas muy claros al respecto. Tal fue el caso de París, que en las postrimerías del XVIII ya había asumido el papel desempeñado hasta entonces por Roma, aunque no debe desdeñarse tampoco la creciente importancia artística de ciudades como Londres o Venecia. En estas tres ciudades se dieron nuevos cauces para el cambio artístico —ideas y sensibilidad— que estaba en germinación.

El vehículo que sirvió para guiar esta profunda transformación, común a los artistas más renovadores de estas tres ciudades, fue la revolución de los géneros. Hasta entonces, la primacía de la pintura de historia como género superior estaba consolidada más allá de cualquier discusión. Desde fines del siglo XVI habían comenzado a proliferar y a tener un notable éxito comercial otros géneros considerados comparativamente menores, como el paisaje, el retrato realista, el bodegón y los así llamados “cuadros de género” del naturalismo, pero estaban jerárquicamente subordinados al histórico. Durante el siglo XVIII, esta situación cambió, aunque las instituciones académicas se resistieran a aceptarlo. El problema no fue que hubiese un número cada vez mayor de pintores dedicados a estos géneros agraviados como menores, sino el extraordinario talento y calidad artísticos de quienes los practicaron y,

sobre todo, su actitud insubordinada. Dos ejemplos elocuentes de esto último fueron el británico William Hogarth (1697-1764) y el francés Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), promotores de nuevos géneros, como el de la *Comic History Painting* y del *Genre larmoyant*, además de ser ambos pugnaces defensores del valor equivalente de su forma de pintar en relación con el de la tradicional pintura de historia.

Si se piensa en la obra que entonces hacían Antoine Watteau (1684-1721), Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), Giovanni Antonio Canal, conocido como Canaletto (1697-1768), Pietro Longhi (1702-1785), Jean-Étienne Liotard (1702-1789), Samuel Scott (c. 1702-1772), Allan Ramsay (1713-1784), Richard Wilson (1713/14-1782), Gavin Hamilton (1723-1798), Georges Stubbs (1724-1806), Johan Zoffany (c. 1733-1810) o Joseph Wright de Derby (1734-1797) se comprende que un verdadero cambio de orientación artística estaba ya en curso durante la primera mitad del siglo XVIII y que tenía como heraldos precisamente a pintores activos en Venecia, Londres y París. Al margen de que todo cambio importante tiene un caldo de cultivo apropiado no reducible generalmente a un par de excepciones, hay también que saber distinguir las verdaderas líneas de fuerza que lo promueven dejando de lado la calidad intrínseca de los artistas. Por eso mismo, en la amplia y representativa nómina de quienes han sido citados hasta el momento presente se ha podido eludir a pintores tan estimables como Tiépolo, Boucher, Fragonard, Reynolds, Mengs y un largo etcétera.

En este mismo sentido, es significativo el papel que desempeñó un país que, hasta avanzado el siglo XVIII, era desde el punto de vista pictórico decididamente provincial. Me refiero al Reino Unido. Pues bien, coincidiendo con la dinámica del desarrollo industrial, se dieron allí síntomas inequívocos de una forma nueva de plantearse el arte. Ya desde la época de la Restauración, con la subida al trono de Carlos II en 1660, esta renovación artística tuvo notabilísimos representantes literarios como Daniel Defoe (1660-1731), Jonathan Swift (1667-1745), Joseph Addison (1672-1719), Alexander Pope (1688-1744), Samuel Richardson (1689-1761), Henry Fielding (1707-1754) o el Dr. Johnson (1709-1784). Una de las aportaciones más interesantes de este heteróclito grupo de escritores de fines del XVII y la primera mitad del XVIII fue su original e innovadora forma de tratar los géneros literarios tradicionales, sometidos a parejas restricciones que los ya apuntados en la pintura. Tal fue el caso del estilo *mock heroic* o estilo

“heroico burlesco”, de enorme influencia en las artes plásticas y en la música. De hecho, fue ésta la primera vez que se introdujo la actualidad, directa o indirectamente, como asunto artístico digno sin el prejuicio de su necesaria subordinación.

Desde esta perspectiva, la importancia de William Hogarth cobra una dimensión que desborda la discusión acerca de su mayor o menor calidad formal. El uso que éste hizo del grabado como sistema de difusión y su lucha política para lograr la protección legal de los derechos del autor son de una modernidad completa. También lo fue su concepción de la por él llamada *Comic History Painting*, donde la actualidad es representada como una secuencia de actos sucesivos, tal y como se estaba tratando ya en el teatro o en la novela. El punto de vista moral de Hogarth era siempre el mismo: satirizar la corrupción urbana. En esta crítica moralista de la actualidad había algo más que un simple cuadro costumbrista, pues Hogarth mostraba el carácter obsoleto o claramente extemporáneo de las viejas actitudes feudales que se convertían en corruptoras por inviables.

De hecho, como ha explicado Morroe Berger en relación con la génesis de la novela moderna, el fondo moralizador de ésta era inseparable del contexto histórico imperante en el Reino Unido. “Los cuentos del siglo XVIII”, afirma Berger, “estaban repletos de moralización. Muchas razones lo explican. En primer lugar, los pensadores observaron frecuentemente una crisis moral en las nuevas creencias religiosas, como las del deísmo, que sacudieron a las convicciones religiosas más antiguas. Las exploraciones, la investigación científica y las ideas acerca de los derechos y deberes del individuo acompañaron al desafío de la tradición. Todas estas tendencias convencieron a muchos pensadores de la necesidad de idear una moralidad secular para compensar la pérdida no sólo de la fidelidad a la Biblia, sino del conocimiento de la misma, a pesar del número creciente de personas que sabían leer y escribir. Aun cuando una gran parte de la literatura moralizadora hacía referencia a la Biblia, la tradición religiosa había caído en decadencia como guía de la fe y de la conducta. En segundo lugar, los autores de diversas clases de cuentos, que querían distraer a sus lectores con relatos de amor, crimen y pasiones consideraron prudente justificar tal tratamiento de vidas comunes y corrientes intercalando exhortaciones a la virtud y concluyendo sus ficciones con el triunfo de la misma. Algunos autores recurrieron a la ficción para hacer más aceptable su predicación moral y otros echaron mano

a la predicación moral para hacer más aceptables sus ficciones. Las prédicas necesitaban de una envoltura agradable y la novela necesitaba ser algo más que un simple esparcimiento”.

La clave de la cuestión nos remite a esa voluntad secularizadora o a la creación de una moral del día, que es la auténtica moral moderna. Quienes se sintieron arrastrados por esta corriente fueron, desde luego, los más inteligentes representantes de la cada vez más pujante clase burguesa, todos ellos imbuidos del nuevo credo ilustrado. Éstos fueron quienes no sólo secularizaron las enseñanzas bíblicas, sin temor a que saltaran por los aires los viejos moldes clásicos de los géneros, sino también los que dieron al desarrollo de la investigación científica y al emprendedor empuje de la naciente industria un sentido épico.

Es muy elocuente a este respecto analizar la actitud de los miembros de las nuevas sociedades científico-técnicas, en las que a estos ideales teórico-prácticos se unía indefectiblemente una preocupación estética y artística. Albert Boime, en su monumental *Historia social del arte moderno*, disecciona la personalidad, ideas y hábitos de algunos de los más conspicuos representantes de estas sociedades británicas, como la Sociedad Lunar de Birmingham, creada a comienzos de 1760. En esta Sociedad destacaron personajes como Matthew Boulton, Erasmus Darwin, William Small, Josiah Wedgwood, John Wilkinson o Joseph Priestley, que fueron investigadores científicos, técnicos, empresarios y mecenas de las artes.

Pero lo que más importa aquí destacar es la relación que estos emprendedores burgueses tuvieron con los artistas. Ya es de por sí significativo que, junto a sus intereses científico-técnicos de naturaleza marcadamente práctica, estos empresarios concibieran la cultura como un requisito imprescindible para la promoción social y, sobre todo, que empleasen nuevas tácticas para su difusión. En cierta manera, con las artes plásticas ocurrió algo parecido a lo que con la literatura: que se sustituyó el tradicional mecenazgo cortesano por un nuevo sistema de corte empresarial netamente mercantil. Los escritores ingleses que todavía en la primera mitad del siglo XVIII vivían a la sombra de la protección aristocrática y política trocaron esta dependencia por la del público, cuyo consumo anónimo alcanzó la fuerza económica suficiente para resolver la supervivencia de literatos y artistas. Se trataba de una supervivencia garantizada por la cantidad de ejemplares vendidos o el número de suscripciones obtenidas, lo que significó

una forma de producción y distribución editorial nuevos. En las artes plásticas el proceso equivalente fue el de la producción industrial de objetos, que ya no se limitaron sólo a la multiplicación de estampas, sino también a la impresión de imágenes en cerámicas o cualquier otro medio de reproducción mecánica.

La fluidez del intercambio de las clases sociales en Inglaterra, cada vez más sometida al ideal democrático burgués, condicionó de forma muy notable el gusto artístico de la sociedad. Esto explica la multiplicación de los géneros artísticos, una de las causas del florecimiento del arte británico en la segunda mitad del siglo XVIII. De esta manera, junto a los representantes del pomposo *Grand Style*, como sir Joshua Reynolds (1723-1792) —cuya versatilidad de recursos era mucho más amplia que la practicada en el continente—, proliferaron los especialistas en géneros menores y sus proliferas subdivisiones. En el tradicional “retrato del aparato” y el más innovador retrato naturalista, alcanzaron un éxito sorprendente fórmulas como la del retrato colectivo familiar, conocido como *Conversation’s Piece*. En el paisaje se distinguieron diferentes subgéneros, como el paisaje clasicista, el pintoresco y el sublime, pero también nuevas variantes, como la denominada *Sporting Life*, donde la representación animalística desempeñó un papel fundamental. Las escenas de género fueron el vehículo de la representación de la cada vez más bulliciosa vida urbana, cuya fórmula de carácter moralizante adquirió la mayor parte de las veces una tonalidad satírica, cuando no directamente caricaturesca. No hay que olvidar tampoco los cuadros con temas de naturaleza científica y a veces de exaltación del nuevo universo industrial.

Francia y la difusión del Rococó

Para tratar el arte del siglo XVIII se suele acudir al llamado Arte Rococó, que se identifica como la derivación decorativa del Barroco, y al Neoclasicismo, que se entiende como una reacción frente al Rococó mediante una reafirmación de los principios del Clasicismo. No obstante, la situación del arte ya era lo suficientemente compleja para que los dos estilos mencionados dieran cuenta de los muchos problemas, variantes y situaciones que entonces

se plantearon y, sobre todo, lo que a través de ellos se deduce de la gestación y consumación de un formidable cambio histórico en el arte.

El término “rococó” deriva del francés *rocaille* —en castellano, rocalla— y se aplicó para describir la exuberancia decorativa con la que se recubrieron las paredes y el mobiliario durante el periodo de la Regencia en Francia tras la muerte de Luis XV. Se inició hacia 1710-1715 y estuvo vigente hasta aproximadamente la mitad del siglo XVIII, incluyendo, por tanto, el reinado de Luis XV. Desde el punto de vista artístico, el Rococó no supuso una novedad en relación con el Barroco, sino que fue más bien una versión decorativa de éste, reflejo de un estilo de vida que huía del hieratismo y la solemnidad de la época de Luis XIV. La aristocracia buscaba más lo refinado, íntimo y confortable, un poco “al estilo burgués”, aunque sin el sentido moralista de éste.

Los grandes protagonistas del Rococó fueron maestros de la decoración como Gilles-Marie Oppenord (1672-1742) y François-Antoine Vassé (1683-1736), que idearon fantásticos motivos decorativos en los que predominaban las líneas curvas trabajadas en entrelazados infinitos. Estos motivos decorativos se extendieron rápidamente por Europa no sólo gracias a la presencia de arquitectos franceses —como François Cuvilliers (1695-1768), que trabajó en la corte de Baviera—, sino también a través de los libros de grabados que proporcionaban los modelos a los artistas.

A través del Rococó nos percatamos de un cambio de situación en la promoción del arte: la legitimación artística ya no procede de Roma ni de Italia. El Rococó fue un estilo creado en la Francia de la Regencia y, desde allí, se exportó al resto de Europa. La Roma del siglo XVIII siguió manteniendo su prestigio y a ella continuaron afluyendo los artistas y los aficionados de todo el continente, pero hubo de compartir con otras ciudades su condición de capital mundial del arte. Estas ciudades fueron París, Venecia y Londres, que se convirtieron en centros renovadores del arte.

Pero hubo otro cambio de importancia esencial. Dada la rígida estructura administrativa que dominaba el normal desenvolvimiento de las artes, era imposible que se introdujera un cambio de gusto sin que éste pasara por el control de la Academia. Sin embargo, en el tramo final del prolongado reinado de Luis XIV, un aficionado erudito, Roger de Piles (1635-1709), consiguió alzarse con el poder académico y modificar el criterio estético imperante. Cuando este hedonista, que defendía además la supremacía del

genio, de la imaginación y el entusiasmo sobre el aplicado aprendizaje de las reglas, asumió la dirección de la Academia en 1699, el cambio de gusto se manifestó rápidamente.

La pintura galante

Precisamente en el mismo París, escenario del estilo decorativo rococó, surgió una corriente pictórica de extraordinario interés y duración: la llamada *pintura galante*, que adopta como temas principales el amor como juego, la seducción y el erotismo. Sus inicios coincidieron con el periodo de la Regencia, pero su influencia se prolongó casi hasta finales del siglo. Abarcó a tres generaciones de pintores diferentes representadas sucesivamente por Jean-Antoine Watteau, François Boucher y Jean-Honoré Fragonard. Con ellos se produjo la sucesión de una época enfáticamente profunda y moralista por otra superficial y hedonista. El prestigio intelectual que hasta entonces se le había concedido a la historia se le otorgó al teatro, donde a su vez la tragedia cedió el paso a la comedia, dando lugar a una verdadera revolución respecto a los criterios tradicionales del Clasicismo.

El término “galante” procede del antiguo verbo francés *galer*, que significa “ser valiente”, “divertido” o “capaz de disfrutar”. Remite al antiguo estereotipo del caballero medieval tan capacitado para el amor como para la guerra. En el siglo XVIII el término adquirió el significado actual de alguien sociable, cortés y dedicado por entero al cortejo de la mujer, la gran protagonista de esta época gracias a los niveles de libertad hasta entonces insospechados que alcanzó. La mujer impuso a la sociedad del momento algunos valores y características considerados como femeninos: la cortesía, la sensibilidad o el sentimiento. Sin duda, estas supuestas libertades de la mujer eran bastante relativas y afectaban a una exigua minoría social, los aristócratas y algún segmento de la burguesía. Con todo, hay que valorar lo que ello significó como representación social y entender que estas ideas se implantaban como reacción al sistema de valores de la época de Luis XIV. La sociedad francesa se había cansado de aquel raído espíritu heroico, varonil y rígidamente jerarquizado contra el que reaccionó aburguesándose y supeditándolo todo a la búsqueda del placer.

Jean-Antoine Watteau (1684-1721), artífice de la transformación de la pintura francesa, paradójicamente no fue académico ni casi francés, pues había nacido en la ciudad de Valenciennes, que había sido flamenca hasta 1677. Se sabe muy poco de los primeros pasos artísticos de Watteau en su ciudad, que abandonó en torno a 1702 para marchar a París solo y sin dinero. Allí sobrevivió al principio a duras penas, al parecer dedicándose a la realización industrial de cuadros piadosos para campesinos. Decepcionado y deprimido, en 1709 estuvo a punto de volver a su ciudad al no conseguir el Premio de Roma convocado por la Academia Francesa. Tres años después volvió a intentarlo con mayor éxito, logrando impresionar de tal manera al pintor La Fosse, que éste y otros académicos le invitaron a incorporarse a la institución. Cuando Watteau conoció el éxito tenía veinticinco años y el triste bagaje de un pasado de incomprensión y miseria. Sin embargo, no pudo disfrutar mucho tiempo de esa fama súbita pues, minado por la tuberculosis, murió a la temprana edad de treinta y siete años, cuando la mayor parte de los pintores inician su madurez.



El pestillo
Jean-Honoré Fragonard

La sensualidad exacerbada y los arrebatos de melancolía que se suelen asociar a la enfermedad que padeció el artista son curiosamente dos rasgos que caracterizaron su obra. En ella también se trasluce el afán de felicidad y placer que ya dominaba a sus contemporáneos, pero además se refleja cierta amarga insatisfacción por lo efímero de estos placeres. En sus cuadros descubrimos la iniciación en el gozo amoroso, la música y el juego, todo ello dentro de paisajes frondosos y con bellos protagonistas jóvenes que parecen absortos en sus placeres. Pero casi siempre en esta alegría fácil y cautivadora hay una sombra de desasosiego.

Desde el punto de vista formal, la huella de Rubens en Watteau es evidente, como lo es su interés por las escenas de género de la pintura flamenca y el color de los venecianos, aunque cualquiera de estas influencias no resta nada a la originalidad de su pintura y el mundo que representa. Watteau repitió una y otra vez el tema de la fiesta galante, ubicada en el jardín y con diversas variantes de cortejo erótico, así como el de la Comedia del Arte italiana, género dramático popular basado en la mímica de unos personajes estereotipados antecedentes de nuestros payasos circenses. Watteau logró dotar a estos temas, aparentemente frívolos e intrascendentes, de un aire melancólico y de una ambigüedad muy atrayente que intriga al espectador. Por ejemplo, en el cuadro titulado *Paso en falso* (1717), un hombre se cae encima de una mujer, pero no sabemos lo que ocurre exactamente en la escena: si ha tropezado o si acaso la abraza. Esta ambigüedad se acentúa en figuras singulares como la de *El indiferente* (1717), una obra en la que de nuevo no queda claro si Watteau se burla o se compadece del joven bailarín afeminado que en ella aparece o si simplemente describe un prototipo. Esto mismo sucede con obras como el retrato de cuerpo entero *Pierrot o Gilles y otras cuatro máscaras de la Comedia del Arte* (¿1717-1719?), donde se impone la seriedad patética del payaso triste.

François Boucher (1703-1770) fue el segundo gran representante de la pintura galante francesa, en cuyo avance colaboró de forma considerable. Discípulo de Lemoyne, buen conocedor y grabador de la obra de Watteau, Boucher estudió en Italia y llegó a ser un verdadero triunfador y el gran

protegido de la aristocracia francesa, lo que lo convierte en una figura clave de la política artística oficial. Pintor dotado de una facilidad extraordinaria aunque pictóricamente mucho más superficial, Boucher simplifica el erotismo dándole un carácter directo y sexual. Las mujeres que pinta, casi siempre desnudas sean diosas o simples contemporáneas, muestran una expresión infantil y una actitud indolente que contrasta con la provocación de sus sensuales cuerpos. El filósofo y crítico de arte Denis Diderot (1713-1784) consideraba a Boucher el prototipo de la degeneración de la aristocracia, una crítica fundamentalmente política formulada en un momento en que la pintura galante estaba en franca decadencia a partir de la década de 1760.

El triunfo de Venus (1740) puede considerarse la gran obra de Boucher. Sobre un agitado paisaje marino se destaca el desnudo de Venus, indolentemente recostada y rodeada por varias ninfas desnudas que parecen nadar entre cojines de raso en lugar de flotar en medio de las olas. Hay también algunos tritones, varones musculosos de piel oscura que contrasta con la nacarada de las ninfas. El cielo, pleno de movimiento, se funde con el mar mediante una turbulencia en medio de la cual flota un inmenso chal como si fuera una bandera al viento. Toda esta agitación escenográfica cabe en un cuadro no muy grande, pensado para una de esas estancias íntimas donde entonces se refugiaba el placer.

Concluyendo con esta tendencia galante, Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) no sólo sobrevivió a la Revolución Francesa, sino que murió en plena apoteosis del Imperio napoleónico, lo que indica hasta qué punto pudo ser superado por los tiempos. De hecho, prácticamente desde fines de la década de 1780, Fragonard cayó en el olvido cuando aún le restaban por vivir bastantes años. A pesar de esta situación, no se puede minusvalorar en absoluto la calidad artística de Fragonard, sin duda uno de los más grandes pintores del siglo XVIII. Estudió con Boucher, admiró a Watteau y pasó una temporada en Italia, donde demostró sacar provecho del conocimiento de los grandes pintores-decoradores como Cortona, Giordano y Tiépolo. A su regreso de Roma, Fragonard tuvo un momento de efímera gloria en París en 1765, cuando fue nombrado académico y expuso en el Salón con éxito. A partir de ese momento, bien porque la pintura galante comenzaba a estar pasada de moda o por su carácter retraído, el rastro de Fragonard pareció oscurecerse del todo, aunque no dejó de pintar.

Fragonard supo trascender las anécdotas eróticas al convertirlas en el

pretexto mediante el cual dar rienda suelta a su brillante energía pictórica. Estaba dotado de extraordinarias cualidades como pintor: era muy rápido en el dibujo, consiguiendo sintetizar el gesto de una figura con unos pocos trazos vigorosos y sugestivos; poseía un sentido del color y de la luz espectaculares; además de una capacidad para animar cualquier escena con exuberancia y dinamismo. Ya en su etapa italiana, se mostró como un notabilísimo y nada convencional paisajista, como en el cuadro *Cascadas en Tívoli* (1761-1765). Comprendió con sagacidad la ambigüedad dramática de Watteau y, aun sin poseer su sentido profundo y melancólico, era capaz de dotar de mordiente cualquier escena erótica. Así ocurre en la obra *El pestillo o La resistencia inútil* (1788-1789), donde da libre curso a su arrebatada voluptuosidad, como en toda esa serie ejecutada entre 1780 y 1788 compuesta también por *La fuente del amor*, *Invocación del amor* o *El sacrificio de la rosa*. Por lo demás, Fragonard, que poseía una incomparable fluidez de pincelada, también destacó en el retrato, como en los de *Diderot*, el del geógrafo *Lalande* o el del *Abate Saint-Non con atuendo español* (1765-1772).

El drama sentimental y el naturalismo

Junto a la corriente de la pintura galante hubo otras de notable interés, como la del nuevo género sentimental de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) o el naturalismo de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), ambos destinados a tener una gran influencia posterior. En realidad, los dos representaban sendos prototipos de lo que tradicionalmente se conocía como “cuadros de género”, en los que se abordaban escenas populares o bodegones en la línea de los maestros flamencos y holandeses. En cualquier caso, ninguno de estos pintores fueron simples seguidores de esta tradición, sino que le dieron un revolucionario sesgo moderno.

El caso de Greuze es muy significativo al respecto. La nota más característica de su obra es el toque sentimental y muy exagerado con el que busca la complicidad afectiva del espectador. Para ello explotó el tema infantil y el de muchachas adolescentes, por lo general campesinas idealizadas que demuestran una ingenuidad natural encantadora y protagonizan escenas simples y dulces. Esta inmersión de Greuze en lo

rústico, explotando además las emociones más elementales del amor por la naturaleza, nos recuerda las novelas didácticas del filósofo Rousseau, que había defendido la bondad de lo natural frente a la corrupción social. Entre sus obras más celebradas se pueden citar *El amor filial*, *El cántaro roto*, *El fruto de la buena educación* o *La boda de pueblo*, títulos que ya denotan su contenido emotivo y moralizante.

Si Greuze trató de mostrar que sus escenas dramáticas populares merecían los mismos honores que la seria pintura de historia, Jean-Baptiste-Siméon Chardin tenía pretensiones profesionales más modestas, como ser un excelente bodegonista y pintor de interiores domésticos al estilo holandés. A pesar de su actitud modesta, ya que nunca buscó ningún honor, Chardin llegó a labrarse un gran prestigio manifestado en los constantes y estruendosos elogios que Diderot le dedicó. Su origen familiar era humilde y recibió una formación de artesano, algo que marcó su laboriosidad concienzuda y honesta. En 1728, gracias a que su cuadro *La raya* fue expuesto en un concurso para jóvenes pintores, la obra de Chardin llamó la atención del público y el pintor fue animado por varios académicos a que se presentara ante la Academia. Ese mismo año fue admitido en la Academia en la categoría menor de “Pintor de animales y frutos”, siendo esta obra una de sus obras de recepción. Chardin logró obras admirables en esta especialidad, al principio con cierto gusto por la anécdota como era habitual en este tipo de género, pero logrando después una concentración silenciosa que impresiona.

A este último grupo pertenecen sus bodegones claroscuroistas, ordenados con esas composiciones sobrias y equilibradas del gusto racionalista francés a las que Chardin supo dotar de una atmósfera de concentrada quietud y de un sentido de la materia que resultan innovadores. Esta evolución puede apreciarse a través de dos cuadros admirables: el mencionado *La raya* (1728), donde el pez cuelga con la misma deslumbrante vistosidad pictórica que el *Buey en canal* de Rembrandt, pero en el que la presencia de un gato rompe anecdóticamente el silencio; y *El lavamanos de cobre* (¿1734?), en el que este humilde cacharro doméstico resplandece junto a otros utensilios parecidos, frente a una pared.

Este mundo que representa Chardin en la mayor parte de los casos hace referencia a la instrucción de la infancia, aunque desde un punto de vista moral decididamente burgués, que es el del buen orden doméstico y la expectativa de la formación de hombres de provecho. Chardin demostró

también un ojo sociológicamente moderno, muy perspicaz para definir los orígenes, el papel y la función social de cada uno de los personajes representados. Estos temas e ideas están en relación directa con la demanda de un público cada vez más influyente en cuestiones artísticas a través de las exposiciones periódicamente organizadas en el Salón, un público que ya no estaba monopolizado por la aristocracia sino cada vez más por la floreciente burguesía.

Inglaterra: Las demandas artísticas del público burgués

Las artes plásticas británicas siguieron un proceso más lento que la arquitectura hasta alcanzar la calidad y el prestigio social de ésta. Los dos grandes pintores del siglo xvii en el Reino Unido fueron extranjeros: el italiano Orazio Gentileschi (1563-1639) y el flamenco Anton van Dyck (1599-1641). Hasta el siglo xviii los pintores locales fueron por lo general mediocres, apenas apreciados y demostraban una actitud acomplejada y provinciana. Tampoco se puede despreciar la influencia que debió de ejercer al respecto la cultura protestante, cuya iconoclastia perjudicaba el desarrollo de la pintura tal y como se entendía hasta entonces, además del rechazo a lo sensual más por lo que tenía de algo “físico” que por una preocupación moralista.

El cambio se produjo cuando en el siglo xviii empezaron a trabajar una serie de artistas para los que estas limitaciones, sumadas a las demandas artísticas de la nueva clase social, se convirtieron en una rica fuente de impulsos renovadores. Pintores muy dotados artísticamente y muy perspicaces para intuir el tipo de obra que reclamaría este público dieron forma y consistencia al arte nacional partiendo de géneros menores de marcado carácter local, abordándolos con un espíritu de innovación que los convirtió en precedentes directos del arte moderno.

Hogarth y la Comic History Painting

El primer impulsor local del nuevo arte nacional fue William Hogarth (1697-

1764), que durante toda su vida luchó por reivindicar entre sus compatriotas los méritos de los artistas británicos. Trabajador infatigable, con mentalidad de empresario y un acusado sentido de la autopropaganda, la importancia de Hogarth se debió sin duda a sus dotes artísticas pero también al acertar con el tipo de obra que iba a demandar el naciente público burgués. El propio Hogarth definió el concepto narrativo con que pintaba como *Comic History Painting*, literalmente traducido como “pintura de historia cómica”. Lo “cómico” debe entenderse en esta expresión como lo opuesto a “trágico”, concepto en el que se inspiraba la narración artística del Clasicismo. Para los teóricos clásicos la comedia era la obra que narraba las cuitas de personajes contemporáneos de poca relevancia social, es decir, era el género para tratar de la gente sin importancia.

Además de la pintura sin idealización alguna de sus contemporáneos más comunes, la *Comic History Painting* se caracterizaba por acometer la narración mediante una sucesión de escenas o viñetas y por su carácter aleccionador. La lección moral contenida en el género en lugar de ser solemne, entrando en contradicción con el carácter anónimo de sus protagonistas, era más bien de tono menor y reprensión social costumbrista, lo que en castellano se entiende como “moraleja”.

Con extraordinarias dotes de dibujante y grabador, Hogarth dejó varios ejemplos admirables de este género en las series tituladas *La carrera de la prostituta*, pintada en 1731 y grabada al año siguiente, gracias a lo cual conocemos estas obras que perecieron en un incendio; *La carrera del libertino*, pintada y grabada en 1735; y *El matrimonio a la moda*, pintada entre 1743 y 1745. Cada una de las tres series se componía de entre seis y ocho escenas, cada una de las cuales relata de forma satírica los episodios de estas vidas mal llevadas, fiel reflejo del mundo real de entonces, a los ojos de un honrado burgués dotado con el típico sentido común. Hogarth fue también un excelente retratista en la modalidad del retrato realista individualizado, donde lo que importa es la personalidad y la psicología característicos del personaje y no su título heredado. En este género Hogarth hizo una notabilísima contribución a lo que los ingleses llaman *Conversation's Piece*, una variante del retrato destinada a obtener una fuerte proyección en la cultura artística británica.



La raya
Jean-Baptiste-Siméon Chardin

Hogarth, que llegó a fundar una Academia y que publicó un tratado de arte llamado *Análisis de la belleza*, aprovechó precedentes franceses para construir su original estilo y temática. Se sabe que estuvo en París en 1743, lo que al menos le permitió conocer la obra de Chardin y otros artistas franceses. Hogarth se convirtió en el primer intérprete genuinamente británico de las escenas realistas de género y, en cierta manera, fue el primero que plasmó desde la nueva cultura urbana dichas escenas.

Innovadores de otros géneros

La importancia social que debería otorgárseles a los pintores locales británicos y con la que soñaba Hogarth no se logró hasta la segunda mitad del siglo XVIII, pues hasta entonces había quedado reservada a aquellos artistas que cultivaron con más o menos acierto el tradicional género noble de la

pintura de historia convencional. Entre ellos destacó sobre todo sir Joshua Reynolds (1723-1792), máximo representante de lo que él mismo denominó *Grand Style*, una especie de adaptación del “gran gusto” impuesto en la Francia de Luis XIV.

El interés británico por el paisaje tuvo raíces culturales propias, como la existencia de una aristocracia rural, la del *Gentleman Farmer* o “caballero granjero”, que permitió a diferencia de otros países una estrecha relación de la nobleza con el campo y su mundo. En realidad, la presencia del mundo rural en la literatura inglesa fue constante, lo que ayudó a que la naturaleza mantuviese un prestigio legendario que se acrecentó con cierto tinte elegíaco al padecerse allí en primer lugar el efecto de la Revolución Industrial. Todo esto, junto con el interés por la observación de los fenómenos naturales, además de la influencia de la filosofía de Rousseau y de la física de Newton, no sólo acrecentó el amor por el paisaje sino que lo convirtió en un tema de investigación desde todos los puntos de vista, incluidos el poético y el artístico.

Este triunfo de lo más convencional no dejaba de ser paradójico, porque los verdaderos renovadores de la pintura fueron como Hogarth cultivadores de los géneros considerados menores. Entre éstos puede citarse a los excelentes retratistas realistas Allan Ramsay (1713-1784) o Henry Raeburn (1756-1823), que convirtieron el arte de retratar en una especie de indagación empírica, fruto directo de la experiencia. Así se demuestra en los admirables ejemplos de los retratos de *May Lindsay* (c. 1760) de Ramsay, o el del *Reverendo Robert Walker patinando en el Lago de Duddingston* (c. 1784) de Raeburn.

Fueron igualmente innovadores los paisajistas Samuel Scott (1702-1772), Richard Wilson (1714-1782), Alexander Gozens (c. 1717-1786) —autor de un importante tratado sobre el nuevo método de composición de los paisajes publicado en 1785—, Thomas Jones (1743-1803) o John Crome (1768-1821). A los extraordinarios Joseph Mallord William Turner (1775-1851) y John Constable (1776-1837) se les puede atribuir la modernización del paisaje y el haber sido los precedentes decisivos para el florecimiento posterior del paisaje realista e impresionista europeo.

Estos primeros paisajistas británicos trataron de conciliar el paisaje cosmopolita del Clasicismo —representado por Poussin y Lorena— con el realismo de los holandeses, modelos a los que intentaron aportar el sentido

topográfico local. Esta síntesis todavía se reflejó en Turner y Constable, dos de sus mejores representantes del final de esta época ya a caballo entre los siglos XVIII y XIX. Turner fue más internacional, teatral y audaz, mientras que Constable, fuertemente apegado a su tierra natal, era más observador y conciso. Las audacias técnicas e imaginativas de Turner, muy acordes con el espíritu avasallador del Romanticismo, sirvieron para franquear las puertas del arte moderno a cualquier licencia experimental. La aguda observación de Constable proporcionó lecciones muy precisas para captar y representar los efectos más sutiles que se esconden en la visión natural directa, como por ejemplo el repiqueteo de la luz, que se expande a través de pequeñas partículas.

Cuando se intentan explicar las razones de que la pintura británica del XVIII lograra situarse a la vanguardia del arte europeo de ese momento adelantando caminos del arte de nuestra época, siempre hay que acudir a artistas dedicados a los géneros considerados entonces menores como escenas populares, retratos o paisajes. También entra en esta categoría George Stubbs (1724-1806), cuya modesta especialización le llevó a dedicarse a un subgénero local denominado *Sporting Life Painting*, referida en el lenguaje de la aristocracia rural inglesa a la “pintura de temas de caza”.



El matrimonio a la moda: contrato
William Hogarth

Desde el punto de vista científico, la investigación sociológica de Stubbs llegó a tal extremo que publicó tratados anatómicos sobre el caballo. Pero más allá de este afán de conocimiento y de ese prodigio de observación — que demuestra en obras como *Ringwood, perro zorrero de Brocklesby* (1792) o *La cacería de Grosvenor* (1762)—, es muy relevante la actitud y la calidad de su forma de mirar la naturaleza y el mundo. La pintura de Stubbs adelanta ya el Naturalismo contemporáneo, igualmente perspicaz para tratar con exactitud el cuerpo de un animal, como una escena de labor en el campo, un paisaje y hasta un grupo humano. En este último sentido, que demuestra la ilimitada capacidad de este especialista, es muy notable su cuadro *Soldados del Décimo Regimiento de Dragones Ligeros* (1793).

Los representantes del arte oficial

Los pintores que en la época eran considerados como los más grandes artistas no eran precisamente los que hemos mencionado hasta aquí, a pesar de su abundante obra, su éxito local y su genio innovador, sino los más convencionales representantes del arte oficial, papel que casi monopoliza sir Joshua Reynolds. Este artista, además de definidor del *Grand Style*, acaparó lo mejor de la clientela local y obtuvo los máximos honores. Entre ellos, fue el presidente de la Academia Real a través de la cual, aunque sin el apoyo directo del Estado, eran estimadas y obedecidas sus opiniones y teorías artísticas contenidas en su libro *Discurso sobre el arte* (1778).

El pintor Thomas Gainsborough (1727-1788) tuvo un talante ecléctico muy parecido al de Reynolds, aunque sin tanta afectación, y desarrolló un estilo sobre todo muy sugerente y hasta innovador. En su *Retrato de Robert Andrews y su esposa* (c. 1750), Gainsborough alegoriza sutilmente la condición de sus personajes y los presenta desde la perspectiva de una tierra de labor que refleja su identidad de nobles rurales. El *Retrato de William Wollaston* (c. 1758-1759) presenta al músico aficionado de manera sobria y elegante, con una técnica que anuncia las excelentes facultades pictóricas de Gainsborough, luego monótonamente reducidas a una fórmula de delicada vaporosidad tan eficazmente complaciente como superficial.

Los pintores de lo sublime: Fuseli, Blake y Flaxman

Los conceptos estéticos revolucionarios de sublime y pintoresco fueron determinantes para acabar de una vez con el ideal clásico de belleza, hasta entonces considerada como el objeto específico de cualquier obra artística. Ambos conceptos, en la medida que legitimaban lo inconmensurable y lo racionalmente desordenado, ayudaron a cambiar el destino del arte occidental que hasta entonces había estado regido por la medida y el orden. La discusión sobre estos asuntos ocupó casi todo el siglo XVIII e influyó en los pensadores y artistas de toda Europa, pero fue en el Reino Unido donde estos temas alcanzaron mayor difusión crítica y ejercieron una mayor influencia.

Una prueba elocuente de esta inquietud irradiada desde Gran Bretaña es que el artista y escritor suizo Johann Heinrich Füssli (1741-1825), educado en los círculos intelectuales más inquietos del incipiente movimiento

romántico alemán, se decidiera a instalarse en Londres en 1765. Allí se afincó definitivamente, transformando entonces su nombre germánico de una forma más asequible a la lengua inglesa: Henry Fuseli. Es significativo este traslado porque Fuseli, que había recibido una formación religiosa para ejercer como pastor protestante habiendo absorbido las ideas de la Ilustración y del Romanticismo, dio sus primeros pasos artísticos dentro de un espíritu exaltadamente sublime. Entre 1770 y 1778 Fuseli estuvo en Italia, donde se decantó por los modelos históricos más acordes con dicho espíritu: el de Miguel Ángel y el de los manieristas más sofisticados del XVI.



Retrato de Robert Andrews y su esposa
Thomas Gainsborough

Con semejante bagaje, Fuseli, que más que un pintor nato era un intelectual abocado en un momento dado a la pintura por no hallar otro medio para expresar sus profundas y complejas inquietudes, comenzó primero a dibujar y después pintar temas sublimes de orientación fantástica y

terrorífica. El ejemplo más característico de la pintura de Fuseli es el célebre cuadro *La pesadilla* (1771), que produjo un enorme impacto en la sociedad londinense. En él aparece la representación de una joven y delicada doncella atormentada mientras duerme por el peso de una bestezuela infernal que oprime su pecho. Esta imagen suponía algo más que una simple escena de terror, al ser una manifestación de los oscuros deseos no satisfechos que se esconden detrás de la atracción humana por lo horrible. Fuseli adelantó las imágenes que, casi un siglo y medio después, explicaría el psicoanálisis de Freud y que entusiasmarían a la vanguardia surrealista.

El caso de William Blake (1757-1827) es, desde ciertos puntos de vista, afín al de Fuseli. Blake también combinó su labor creativa como artista plástico con el ensayo filosófico y la poesía, que cultivó con consumado acierto. Pero mientras Fuseli era un hombre mundano y racionalista, Blake fue un visionario y un místico que creó un complejo universo simbólico personal mediante el cual expresaba, según él, las claves espirituales del cosmos ocultas en la capa sensible. Blake fue un autodidacta en todos los terrenos, lo que da a su obra un aire más fanáticamente sincero, como si por su boca hablara uno de los míticos profetas del Antiguo Testamento a los que adoraba.

Desde el punto de vista artístico, Blake cultivó sólo temas sublimes a través de sus visiones fantásticas con intención alegórica. Su técnica se basa en un dibujo de contornos marcados y precisos en los que se revela su formación primera como grabador y, como suele ocurrir en este tipo de artistas visionarios, domina en ellos lo curvilíneo. Anticonvencional y rebelde por naturaleza, se empeñó en renunciar a los procedimientos pictóricos más usados, prefiriendo la pintura al temple y los grabados coloreados. Apasionado admirador del último Miguel Ángel, se inspiró en su energía humana, lo que hace impresionantes sus imágenes fantásticas. Sus ilustraciones a sus propios libros de poemas o a los otros grandes poetas del pasado como Dante reflejan lo mejor de su producción artística.

Menos exaltado que los dos anteriores aunque más influyente en el arte de la época fue John Flaxman (1755-1826), el tercer gran representante de esta estética de lo sublime en el arte británico de la segunda mitad del siglo XVIII. Excelente dibujante y grabador, Flaxman también cultivó con acierto la escultura. Pero lo que le dio fama universal en su tiempo y en la posteridad fueron sus ilustraciones a los dos grandes poemas de Homero, la *Ilíada* y la

Odisea, que entonces se reivindicaban frente a la poesía del más civilizado Virgilio. Flaxman consiguió en dichas ilustraciones una prodigiosa simplificación lineal, cuya capacidad sintética fascinó a varias generaciones.

Para hacernos una idea de la importancia de estos tres artistas, digamos que Fuseli influyó en el pintor francés David, mientras que Flaxman y Blake se inspiraron en Goya, que pasa por ser el precursor de todo el arte contemporáneo.

Wright de Derby y la pintura del naciente mundo industrial

La trayectoria vital y artística de Wright de Derby merece, en todo caso, un análisis más detenido. Era hijo de un abogado y entre sus antecedentes familiares abundaron los profesionales de clase media, un origen social del que entonces muy raramente surgía una vocación artística. Compartió con Reynolds el mismo maestro, el retratista Thomas Hudson, y parecía predestinado a desenvolverse en las esferas oficiales. De hecho, aunque con cierto retraso, realizó el imprescindible viaje a Roma, a donde también se dirigían los jóvenes miembros de la nobleza británica en lo que se conoció como el *Grand Tour*, antecedente del turismo contemporáneo que expresa al ideal cosmopolita del vapor formativo del viajar. A su regreso, Wright de Derby no se instaló en Londres sino en su región natal de las Midlands, donde florecían potentes centros industriales y se sentía la influencia de Birmingham, Lancashire y Liverpool, núcleos manufactureros y comerciales de enorme pujanza. De esta forma, su clientela no quedó limitada a la alta nobleza cortesana, sino que se abrió a los sectores sociales más amplios y emprendedores. De hecho, tuvo una estrecha relación con miembros de la Sociedad Lunar como Boulton, Darwin o Wedgwood.



Experimento con una bomba de aire
Joseph Wright de Derby

De entre los cuadros que pintó Wright de Derby merece la pena detenerse en dos: los titulados *Filósofo dando una conferencia sobre un planetario* y *Experimento con una bomba de aire*, ambos fechados hacia 1768. Desde el punto de vista de su composición, son un ejemplo de los llamados “cuadros o escenas de conversación” antes aludidos como una pauta de las ricas y pujantes variantes de las escenas de género en la pintura británica del siglo XVIII. El carácter íntimo propio de estos cuadros de conversación lo proporciona el ambiente familiar, aquí nítidamente subrayado con la presencia de los niños. La diferencia entre lo representado por Wright de Derby y el típico cuadro conversacional reside en el papel asignado al preceptor, por lo general un clérigo joven, que aquí es ocupado por unos sabios científicos. Por otra parte, la actitud de éstos es asimismo bien distinta de la que solían mostrar los preceptores religiosos tradicionales, que se mostraban en un expectante segundo plano, asistiendo más que participando en la conversación familiar cual si fuesen una especie de criados distinguidos.

Los científicos de los cuadros de Wright de Derby, por el contrario, son los genuinos protagonistas de la composición y toda la atención del grupo familiar les está subordinada. Ya no son miembros al servicio de la familia, sino invitados a la casa que acceden cortésmente a ilustrar a sus anfitriones con su superior conocimiento.

El clima que se respira en esta acción ha cambiado también de forma radical. En los cuadros de conversación la familia posaba en una cálida sala de estar o en un ameno trozo del jardín hogareño bajo una uniforme luz diurna, mientras que en las representaciones de Wright de Derby nos hallamos en plena noche, cuya luz artificial crea un violento efecto claroscuro de naturaleza mucho más dramática. Los focos de radiación luminosa proceden del centro mismo de los experimentos científicos que se están llevando a cabo: la explicación de las leyes de Newton con la ayuda de un planetario y la creación de vacío mediante una bomba de aire. Son los haces luminosos los que nos descubren las emociones que alteran los rostros de los que contemplan, fascinados, el experimento. Este efecto luminoso da un aire melodramático a la escena, ya que proyectándose de abajo arriba, la luz convierte en espectrales y mágicos los rasgos fisonómicos del científico que está de pie. También enfoca a la misma altura los rostros del resto de los participantes, subraya de forma naturalista las humanas emociones que padecen los que atienden, sin saber qué va a pasar, el desarrollo del fenómeno mostrado. En cierta manera, es como si se escenificase un truco de magia donde el nigromante cautiva a su encandilada e ingenua audiencia.

Al representar así las cosas, Wright de Derby no trataba en absoluto de hacer una sátira a costa de la charlatanería científica como un nuevo procedimiento para embaucar a los siempre crédulos humanos, sino demostrar lo que entonces se denominó una sesión de “física recreativa”. En una palabra: era el *pendant* de la secularización bíblica que, en el caso que nos ocupa, sacralizaba la ciencia. En el fondo, los cuadros de Wright de Derby nos revelan cómo la experimentación científico-técnica estaba alcanzando una difusión social semejante a la religión y suscitaba, por consiguiente, las mismas reacciones de fascinación, respeto y temor de ésta. Por último, conocemos quién fue al menos uno de los que sirvieron de modelo para representar el papel destacado de los científicos: el del relojero y geólogo local John Whitehurst, el protagonista principal de *Filósofo dando una conferencia sobre un planetario*. Muy parecidos elementos intervinieron

en las composiciones que Wright de Derby dedicó al tema de las fraguas y forjas de hierro, en las que la voz cantante es monopolizada por un atlético herrero que dirige impávido la operación mientras algunos miembros de su propia familia observan, en un temeroso segundo plano, esta acción titánica.

Es cierto que no hay muchos ejemplos en la pintura del siglo XVIII de explícito homenaje al naciente progreso científico-técnico como los que nos proporcionó Wright de Derby pero, si se analiza cuidadosamente la cuestión, descubrimos múltiples trazas quizá no tan obvias de la misma orientación. La temática relacionada con los fenómenos geológicos a través de manifestaciones espectaculares como el de la erupción volcánica, tratada por el propio Wright de Derby en sus representaciones del Vesubio, dio origen a otras múltiples composiciones pictóricas contemporáneas, algo que también ocurrió con la representación de castillos de fuegos artificiales captados en plena noche.

Antes cité el caso cronológicamente más tardío de los paisajes sublimes de Turner, donde aparecen con frecuencia barcos de vapor y locomotoras, pero fue el paisajista contemporáneo Constable, considerado como el paradigma naturalista opuesto a aquel quien estudió los fenómenos meteorológicos con puntilliosidad científica.

Salvo en lo que se refiere a la representación de la naturaleza como una fuerza desatada —volcanes en erupción, tempestades marítimas, aludes de nieve en la alta montaña, etcétera, temas todos ellos de estirpe sublime—, la pintura europea del siglo XVIII apenas trató de forma explícita el tema de la Revolución Industrial y el progreso científico-técnico. No lo hizo, en todo caso, con la claridad de Wright de Derby. Es cierto que muchos célebres científicos de la época fueron retratados como personajes eminentísimos y haciendo gala del instrumental característico de sus experimentos, cual si éste fuera la insignia que ahora distinguía a la nueva nobleza. También lo es que se fue prestando mayor atención a las múltiples manifestaciones de lo que antes hemos denominado física recreativa, entre las que hay que contar las escenas de paisajes en los que una muchedumbre contempla globos aerostáticos o cualquier otro tema similar. En todo caso, las imágenes del progreso se abrían paso en el hasta entonces cerrado coto de las pinturas sagradas o profanas.

El lugar natural para la representación de la nueva iconología científico-técnica y su versátil maquinaria, así como el de las escenas costumbristas que

reflejaban directamente el nuevo paisaje urbano e industrial, fue, sobre todo, el grabado. A veces, el riquísimo universo de representaciones caricaturescas que ilustraban las primeras publicaciones periódicas nos proporciona un material documental de primer orden. En el primer caso, el ejemplo más característico es el de las estampas de la *Enciclopedia*, mientras que en el segundo hay que acudir al ingente y muy brillante grupo de dibujantes satíricos. Entre ellos los británicos, si nos atenemos al marco temporal del XVIII, fueron los más notables. El uso de la estampa como ilustración de libros explica el porqué de esta preponderancia del grabado como primer vehículo artístico de las nuevas imágenes. Sea como sea, la diferencia de tratamiento que tuvieron las representaciones artísticas de la técnica durante los siglos XVIII y XIX estuvo en relación directa con el mayor o menor prestigio social otorgado al progreso. En el siglo XVIII, el progreso suscitaba una temerosa admiración, semejante a la que había tenido hasta entonces la religión o el arte, pero en el XIX se comenzó a dudar sobre los beneficios morales y estéticos del progreso científico, al que se aceptaba como una fatalidad no precisamente poética.

El primer grito de alarma se dio en forma de novela y tuvo como tema el mayor progreso científico imaginable: la creación de un hombre a manos de un científico o la creación científica y artificial de la vida. La criatura resultante fue un monstruo que ha pasado a la historia con el nombre del científico que lo creó: el doctor Frankenstein. Súbitamente, se comprendía que la belleza podía ser también algo monstruoso, como lo habían augurado Burke, Lessing y cuantos razonaron sobre lo sublime. En 1818, Mary Shelley publicó *Frankenstein* justo en vísperas de que Goya embadurnara las paredes de su quinta a orillas del Manzanares con sus monstruosas pinturas negras.

La pintura veneciana, un arte para la exportación

La República de Venecia fue uno de los primeros y más poderosos centros italianos que desde las postrimerías de la Edad Media reabrieron el comercio occidental con el Oriente a través del Mediterráneo, llegando a su máximo esplendor económico, político y cultural durante el siglo XVI. A pesar de estos gloriosos antecedentes, la decadencia de Venecia ya se veía como un hecho

irreversible en el siglo xvii, durante el que junto a la ruina económica y política se apreció también una notable caída en la calidad artística local. La decadencia del poder veneciano llegó a tal punto que se puede afirmar que la hasta entonces gloriosa República Serenísima se convirtió en un cadáver. Paradójicamente, en el siglo xviii resucitó en su dimensión artística, alcanzando de nuevo en este terreno un prestigio comparable al de sus mejores épocas del pasado.

La causa de un fenómeno tan sorprendente obedeció a algo destinado a tener cada vez más importancia: el turismo. Propiciado por los británicos en el siglo xviii, los primeros en instituir la costumbre de viajar por placer, el turismo convirtió Venecia en uno de los destinos más atrayentes. Además de su exótica imagen original de ciudad lacustre y orientalizada, el progresivo hundimiento económico de Venecia había impedido su transformación a partir del xvi, lo que permitió que su original y fascinante aspecto quedara incólume.

En el notable caso de la pintura veneciana del siglo xviii se puede observar que la práctica totalidad de sus mejores talentos prosperaron al servicio del extranjero. Esto ocurría bien por los turistas visitantes que hacían sus adquisiciones en la ciudad —caso de las obras de los célebres pintores de *vedute* o panorámicas venecianas—, o bien por el desplazamiento de los pintores locales a las cortes más prestigiosas de Europa, que los reclamaban principalmente por su condición de retratistas o grandes decoradores.

El maestro de la gran pintura decorativa: Tiépolo

Una de las mejores y más genuinas aportaciones de la gloriosa tradición pictórica italiana desde los comienzos del Renacimiento fue la del género de la decoración pictórica de iglesias y palacios. En Venecia, magníficos artistas habían elaborado una brillante escuela local en este terreno, de la que el último y genial representante fue Giovanni Battista Tiépolo (1696-1770). La obra de este pintor se puede considerar el canto de cisne no sólo de un género y un estilo, sino de toda una tradición artística que se remontaba a varios siglos. La vocación decorativa de Tiépolo se basó en dos características de su personalidad: su increíble destreza en la pintura al fresco y su sentido teatral.

Tiépolo poseía en grado sumo las cualidades del artista rápido: mano hábil, sentido de la inspiración, brillantez y cierto punto de ansiedad. Sumadas estas dotes a una excepcional capacidad de trabajo, su obra aportó algo muy importante para la época: una claridad luminosa. Mediante la aplicación de colores ligeros en capas sucesivas, Tiépolo conseguía sugerir una espacialidad aérea de atmósfera límpida y transparente. Sus frescos producen la ilusión de dejar paso a la luz, reforzando la sensación de espacialidad infinita perseguida por todos los grandes decoradores de bóvedas e interiores arquitectónicos cerrados. Desde los tempranos frescos para la catedral y el palacio arzobispal de Udine, pintados durante los años finales de la década de 1720 y comienzos de la de 1730, a los del palacio Casati-Dugnani de Milán (1731) o los del veneciano palacio Labia (1740-1750), hasta la apoteosis de los de la Kaiseraal en Wurtzbourg (1753), la trayectoria de Tiépolo parece ir siempre a más.

Este extraordinario pintor, que muchos especialistas consideran el más grande del siglo XVIII, se casó con una joven perteneciente a los Guardi, la ilustre familia de pintores venecianos. Tiépolo fue también padre de otros dos destacados artistas, Giandomenico Tiépolo (1727-1804) y Lorenzo Tiépolo (1736-¿1776?), junto a los que llevó a cabo una formidable obra decorativa por toda Europa. Entre sus obras destacan los trabajos que hicieron en Madrid, a donde Tiépolo fue llamado en el momento culminante de su carrera por Carlos II. Allí pasó sus últimos ocho años de vida un tanto amargado por las intrigas y la competencia feroz de Anton Raphael Mengs (1728-1779), el paladín de la corriente contraria a la suya, el Neoclasicismo.

El aspecto grandioso y envolvente de sus pinturas al fresco tiene algo de espectacular decorado, cuyo potente ilusionismo nos hace pensar en la obra de arte total, soñada por algunos románticos posteriores y que Wagner pensó como misión y destino de la ópera. Al igual que todo genio, Tiépolo pudo permitirse dar la espalda a su época en cierta manera, ya que se trataba en definitiva del último representante de la gran pintura de historia. A diferencia de otros colegas compatriotas, Tiépolo no logró triunfar en las capitales entonces de moda como París o Londres. Su clientela fue local en un sentido amplio, pues no sólo fue véneta, sino que también se extendió a casi todo el norte de Italia. También triunfó en Baviera y, más al norte, su fama llegó hasta Suecia.

Una especialidad veneciana: las vedute

Dentro de los géneros menores apreciados por el público y practicados por los artistas en el siglo XVIII surgió en Venecia la pintura llamada de *vedute* o vistas panorámicas de la ciudad, una derivación local con elementos del paisaje y también del arte de la escenografía. Se pueden citar muchos antecedentes históricos de la representación de paisajes urbanos en la propia Venecia del siglo XVII, en la obra de dos pintores extranjeros afincados en ella: Heintz y Richter. También podemos citar al respecto a Gaspar van Wittel, italianizado como Vanvitelli (1653-1736). Pero parece claro que la figura básica para el arranque de esta especialidad en Venecia fue un veneciano de adopción: el udinese Luca Carlevarijs (1663-1730). Curiosamente, el género se desarrolló a partir de la representación del fastuoso cortejo de los embajadores en el que se sintetizaban varios elementos decisivos para el asunto: la imagen de la ciudad, la de las procesiones, cortejos y marchas triunfales y el gusto por lo exótico. Sin duda el gran representante del género fue Giovanni Antonio Canaletto (1697-1768), que no sólo llevó este tipo de pintura a la perfección, sino que la difundió por toda Europa gracias entre otros motivos al enorme éxito que cosechó en Londres.



El triunfo de Eneas
Giovanni Battista Tiepolo

Canaletto supo utilizar las lecciones de la familia Bibiena, especialistas en decorados teatrales, para servirse de complejas perspectivas arquitectónicas en ángulo para facilitar la visión de panoramas grandiosos. Al trabajar ya Canaletto directamente para turistas, representaba en sus obras con un

realismo muy detallado los lugares pintorescos y característicos de la ciudad, sus procesiones, ceremonias y carnavales. Es esta sensación de crónica minuciosa e instantánea de lo que ocurre en el escenario urbano, mezclada con la visión objetiva y distanciada de un topógrafo, la que consumó de forma soberana esa idea como de postal de recuerdo donde la fidelidad escrupulosa de lo visto y vivido no debe empañar lo exótico ni lo sentimental.

La pintura de género y el retrato

Como hemos visto, la *veduta* es sin duda una pintura de género como lo son todas las especialidades fuera de la tradicional pintura de historia. Pero el término de “pintura de género” se suele identificar de forma inequívoca con la representación de escenas populares en su natural medio de la anónima vida cotidiana, muy extendida por todo el norte de Italia desde aproximadamente el último tercio del siglo XVI y que se mantuvo hasta el XVIII.

Entre los cultivadores de este último género en el siglo XVIII hay que citar el nombre de Pietro Longhi (1702-1785). Sus cuadritos de interiores domésticos venecianos, generalmente habitados por burgueses, han cobrado históricamente una fuerza que los destaca del resto, incluso al margen de algo tan importante como la estricta calidad pictórica. Longhi logró hacer una crónica de la Venecia oculta, la de puertas para adentro, con una precisión que no deja nada fuera del exhaustivo inventario visual: ni personas, ni adornos, ni situaciones, ni cosas. Al no tener el agobiante sentido satírico de otros pintores, su testimonio posee mayor transparencia.

Dentro de la especialidad del retrato se impone también destacar a una figura singular, la de la pintora Rosalba Carriera (1675-1757). Su habilidad en la técnica del pastel y en la miniatura le dieron una fama legendaria por toda Europa, en especial en Francia, donde su influencia se dejó sentir de forma muy notable.

II

La revolución romántica

La ruptura de la tradición artística

Con la crisis del Clasicismo, el sistema de valores artísticos que había imperado durante siglos en el arte occidental, se comienza a desarrollar el arte de nuestra época que en sentido general llamamos arte contemporáneo, el cual comprende todo lo acaecido desde aproximadamente los principios del siglo XIX hasta la actualidad. La principal característica de este nuevo arte consistió en que, a diferencia del anterior arte clásico, ya no se regía ni funcionaba con valores eternos y absolutos, sino por valores constantemente cambiantes y relativos. Por poner un ejemplo, podemos comentar lo que ocurrió con el ideal de Belleza, piedra angular del arte hasta nuestra época, pues tradicionalmente lo que hacía artísticamente estimable a una obra era que demostrara que era bella. De esta manera, podían variarse algunos detalles según se interpretaran las reglas oficiales de la belleza, pero jamás se discutía la importancia de ésta. A partir de la crisis del Clasicismo apreciamos cómo la belleza dejó de ser el objeto principal del arte, siendo sacrificada en aras de la verdad o la expresión. Esto significó, entre otras cosas, que el artista de nuestra época puede muy bien tratar un asunto repulsivo u horrible sin por ello perder su condición de tal.

Si el nuevo arte contemporáneo ya no se veía constreñido ni por los temas ni por la forma de tratarlos en cuanto a los ideales de belleza o de moralidad, ¿cuáles fueron las nuevas reglas? Ahí está la cuestión: que estas reglas empezaron a cambiar de una forma constante, al solo dictado de las modas.

Para entender esta revolución permanente del gusto artístico es imprescindible descifrar el significado de un término que empleamos en nuestra época constantemente no sólo en el terreno de las artes plásticas o la arquitectura. Me refiero al término “moderno”. La palabra “moderno” es de origen latino y significa literalmente “lo hecho al modo de hoy”, lo “actual”,

de manera que “arte moderno”, desde el punto de vista etimológico, no es otro que el hecho siguiendo la actualidad o la moda. De hecho, “moda” y “moderno” son palabras con una misma raíz y, por consiguiente, con un mismo significado.

Un arte moderno es el que cambia constantemente pero no cree que haya otros valores más allá del tiempo o la sucesión de modas. Es un arte temporalizado, que valora la calidad de una obra principalmente por las innovaciones que aporta, que no tiene ni reglas fijas ni se puede prever su curso futuro. Otro término muy popular entre nosotros, el de “vanguardia”, alude originalmente a la parte más adelantada de un ejército, a sus tropas de exploración o choque, y comenzó a usarse en el mundo del arte precisamente a partir del Romanticismo, aludiendo a esa voluntad imperiosa de renovación constante de concebir el arte por su capacidad de ruptura con lo inmediatamente anterior y nada más que por ello. Por eso mismo, a diferencia de épocas anteriores, desde el Romanticismo vemos cómo la historia del arte avanza a través de sucesivas rupturas organizadas, llamadas “movimientos de vanguardia”, cuyo ritmo se hizo cada vez más vivo. Ésta es la razón de que sólo durante el siglo XIX podamos contar con un elenco de estilos tan variados y contradictorios entre sí como el Romanticismo, el Realismo, el Naturalismo, el Impresionismo, el Neoimpresionismo o el Simbolismo, si analizamos la cuestión desde la perspectiva de las artes plásticas.

En el caso concreto del arte romántico, la primera gran vanguardia artística del arte y la literatura de nuestra época, hay que tener en cuenta dos cuestiones. La primera hace referencia a su amplitud cronológica, pues, dependiendo de los países y de la propia personalidad de los artistas, se pueden extender sus límites cronológicos desde el último tercio del siglo XVIII hasta casi la primera mitad del XIX. A pesar de ello, el triunfo social del gusto romántico hay que situarlo en torno a la década de 1830.

La segunda cuestión, consecuencia de la primera, hace referencia a la confusión del Romanticismo, que abarca muy diversos fenómenos, aunque el principal se refiera a su actitud de reacción frente al optimismo racionalista de la Ilustración, es decir, frente a la idea de una humanidad definitivamente autosuficiente gracias a la aplicación de las leyes de la razón. Los románticos desconfiaban del poder de la sola razón porque creían que en el hombre ejercía una mayor influencia lo irracional —los instintos— o lo transracional —los prejuicios— frente a la Razón. Pero sobre todo estaban convencidos de

que la inspiración artística sólo se producía bajo la influencia de esas fuerzas oscuras. Desde esta perspectiva, dejaron de considerar negativamente lo que los ilustrados juzgaban como un lastre para el progreso humano: las religiones, las tradiciones populares, las costumbres primitivas, los instintos y los afectos. Desde el punto de vista político, social y económico, el vertiginoso desarrollo de la Revolución Industrial y su efecto arrasador del pasado, y, en especial, el progresivo hacinamiento de importantes masas de población en las nuevas ciudades, produjeron una sensación de desamparo, de pérdida de identidad, que se trató de reconsiderar por sus devastadores efectos en la vida de las gentes.

Para algunos románticos, se debía reaccionar frente a este progreso avasallador volviendo a las puras esencias de la abolida forma de vida tradicional, un mundo regido por la religión, las viejas costumbres populares y la personalidad histórica de cada país, algo muy importante en una era de extrema potenciación del nacionalismo. Para otros más liberales, el progreso no era considerado como algo intrínsecamente negativo, pero debía ser redefinido en función de algunos de estos valores y actitudes que se habían pretendido abolir como irracionales.

Por último, los románticos no sólo rescataron el mítico pasado histórico nacional, sino que también se entusiasmaron con otras civilizaciones y culturas no occidentales, cuyas marcadas diferencias dejaron de considerarse asimismo como rasgos primitivos de inferioridad. Estas formas exóticas se apreciaron por sus marcadas diferencias y por ser una demostración de la variada riqueza del género humano que en absoluto se estimaba como algo que debiera ser uniforme.

Dos figuras precursoras. David y Goya

Por lo general, como ya se ha dicho, es muy difícil aislar con claridad dentro del mundo de las artes plásticas el arranque histórico de lo que llamamos Romanticismo. Muchos de los artistas tratados en la etapa histórica de la segunda mitad del siglo XVIII tuvieron rasgos predominantemente románticos. Es por ello por lo que muchos manuales de historia del arte y de la literatura suelen manejar unas categorías de clasificación estilística como

Neoclasicismo, Prerromanticismo o Romanticismo que resultan enormemente confusas. Esto se hace aún más patente cuando se trata de aplicarlas con un rígido sistema de sucesión, porque cada una de ellas se desarrolla simultáneamente con las otras y, sean cuales sean sus mutuas diferencias, tienen no pocos rasgos comunes, especialmente el de haberse enfrentado con la tradición del clasicismo occidental.

Donde quizá se puede explicar mejor lo anterior es analizando la significación de dos figuras ciertamente excepcionales en la génesis del arte de nuestra época, el francés David y el español Goya. Ambos nacieron casi en el mismo año, pues el primero lo hizo en 1748 y el segundo en 1746, y ambos fallecieron en fechas comparativamente muy próximas, en 1825 y en 1828 respectivamente. Por otra parte, curiosamente a ambos les tocó morir fuera de su país y por razones políticas, lo que hizo de ellos unos exiliados.

Pero al margen de estas coincidencias biográficas, lo relevante es que estos dos artistas fueron educados e iniciaron su carrera artística dentro de los presupuestos artísticos y estéticos del arte tradicional y, tras una ardua y muy apasionante evolución, se convirtieron en pioneros del arte de nuestra época. A David se le suele clasificar como el creador y prototipo de la llamada pintura neoclásica, por más que su arte nada tenga que ver con la tradición y por más que sus discípulos fueran en su mayoría genuinos románticos, como explicaremos luego. A Goya, dada la complejidad de su evolución y la potencia de su genio, simplemente no se le adscribe a ningún estilo ni forma pues, habiéndolos experimentados todos, su obra se proyecta básicamente hacia el futuro.



El juramento de los Horacios
Jacques-Louis David

David, un artista al servicio de la Revolución

Jacques-Louis David, lejano pariente de François Boucher, uno de los más característicos pintores galantes de la Francia del siglo XVIII, inició su aprendizaje pictórico con él y más tarde con el pintor Vien, también de gusto rococó, aunque más inclinado a temas de influencia clásica. Como muchos otros jóvenes artistas con pretensiones de esa misma época, David, simultáneamente al aprendizaje realizado junto a estos reputados maestros, intentó encarnizadamente obtener el llamado Premio de Roma. Se trataba de una especie de beca de estudios en dicha ciudad que periódicamente concedía la Academia Francesa a los que estimaba mejor dotados, no sin previamente someterles a unas draconianas pruebas de selección en las que había que demostrar tanto capacidad técnica como una perfecta asimilación del gusto oficial.

Aunque David alcanzó finalmente el ansiado premio en 1774, los

continuos fracasos anteriores le pusieron al borde de la desesperación, marcando su posterior actitud de hostigamiento frente a la institución académica. En cierta manera, era un ejemplo más de cómo se resistían cada vez peor, en todos los ámbitos sociales y profesionales, las imposiciones del sistema político tradicional del absolutismo. David viajó a Roma en 1776, donde permaneció cuatro años, no sólo completando su formación artística, sino asistiendo en directo al ambiente de fervoroso culto intelectual hacia la Antigüedad que entonces practicaban muchos de los mejores cerebros europeos instalados en Italia.

No sin esfuerzos y crisis, David encontró en Roma lo que andaba buscando y, justo al comienzo de la siguiente década de 1780, logra un formidable éxito internacional con una serie de cuadros que representaban en pintura el ideal que todo el mundo entonces pretendía. El primero de ellos fue el titulado *Belisario pidiendo limosna* (1781), donde se nos muestra la imagen patética del que fuera general victorioso al servicio del emperador Justiniano, reducido a la miseria y cegado por pérfidas intrigas cortesanas, cuando se ve obligado a mendigar. El tema está cargado de una obvia intención política, pues denuncia el cruel pago de un régimen corrupto al que había sido su fiel servidor y ejemplo cívico de honradez. Además, David sabe dotarlo con una persuasiva fuerza teatral al centrar la atención dramática del espectador en dos gestos básicos: el de Belisario extendiendo el brazo para pedir limosna y el de un antiguo oficial suyo que levanta los brazos horrorizado al descubrir quién es el mendigo postrado en la calle.

David depurará aún más estos efectos dramáticos en sus obras siguientes: *El juramento de los Horacios* (1784-1785), que causó sensación y fue el que le otorgó una popularidad hasta entonces desconocida por los artistas; *La muerte de Sócrates* (1787) y *Los lictores devuelven a Bruto los cuerpos de sus hijos* (1789). Esta última obra fue pintada el mismo año en el que se inició la Revolución Francesa, en cuyo desarrollo David participó de forma muy directa y activa, inaugurando con ello ese comportamiento tan característico después en nuestra época del “artista comprometido”.

Con ligeras diferencias entre sí, estas tres obras condensan el estilo de David: son tres escenas de interior, algo agobiantes al estar encuadradas las figuras en un primer plano dentro de una rígida estructura prismática, cuya austera sobriedad se ve reforzada por la desnuda arquitectura severa que las circunda, la de un orden dórico sin concesiones y, en función de esta misma

situación de interior, por el uso que hace el pintor del efecto del claroscuro, muy aprovechado por el naturalismo barroco precisamente para subrayar dramáticamente la acción representada. El uso por parte de David de este efecto naturalista nos desvela cuál fue la fuente de inspiración y el instrumento principal empleado por el artista francés para lograr dar credibilidad moral y fuerza expresiva al canto de la Antigüedad, buscada entonces por tantos artistas sin lograr otra cosa que meras reconstrucciones arqueológicas. Me refiero a que David se inspiró claramente en un pintor todavía considerado entonces como un maldito: Michelangelo de Caravaggio. En efecto, fue el realismo y la teatralidad del gran maestro lombardo lo que dio verosimilitud dramática y capacidad de persuasión política al anhelo de “pureza” y “virtud” que buscaba David.

Los temas elegidos también resultan muy elocuentes, ya que se refieren al mundo de la Roma republicana o la Grecia clásica que entonces se comenzaba a reivindicar, pues tradicionalmente era tomada como “primitiva” en comparación con el evolucionado mundo romano. Los héroes que aparecen en estas obras no son los clásicos triunfadores exaltados en medio de su gloria, sino trágicos protagonistas que mueren o se sacrifican por un ideal superior. La manera de tratar su sacrificio es brutal, pues se trata de dos casos de fratricidio o parricidio, una premonición de la inmediata guerra civil que se habría de producir en la Francia revolucionaria y con posterioridad en todo el mundo, contagiado por este mismo fervor revolucionario. En el caso de Sócrates, se trata de un suicidio, pues el filósofo griego es representado en el momento en que se niega a huir por no incumplir el injusto decreto con que le ha castigado el gobierno de la ciudad. Por último, y frente a la exaltación de los valores femeninos de cordialidad afectiva y erotismo que habían dominado en la sociedad francesa hasta el momento, David reivindica de nuevo la vieja moral masculina, de inhumano compromiso inquebrantable, exaltación de la lucha y ausencia o postergación de los propios sentimientos e intereses personales.



La muerte de Marat
Jacques-Louis David

Nos hallamos frente a tres ejemplos de genuina pintura política en los que el disfraz antiguo no nos engaña respecto a su evidente intención de hacer una crónica crítica de la actualidad. De hecho, una vez iniciado el proceso revolucionario, David participó en él de una forma exaltada, pues no sólo

siguió haciendo a través de sus cuadros una crónica puntual de los acontecimientos, sino que fue diputado jacobino en la Convención. Desde allí llegó a votar a favor de la muerte del rey y, en su condición de representante popular, tomó la responsabilidad política de la transformación de la administración de las artes consistente en la supresión de las academias, la reforma de los salones, la creación de leyes de protección del patrimonio nacional o la creación de museos públicos. Con estos antecedentes, es lógico que su destino artístico personal brillara y se oscureciera según brilló y se oscureció el propio destino de la Revolución. Debido a que David vivió hasta 1825, probablemente conoció todos los abruptos cambios posteriores del Directorio, el Consulado, el Imperio napoleónico y la Restauración, hubo de exiliarse a Bruselas a resultas del último cambio político citado, pues el indulto no alcanzó a los que habían sido como él diputados regicidas. A partir de entonces, su arte ya no produjo el fervor de su primera época, haciéndose cada vez más amanerado.

En todo caso, durante el momento culminante de la Revolución, David nos dejó una obra maestra absoluta que conviene retener en la memoria, pues se convirtió en un emblema estético y moral de enorme influencia posterior. Me refiero al cuadro *La muerte de Marat*, el célebre político radical que fue asesinado en la bañera por Carlota Corday, una enigmática mujer que logró penetrar en su intimidad doméstica con subterfugios. Amigo personal de este mártir de la Revolución, David aceptó de inmediato el encargo de realizar una obra del político asesinado y lo hizo cambiando por completo las características habituales de este tipo de obras. Por de pronto, la escena está tratada con una sobriedad y una crudeza impactantes. El político aparece muerto, con el torso desnudo y la cabeza cubierta por un gorro de burdo lienzo, en la bañera donde se sumergía para combatir el dolor que le producía una erupción cutánea, que estaba habilitada para que pudiera seguir trabajando en ella. Junto a la bañera sólo hay un pequeño taburete de madera de ínfima calidad y sin barnizar, una especie de cajón aprovechado en el que reposan tan sólo una pluma, un tintero y un papel, el de la misiva que había redactado Corday para solicitar la entrevista. En su exánime mano derecha, Marat todavía conserva una pluma, y en el suelo, a pocos centímetros de distancia, el cuchillo asesino, en una imagen simbólica de la fuerza de la razón frente a la violencia. Por lo demás, la estancia aparece completamente vacía, lo que refuerza el dramatismo de este cuerpo yacente como un nuevo

Ecce Homo de la fe revolucionaria.

Para la realización de esta obra, David agudizó aún más algunos de los elementos característicos de su estilo, como el del naturalismo, el claroscuro y el efectismo teatral, cuyo gesto es aquí prodigiosamente elocuente gracias a su naturaleza inerte y el tremendo silencio ambiental. Pero quizá lo más impresionante es lo que tiene este Marat asesinado de nuevo icono moral: el de un héroe, cuya grandeza consiste en su humanidad y cuya fuerza reside en el valor de su idea y de su actitud a las que no puede doblegar ni la violencia ni la muerte. Con ello, David crea un prototipo de “vencedor-víctima” que nos demuestra la superioridad del ideal sobre la fuerza, ya que en lo sucesivo no bastará con imponerse, sino que habrá que convencer.

David siguió pintando en los años posteriores y creó un multitudinario taller con miles de alumnos llegados de todas partes de Europa. Aunque siguió haciendo una crónica visual de la actualidad, disfrazándola a veces con historias de la Antigüedad clásica —*Las sabinas* (1789) o *Leónidas en las Termópilas* (1814)—, fue perdiendo esa imponente fuerza moral de sus etapas anteriores, como si le faltara el aliento poético cuando el mundo giraba por ideales distintos a los suyos.



La gallina ciega
Francisco de Goya

Goya y el genio contemporáneo

Incluso habiéndose celebrado ya el 250 aniversario del nacimiento de Goya (1746-1828), sorprende no sólo la enorme popularidad que ha alcanzado este pintor, sino también su poder de fascinación entre todo tipo de gentes y culturas de nuestro mundo actual. Eso es algo que sólo ocurre cuando un artista, además de pintar bien, se ha erigido como el mejor intérprete de una época, convirtiéndose así en su heraldo, en el espejo donde todos nosotros nos queremos seguir viendo porque pensamos que ahí se da nuestra más certera imagen.

Curiosamente, este valor emblemático del mundo contemporáneo lo fue a encarnar la obra de un pintor español, procedente, por tanto, de un país que aún andaba luchando de forma desigual contra su implacable decadencia, y nacido en la pequeña aldea aragonesa de Fuendetodos, que apenas había

cambiado durante siglos. Por lo demás, Goya, aparte de su modesto —que no mísero— origen familiar, no fue un artista precoz, ni le fue fácil triunfar. Hijo de un artesano dorador, su infancia transcurrió en Zaragoza, donde comenzó pronto su aprendizaje artístico en el taller de José Luzán, un notable pintor local. En su momento, como también le ocurrió al joven David, Goya trató de obtener una de las plazas de pensionado de Roma convocadas por la Academia española de San Fernando. Sin embargo, no sólo fracasó varias veces en el intento sino que, a diferencia de su colega francés que al final triunfó, Goya se marchó a Roma con sus propios medios a fines de 1770.

Al regresar con veintiséis años a Zaragoza tras su experiencia italiana, Goya comenzó a abrirse paso profesionalmente en su patria chica y se casó en 1773 con Josefa Bayeu, hermana de los también pintores Francisco y Ramón, pero enseguida demostró que no se conformaba con ser una simple gloria local.

Porque triunfar de verdad como pintor en la España de entonces exigía un salto comprometedor: marchar a Madrid y lograr un reconocimiento en la Corte. Goya lo intentó en 1775 pero, aunque contaba con el valioso apoyo de su cuñado el pintor Francisco Bayeu, ya bien instalado en los círculos oficiales, la empresa no iba a resultar fácil. De hecho, Goya se empeñó en esta batalla con ahínco durante los siguientes quince años y, aunque no dejó de obtener antes estimulantes reconocimientos, la década de su definitiva consagración fue la de 1790, que es también la de su madurez biológica y artística.

En todo caso, sin desmerecer lo que hizo en su primera juventud en Zaragoza como pintor, la obra de Goya dio muestras de genialidad a partir de su instalación madrileña, donde no sólo perfeccionó sus conocimientos artísticos entre los mejores y contempló las excelencias de la fabulosa colección artística de los reyes, sino que también trabó relación con el núcleo de intelectuales de la Ilustración española, que le acogieron con simpatía y le apoyaron en todo momento.

Desde el punto de vista artístico, la primera tarea que le fue encomendada a Goya era la modesta de pintar cartones para tapices, donde la temática le era impuesta y había que atender a las limitaciones técnicas que imponía una obra pensada para trasladarse al tejido. A pesar de todo, Goya, que estuvo ocupado en esta tarea hasta comienzos de los años 1790, comenzó a dar muestras de sorprendente brillantez. Por otra parte, los temas propuestos por

la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara estaban cambiando entonces en una dirección interesante y muy acorde con el nuevo espíritu ilustrado. Se trataba, en su mayor parte, de escenas populares de naturaleza lúdica donde se buscaba mostrar el lado más positivo de la vida de la gente común. Era una temática que convenía bien a Goya, hombre de pueblo y que se sentía siempre cerca de él, aunque progresivamente se hiciera más crítico respecto a algunos de sus rasgos más irracionales. Esta simpatía hacia lo popular se nota en los cartones para tapices, como también se aprecian, según se hacía Goya más dueño de sus facultades y pudo obtener más autonomía para la realización de esta clase de obra, notables señales de su genio. Así, entre las últimas series de estos cartones, las que pinta a fines de la década de 1780 o a comienzos de la siguiente, nos encontramos con verdaderas obras maestras del género, como *La nevada* o *El invierno*, *El albañil herido*, *La pradera de San Isidro*, *La gallina ciega* o *El pelele*.

Durante esta primera fase madrileña, Goya no sólo consume etapas de forma vertiginosa experimentando en los más variados estilos disponibles, sino que se hace muy consciente de su genio, que va a estallar en la década de 1790. Antes de esta fecha, ya había obtenido importantes éxitos personales, logrando un puesto en la Academia de San Fernando y el nombramiento como pintor de cámara del rey, además de labrarse una cada vez mejor clientela como retratista. Coincidiendo con una grave crisis de salud en 1792, de la que tardó un año en restablecerse y por la cual perdió por completo el oído, Goya ya manifestó el deseo de hacer una obra completamente personal o, como él mismo afirmó, según su propio “capricho e invención”. No es que abandonara los encargos, algunos de los cuales resolvió con auténtica mano maestra, grandes decoraciones o cuadros de género, sino que junto a ellos comenzó a aparecer por primera vez un mundo de fantasía cuyo aspecto alucinatorio no está divorciado de la realidad sino, por el contrario, se inspira en ella. Todo ello donde mejor se refleja es en la célebre serie de grabados titulada *Caprichos*, publicada en 1799, en la que, a través de 80 estampas, Goya no sólo manifiesta sus íntimas y más recónditas inquietudes bajo un aspecto de pesadilla, sino que hace un retrato cruel de la sociedad española del momento y se adentra en las preocupaciones generales de la crisis del optimismo racionalista de la Ilustración. Así se refleja en la popular imagen titulada *El sueño de la razón produce monstruos*.



El 2 de mayo de 1808 en Madrid: la lucha con los mamelucos
Francisco de Goya

Pero, ¿por qué esta súbita irrupción del genio goyesco? Ya se han apuntado algunas razones biográficas, como su terrible enfermedad de 1792, a las que podríamos añadir el supuesto desengaño amoroso que padeció con la duquesa de Alba, por no hablar de la crisis biológica de la madurez del artista, que en 1796 cumplía cincuenta años. Estas secuelas físicas, psicológicas o morales pudieron disparar el genio de un gran artista, pero además de eso no hay que olvidar que esta década de 1790 trajo la Revolución Francesa con la ejecución del rey del país vecino en 1793, lo cual tuvo una notable repercusión en España y en particular en el círculo de los amigos de Goya, que eran en su mayoría ilustrados y simpatizantes de los cambios políticos revolucionarios. Quiero decir que, junto a la gran esperanza anterior, asistimos ahora a la decepción y hasta el miedo, pues pronto se organizó en España una persecución política de estos defensores de los cambios y las novedades, entre los que se incluía Goya.

Paradójicamente, el triunfo de Goya como pintor coincide con el derrumbamiento de su mundo y el de sus amigos, aunque a partir de entonces el posterior universo artístico de Goya se elevó hasta cimas de profundidad y renovación insospechadas. Así, Goya es nombrado director de pintura de la Academia de San Fernando, primer pintor de cámara del rey y se erige en la figura capital del arte español de ese momento, pero todos estos honores los va a tener que disfrutar en medio de unas circunstancias ambientales cada vez más frustrantes y peligrosas. Piénsese lo que fue, por ejemplo, tras los años de incertidumbre política que se vivieron en España antes de la invasión napoleónica en 1808, la horripilante Guerra de la Independencia, cuyo espanto no sólo conmovió a Goya por las despiadadas escenas bélicas a las que dio lugar durante cinco años consecutivos, sino porque el invasor era el mismo que pocos años antes había hecho la Revolución y defendía ideas políticas renovadoras que el pintor compartía.

Desdichadamente, los sufrimientos morales de Goya no terminaron con el fin de la Guerra de la Independencia, ya que el regreso de Fernando VII al trono español, negándose a reconocer los cambios políticos de las Cortes de Cádiz, envolvieron al país en una nueva oleada de oscurantismo y represión sólo brevemente interrumpida con la sublevación de Riego y el llamado trienio liberal. Hacia 1823, la situación de Goya se hizo tan difícil que se marchó al exilio, muriendo en 1828 en la ciudad francesa de Burdeos, a los ochenta y dos años.

De todas maneras, la obra realizada por Goya durante este primer cuarto del siglo XIX fue de tal calibre que no sólo adelantó muchos de los temas del entonces naciente Romanticismo, sino que iluminó el arte y la conciencia de toda nuestra época contemporánea. De hecho, en este tiempo Goya realiza las otras tres series de grabados que completan la primera de los *Caprichos*, las tituladas los *Desastres de la Guerra*, la *Tauromaquia* y los *Disparates* y pintó las sobrecogedoras escenas de la sublevación madrileña del 2 de mayo de 1808 y la posterior masacre del 3 de mayo. Esta última, conocida como *Los fusilamientos de la Moncloa*, es un manifiesto moral del mismo calibre del que antes hemos comentado que pintó David con la *La muerte de Marat*, la proclamación de la victoria moral de los vencidos. Es el momento también en que pintó las espeluznantes *Pinturas negras* que decoraban los muros de su casa y el de muchos retratos de sorprendente modernidad.

La obra que hizo Goya en esta última etapa de su vida influyó de manera

decisiva en las sucesivas vanguardias artísticas posteriores, empezando por la de los románticos, pero llegando hasta los impresionistas como Manet, que hace un viaje a Madrid en 1864 para poder ver su obra en directo y con la amplitud con que se mostraba en el Museo del Prado. Por todo ello, aunque las tres cuartas partes de la vida de Goya tuvieron como escenario histórico el siglo XVIII, su obra trascendió su época personal y cobró pleno sentido en el arte posterior, al que influyó de manera decisiva. En este sentido, cuando se haga una valoración global de nuestra época en su conjunto, no me cabe la menor duda de que Goya ocupará un papel clave en la explicación de la misma.

La pintura romántica alemana

Antes de continuar nuestra revisión del arte romántico francés, una de cuyas líneas fundamentales partió de David, la que se conoce como el romanticismo de la línea, es obligado dar un salto en el espacio y en el tiempo y situarse en Alemania, porque fue allí, a través de sus escritores y artistas, donde el Romanticismo europeo tuvo su principal venero. Por de pronto, dentro del mundo concreto de la pintura, hay que destacar la importancia del paisaje romántico alemán a través de lo que realizó una figura solitaria y excepcional, la de Caspar David Friedrich, nacido en 1774 y muerto en 1840, aunque lo más interesante de su producción comenzó a realizarse a partir del arranque del siglo XIX.

Ya ha sido comentado antes cómo a través del paisaje, un género tradicionalmente considerado como menor, se realizaron las más importantes aportaciones del naciente arte contemporáneo. Pero lo que otros pintores especialistas en este género desarrollaron dentro de una perspectiva naturalista, como el inglés Constable, siguiendo la línea de los holandeses del siglo XVII que ya valoraban a la naturaleza como algo positivo en sí, fue transformado por los románticos en algo trascendental y divino.

La filosofía romántica era panteísta, lo que significa que identificaban a la naturaleza con Dios. En este sentido, se comprende que situaran el género de paisaje muy por encima de cualquier otro, incluido el que tradicionalmente se consideraba como el más importante, el de la pintura de historia, pues si a

éste le correspondía la alta misión de narrar en imágenes las acciones memorables de los hombres, en el del paisaje quien nos hablaba era el mismo Dios. El pintor de paisaje romántico se incursionaba en medio de la naturaleza buscando, en los lugares más recónditos, signos de ese lenguaje divino que luego representaba otorgando a cada elemento natural elegido — una roca, una montaña, un árbol, un río o una senda— un carácter simbólico. En esta concepción romántica del paisaje convergieron, por tanto, la observación atenta de la naturaleza salvaje en el sentido de la naturaleza pura, no contaminada antes por la intervención o la huella del hombre, y una actitud mística que trataba de reconocer en ella los mensajes del más allá, la lengua del Creador a través de su creación menos distorsionada, la de la naturaleza ensimismada, que existe lejos del mundanal ruido. En estas circunstancias, se explica por qué el paisaje romántico, así concebido y realizado, produce en el contemplador una especie de sobrecogimiento, un efecto decididamente sublime que es el que nos provoca esa mezcla de fascinación y terror de lo ilimitado, lo inconmensurable.

Caspar David Friedrich

Quienes mejor expresaron esa concepción panteísta de la naturaleza fueron los filósofos y escritores románticos alemanes y, por consiguiente, es lógico que también fueran alemanes los precursores de este tipo de pintura de paisaje. La figura capital fue sin duda Friedrich, un pintor dotado de una personalidad introvertida, solitaria, hipersensible y que llevó una vida casi de eremita. Friedrich había nacido en 1774 en Greifswald, una pequeña ciudad portuaria del mar Báltico, dentro de la generación más relevante de pintores de paisajes románticos a la que pertenecen igualmente los británicos Turner y Constable y el también alemán Runge.

De religión protestante e imbuido de las corrientes de misticismo pietista que alimentaron el pensamiento y la sensibilidad de los principales románticos de cultura germánica, Friedrich enseguida trató de formular una nueva iconología religiosa a través del paisaje, lo que levantó polémicas en la tradición protestante, que era iconoclasta. Pero aunque a veces Friedrich emplazaba una cruz en la cumbre alpina más elevada, saltándose a su

conveniencia las directrices de una reconstrucción histórica exacta, todos sus paisajes son evidentes representaciones de lo sagrado por medio de parajes naturales, contengan o no signos religiosos. En cierta manera, todos los elementos figurativos que aparecen en sus cuadros, sean fragmentos de la naturaleza, hombres o cosas, están cargados de simbolismo y son alegoría de la existencia. Así, los barcos en el mar simbolizan en el curso de su navegación el transcurso de la vida del hombre, la luna que ilumina la noche marina es la encarnación simbólica de Jesucristo, los puertos representan la arribada de las almas a su destino final, como los cementerios son el fin del viaje y el paso definitivo al más allá, mientras que las anclas de los barcos y los mástiles son símbolos de la cruz. Para enfatizar aún más esta idea del hombre de cara a la naturaleza y olvidándose de sí mismo y su propia historia, es muy significativo que Friedrich lo represente siempre de espaldas al espectador, queriendo introducirnos en la experiencia misma de la contemplación de la naturaleza.

La temática de Friedrich es, por tanto, necesariamente repetitiva aunque también, dada la intensidad de los sentimientos que vuelca sobre el paisaje, poco monótona pues, aunque no varíe el asunto tratado o la perspectiva elegida, nos produce la sensación de algo siempre renovado. Esta visión empática de la naturaleza, que no significa otra cosa que observarla y representarla proyectando nuestros sentimientos, va a tener una gran importancia e influencia en todo el arte posterior. Como ha estudiado el historiador de arte norteamericano Robert Rosenblum, esta visión ha influido en ciertas corrientes del arte abstracto del siglo xx en las que se perpetúa esa intensidad mística en la imagen, aunque haya perdido hasta la última referencia figurativa.

De hecho, uno de los más célebres cuadros de Friedrich, el titulado *El monje junto al mar* (1808-1810), donde aparece la solitaria y diminuta figura de un monje en medio de una inmensa playa, cuya insignificancia se hace tanto más patente en medio de las tres monumentales bandas horizontales que lo rodean, la de la tierra, la del mar y la del cielo. Éste es quizá el mejor ejemplo de la concepción sublime y melancólica de este paisajista alemán, que posee también casi siempre algo de experiencia angustiosa. Esto ocurre también en el hoy ya famoso cuadro titulado *El mar de hielo* o en *El naufragio de Esperanza* (1823-1824), en el que una fragata es atrapada por los hielos de un mar polar, a punto de ser hecha pedazos y ser tragada en el agua

subterránea que subyace a la superficie helada. En ambos hay un componente trágico que alegoriza la precariedad del destino humano, conectando en este sentido con esa temática de los naufragios que entusiasmó a los pintores románticos de toda Europa.

Por lo demás, al margen de su retraído y sumamente suspicaz carácter que lo hizo muy poco sociable, la propia concepción mística con que Friedrich entendía y practicaba el arte no le predisponía precisamente a crear escuela. De hecho, tan sólo se le conoce un circunstancial discípulo, el médico, escritor y también paisajista alemán Carl Gustav Carus (1785-1869), una figura más importante como teórico que como pintor. La siguiente generación de paisajistas alemanes, la de Carl Rottmann (1797-1850) o Carl Blechen (1798-1840), se hizo mucho más versátil y mucho más mundana que la de Friedrich.

En realidad, la única excepción de un artista alemán, que, siendo rigurosamente contemporáneo de Friedrich, compartiera con él sus ideales místicos y su visión artística simbolista fue la de Philip Otto Runge (1777-1810). Aunque no se limitó al paisaje, sino que también fue un notabilísimo retratista y un sofisticado creador de complejas alegorías figurativas, Runge fue además autor de una teoría del color y defensor del sueño romántico de la “obra de arte total”, esa síntesis integradora de todas las artes que luego trató de llevar a la práctica el músico Wagner con sus óperas.

Ingres y el ultraclasicismo romántico

El impacto causado por David y su extraordinaria proyección pública, un fenómeno desconocido hasta ese momento, le granjeó una enorme fama internacional. En consecuencia, afluyeron a su taller miles de discípulos de todo el mundo, entre los que se cuentan dos españoles, José de Madrazo (1781-1859) y Juan Antonio Ribera (1779-1860), los principales representantes del llamado Neoclasicismo español. En su apoteosis como maestro y cuando ya se habían consumido los fuegos revolucionarios, David decidió en su plena madurez pintar una obra maestra que respondiese simultáneamente a las inquietudes estéticas y políticas del momento. Fue entonces cuando ejecutó el monumental cuadro titulado *Las sabinas*, en el

que trató de satisfacer las inquietudes vanguardistas de “primitivismo” que entonces se cifraban en adoptar los modelos de los vasos etruscos y la primera manera arcaica de los griegos. Con el tema clásico de las mujeres sabinas interponiéndose para evitar el inminente enfrentamiento armado de los romanos y los sabinos, David aludía a la necesidad de concluir con la guerra civil entre las diversas facciones ideológicas que combatían a muerte desde la Revolución. Todo esto ocurría en las postrimerías del siglo XVIII y el cuadro citado se expuso en el Salón de 1799, pero no sin causar una fuerte polémica entre los propios discípulos del atestado taller de David.



El mar de hielo
Caspar David Friedrich

Cuento estos antecedentes porque son fundamentales para comprender el Romanticismo posdavidiano, que también podemos llamar ultraclasicismo y, hasta si se quiere, Romanticismo de la línea. Me refiero a lo que, en unos casos, hicieron algunos discípulos directos o seguidores entusiastas de David como François Gérard (1770-1837), Anne-Louise Girodet-Triosson (1767-

1824), Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833), Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) o Antoine-Jean Gros (1771-1835). En un lugar aparte y muy destacado se sitúa la excepcional figura de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), pero también alguna de las facciones radicales que se organizaron en el taller del maestro, como la de los llamados simultáneamente “Barbudos”, “Pensadores” o “Primitivos”. Encabezados por la enigmática y atrayente figura de Maurice Quai (¿1779?-1804), estos artistas formaron el que podemos considerar el primer grupúsculo de vanguardia.

En general, unos y otros desarrollaron por su cuenta aspectos, tendencias o temas previamente existentes en el arte de David aunque, salvo algún caso, de una forma mucho más radical, desequilibrada y romántica. Todos ellos, salvo Gros, participaron de un mismo ideal de “clasicismo purista” o de ultraclasicismo, un término que expresa mucho mejor el contenido de sus anhelos y que no hay que confundir con el clasicismo tradicional, que había entrado en una crisis definitiva, ni con las formas supervivientes de clasicismo académico, que se limitaba a repetir formas estereotipadas del arte del pasado.

El cuadro de *Las sabinas*, que presentó David en público el año 1799, recibió una feroz crítica entre algunos de los discípulos del consagrado maestro. Los más críticos fueron los de esa curiosa facción de los “Barbudos”, llamados así porque les daba por llevar barbas en época del Consulado y el Imperio cuando la moda era estar completamente rasurado, además de vestirse extravagantemente como se suponía que lo hacían los griegos. El cuadro se consideró poco primitivo o poco etrusco, griego o arcaico, calificativos que apuntaban en la dirección de ser una pintura donde la línea no imponía su ley o presencia de forma suficiente y, por tanto, en la que la realidad dominaba sobre la idealidad. Y es que todos estos pintores ultraclásicos, siguiendo el modelo de las obras clásicas más arcaicas descubiertas en las pinturas de los vasos etruscos, basaban su obra en un sofisticado linealismo y deseaban purificar el arte hasta quedarse con su pura esencia, la del contorno lineal.

Cuando analizamos las pinturas de estos ultraclásicos nos encontramos efectivamente con figuras de un amanerado contorno lineal, muy aplanadas y bañadas en una luz irreal, que realza sus valores de cuerpos evanescentes, casi translúcidos, muy en sintonía con la enfermiza y sofisticada fantasía del Manierismo. Lo que en todo caso conviene tener muy en cuenta no es lo que

estos artistas llegaron a hacer, sino el sentido cada vez más abstracto e intelectualizado que imprimen al arte posterior de vanguardia, que gusta aislar un elemento —en este caso, la línea— y desarrollarlo de una forma autónoma, quedando la realidad cada vez más lejana.

Donde se puede analizar mejor la virtud y el defecto de este procedimiento formalista es con un artista excepcional, aunque aún hoy poco popular, a pesar de que quizá sea el que más influencia ha ejercido en el arte de vanguardia del siglo xx. Me refiero a Jean-Auguste-Dominique Ingres que, nacido en 1780 y siendo uno de los más notables discípulos de David, llegó a sobrevivir a los románticos franceses más jóvenes que él como Géricault y Delacroix y a muchos de los pintores realistas ya en el siglo xix. Pero si la vida de Ingres fue larga desde el punto de vista biológico, lo fue mucho más su supervivencia artística. No sólo llegó a conocer en directo las primeras polémicas causadas por el Impresionismo durante la década de 1860, sino que ha sido constantemente homenajeado por los mejores artistas de la vanguardia del siglo xx como Picasso, Matisse, Modigliani o Brancusi.



Gran odalisca
Jean-Auguste-Dominique Ingres

Parece ser que Ingres, en la etapa en la que estuvo en el taller de David,

simpatizó con las tesis del ultraclasicismo radical y mostró enseguida una voluntad de revisión admirativa de los primitivos de todas las épocas, no sólo del mundo antiguo, sino también de los primitivos del Renacimiento. Dotado de facultades artísticas excepcionales y de una aplicación que no conocía desmayo, todo esto, junto a su prudente temperamento, le hizo conseguir enseguida el anhelado Premio de Roma, aunque las guerras napoleónicas retrasaron su ansiada marcha a Italia, que finalmente se produjo en 1807, seis años después de conseguir el mencionado galardón. En Italia, por unos motivos o por otros, Ingres llegó a pasar casi treinta años en dos etapas diferentes, la primera entre 1807 y 1824 y la segunda, ya como director de la Escuela Francesa en Roma, entre 1834 y 1841.

El reconocimiento público no alcanzó a Ingres hasta 1824, cuando en el Salón de dicho año su obra *Voto de Luis XIII* fue saludada por la crítica como la del nuevo maestro de la escuela romántica. Contaba entonces Ingres cuarenta y cuatro años; no era pues precisamente un joven. Hasta entonces vivió en medio de increíbles privaciones y siendo objeto de una crítica hostil que significativamente lo acusaba de “pintor gótico”, aludiendo con ello a las tendencias que entonces manifestaba a admirar a los primitivos del Renacimiento. En este sentido, se pronunció un famoso crítico, Théodore Silvestre, al contemplar la obra de *Edipo y la Esfinge* (1808), afirmando que Ingres era “un chino extraviado por las ruinas de Atenas”. Esta crítica se debe entender como que se trataba de un artista que interpretaba el clasicismo antiguo de una forma excéntrica, distinta y exótica. Conviene recordar todo eso ya que gracias a sus notables éxitos y reconocimientos posteriores y, en parte, por verse enfrentado con la corriente del Romanticismo del color protagonizada por Delacroix, Ingres se acabó convirtiendo a ojos de todo el mundo en una especie de artista académico, retardatario y encarnizado enemigo de todas las vanguardias, una absurda leyenda que todavía no se ha borrado por completo.

Ya he señalado los orígenes vanguardistas de Ingres, interesado como estaba por el más depurado ultraclasicismo de la línea, admirador del artista británico Flaxman y, en general, atraído por los primitivos de todas las épocas. Pero lo grave no es que se olvide el conjunto de lo que hizo a lo largo de esta primera larga etapa, sino que se ignore alguna de las obras fundamentales que más influencia han tenido en el arte posterior. Entre ellas están la maravillosa *Bañista de Valpinçon* (1818) o la *Venus Anadiomene*,

cuya primera versión data de ese mismo año y en la que estuvo luego trabajando hasta 1848, pasando luego por la *Gran odalisca* (1814) y terminando con *El baño turco* (1862). Todas ellas son algo más que una serie de sensuales y refinadísimos desnudos, ya que se trata de arabescos lineales de una complejidad sorprendente donde un desnudo femenino, con cada una de sus partes orientándose en dirección contrapuesta —la cabeza mira en una dirección; el torso en otra diferente; al igual que las caderas y las piernas—, aparece milagrosamente inscrito en un mismo plano.

Este asombroso concierto de líneas que se bastan y se sobran por sí mismas para crear la más completa y sensual sensación de realidad fue precisamente lo que admiró a los vanguardistas posteriores desde Degas hasta Picasso, que no cesó de volver sobre él en las diferentes etapas de su vida. Así se manifiesta en sus investigaciones precubistas —compárense si no, el retrato de *Bertin* (1832) de Ingres y el de *Gertrude Stein* (1906) de Picasso— y todavía más cuando comienza el llamado precisamente “periodo ingresco” iniciado hacia 1917. Picasso volvió de nuevo sobre la melodía lineal del genial maestro francés a comienzos de 1939, como se manifiesta en la *Suite Vollard*, y ya en la etapa final de su vida le dedicó toda una serie de pinturas en homenaje a su *Baño turco*.

¿Por qué ese interés por Ingres de Picasso y otros vanguardistas? Pues precisamente porque fue el primero en captar la importancia de la estructura lineal a partir de la cual se construyen las figuras y los objetos y, en este sentido, se convirtió en un precursor del sentido abstracto, analítico e intelectualizado, del arte moderno posterior. Al margen de todo esto, Ingres fue uno de los mejores retratistas del siglo XIX, un siglo caracterizado por ser el de los retratos.

El romanticismo del color: Géricault y Delacroix

Simultáneamente a esta línea del llamado Ultraclasicismo o Romanticismo lineal, se produjo en el arte francés otra corriente contrapuesta, de inspiración barroca, basada en el movimiento y el color. Fue la que conocemos por “Romanticismo del color”, cuyo primer precursor fue Antoine-Jean Gros, el discípulo de David, pero cuyos representantes fundamentales fueron

Géricault y Delacroix.



La balsa de la Medusa
Théodore Géricault

Théodore Géricault

El primero de ellos, Théodore Géricault (1791-1824), fue una figura típicamente romántica —apasionado, melancólico, rebelde y valiente hasta la temeridad— que apenas vivió treinta y tres años, dejándonos con la penosa incertidumbre acerca de lo que habría llegado a pintar de no haber muerto tan joven a resultas de sus excesos de equitación, que le produjeron fatales lesiones. Géricault se hizo polémicamente famoso con un cuadro monumental, *La balsa de la Medusa* (1818), que narraba la terrible peripecia real sufrida por unos pocos supervivientes al naufragar el barco *Medusa* frente a las costas de África y tener que permanecer perdidos en medio del océano durante muchos días hasta finalmente ser rescatados. El hecho

conmovió a la opinión pública de entonces por el siniestro comportamiento de los tripulantes y las terribles privaciones sufridas por los escasos náufragos supervivientes, convirtiéndose la tragedia en asunto político. Al interesarse por representar un tema polémico de actualidad en vez de refugiarse en asuntos legendarios del pasado, Géricault se estaba comportando como un artista moderno, en el sentido primero que tomó este término durante el siglo XIX: el de modernizar los temas, otorgando a la actualidad el mismo rango artístico que hasta entonces sólo se concedía al pasado mítico.

Las medidas del cuadro, de 4,88 x 7,10 metros, eran desproporcionadamente grandes para tratar un tema de actualidad clasificado tradicionalmente “de género”, lo que indicaba que el pintor subvertía la jerarquía habitual y usaba el monumental tamaño propio de los cuadros de historia para algo que se solía representar en un formato pequeño. Con esta misma intención de dignificar una anónima tragedia actual, Géricault empleó todos sus recursos técnicos e intelectuales para elaborar convenientemente esta representación. Se dedicó a estudiar cuidadosamente despojos humanos —los de ajusticiados que servían para investigaciones forenses—, pues deseaba lograr el más crudo realismo en la exacta representación de una tragedia donde se habían dado casos de canibalismo. También se inspiró en modelos artísticos del arte tradicional que, como en el caso de Miguel Ángel, combinaran la grandeza de lo terrible y una potente energía. Con un hábil sentido escenográfico, dio a la composición una pronunciada orientación diagonal, en cuya superior punta externa un hombre agita una tela blanca en demanda de atención de un barco avistado en el horizonte, pero este gesto de llamada engarza teatralmente un conjunto de brazos alzados a su espalda y en la misma dirección. La diagonal verticaliza el primer plano de las figuras apelotonadas en la balsa, que parecen volcarse hacia el espectador, sobre el que literalmente se viene encima toda la magnitud de la tragedia en forma de cuerpos yacentes, expirantes o al borde de la extenuación. Por último, Géricault empleó de forma muy eficaz una iluminación claroscuro, útil para subrayar con efecto los puntos dramáticos de una acción.

Todo esto nos permite apreciar no sólo el acento barroco de este cuadro, sino el espíritu romántico que lo anima con sus desmesuradas pasiones, su trágica fatalidad, su sentimiento sublime y su tensión dramática. Con esta obra maestra Géricault culminaba una labor de años empeñada en la representación de temas épicos de naturaleza trágica, como sus retratos

monumentales de jinetes que cabalgan al combate o, heridos, se retiran de él.

Hasta el final Géricault simultaneó los temas de género con los asuntos épico-trágicos, pero siempre dotándolos de una energía que ya no es espiritual, sino que se alimenta del ímpetu salvaje de los instintos. Por eso logró ser un excelente pintor animalista, que capta esa fuerza bruta y esa energía animal que los hombres civilizados de nuestra época, encerrados ya en las ciudades y de espaldas a la naturaleza, comenzaban a añorar. En 1820 Géricault, que ya había realizado el correspondiente viaje de estudios a Italia en 1816, transportó a Inglaterra su gran cuadro de *La Medusa* para exhibirlo en una muestra itinerante. Este viaje rindió sus frutos artísticos, porque allí Géricault pudo conocer en directo la novedosa pintura británica y se sintió atraído por la obra del paisajista Constable, como demuestra en una de sus últimas obras finales, *El horno de arcilla* (c. 1822). Como retratista, Géricault nos legó asimismo una impresionante serie de retratos de alineados, cuya profundidad psicológica y existencial no ha podido ser superada.



La libertad guiando al pueblo
Eugène Delacroix

Eugène Delacroix

La prematura y frustrante muerte de Géricault queda, si se puede decir, algo compensada con la obra de uno de sus más fervientes admiradores y amigos, Eugène Delacroix (1798-1863), otro personaje romántico de los pies a la cabeza. Siete años más joven que Géricault, Delacroix fue un espíritu romántico, de carácter y vida románticas, ferviente lector de autores románticos, apasionado amante de la música romántica —su admiración y amistad por Chopin fueron de una devoción absoluta— y un decidido pintor de radical orientación romántica. Como Géricault, tuvo una formación humanística muy esmerada de acuerdo con sus orígenes familiares y, en general, su vida y su comportamiento se ajustaron bastante bien al mito romántico del dandy, un caballero que convierte en norma propia la distinción estética y moral.

Pictóricamente, Delacroix bebió asimismo en fuentes artísticas parecidas a las de Géricault pero, a diferencia de éste, ya no hizo el consabido viaje a Italia. Por contra, muy en la nueva ruta de iniciación romántica, Delacroix viajó en 1825 a Inglaterra y en 1832 al norte de África. Allí visitó Argelia y Marruecos, con una corta escapada al sur español, donde escribió la famosa declaración de que allí entre los exóticos moros se hallaban los verdaderos griegos de David, claro ejemplo del definitivo cambio de gusto. Aunque no estuvo en Italia, Delacroix suplió esta ausencia con visitas prolongadas al Museo del Louvre, donde se dedicó a copiar a los grandes maestros del pasado, demostrando sus preferencias por Rubens y por Poussin, es decir, por el dinamismo y el color y por un brillante sentido narrativo.

Ávido lector de todos los escritores románticos o adorados por los románticos —Dante, Shakespeare, Walter Scott, Byron—, esta huella literaria anima con pasión la obra de Delacroix. Atraído por los temas épicos, las historias pasionales, la energía animal y lo exótico, Delacroix se dio a conocer muy joven en el Salón de 1822, con *La barca de Dante*, una escena lúgubre de Dante y Virgilio atravesando las aguas del infierno infestadas de cuerpos convulsos, primera de una serie de cuadros sobre temas de tempestades y naufragios. Como otros jóvenes contemporáneos, se entusiasmó con la guerra griega de Independencia, creando de resultas ese

monumental cuadro elegíaco de la *Masacre de Quíos* (1824). Con la espectacular representación de la *Muerte de Sardanápalo* (1827-1828) —una obra inspirada en un relato de Byron donde un sátrapa oriental, viéndose perdido ante sus enemigos, ordena a su guardia personal exterminar, ante su indolente mirada, todos sus bienes, incluidos sus caballos y las mujeres de su harén—, Delacroix alcanza su cenit en este tipo de historias épicas de fuerte acento exótico.

Asiste a la Revolución de 1830, una revolución y una fecha crucial para el triunfo del Romanticismo literario y artístico en Francia. A esta revuelta dedica una alegoría monumental, la del cuadro *La libertad guiando al pueblo*, donde una matrona con el pecho desnudo y el sombrero frigio conduce entre barricadas urbanas a los ciudadanos insurgentes de todas las edades y clases sociales. En 1834, como evocación de su visita al nordeste de África, pinta *Las mujeres de Argel*, un cuadro destinado a hacer época y muy imitado por las generaciones posteriores. En él se compendian el misterio de un interior cerrado, penumbroso y algo claustrofóbico con una fuerte sensualidad marcada por un uso original y brillante de los colores que Delacroix, adelantándose a los impresionistas, emplea ya con contrastes complementarios. Notable retratista, Delacroix fue también un excelente pintor de grandes decoraciones en edificios públicos y no es de extrañar que sea un monumental cuadro de altar una de sus postreras obras maestras, el de *La lucha de Jacob con el ángel* (1861), que se conserva en la iglesia de San Sulpicio, de París.

El arte como oficio sagrado. Hermandades y fraternidades románticas: Los Nazarenos y los Prerrafaelistas

Uno de los episodios más curiosos de la nueva estética romántica fue el intento de devolver a la pintura su primitivo sentido religioso, tal y como se creía se había producido en los antiguos monasterios medievales. En 1797 se publicó anónimamente en Berlín un folleto con el título de *Efusiones del corazón de un monje amante del arte*, cuyo autor, Wackenroder, moriría poco después. La citada publicación responde, punto por punto, a lo que indica el título: sentimentalismo a ultranza, ingenuidad cordial y concepción mística

del arte. Aunque esta obra hoy se nos queda muy anticuada, produjo un impacto formidable en su momento y tuvo una enorme influencia. De hecho, pocos años después de haberse publicado, se formó en Viena un grupo artístico que trataba de llevar a la práctica ese mismo espíritu artístico cristiano. Ocurrió el 10 de julio de 1809 y adoptaron el nombre original de *Comunidad de San Lucas*, trasladándose al poco a Roma con la idea de formar una comunidad de artistas. Entre los fundadores había pintores de varios países germánicos, entre los que destacaron Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) y Franz Pforr (1788-1812). Con el tiempo se les fueron uniendo otros como Wilhelm Schadow (1788-1862), Von Carosfeld (1794-1872), Peter Cornelius (1783-1867), Friedrich Olivier (1791-1859) y Joseph von Führich (1800-1876). En 1810, nada más llegar a Roma, se instalaron en el monasterio de San Isidro, que estaba abandonado al ser exclaustro por las tropas napoleónicas.



José vendido por sus hermanos
Johann Friedrich Overbeck

Aparte de las ensoñaciones místico-religiosas de este grupo, por las cuales rápidamente fueron conocidos con el nombre de “Nazarenos”, no puede pasarnos desapercibido este modelo de comunidad artística fraterna que, con las correspondientes variaciones, se repetirá en muchos de los posteriores grupos vanguardistas y cuyo espíritu presidirá el modo de relacionarse de los círculos artísticos bohemios, que hallaban en este ambiente de camaradería un modo de resistencia frente al rechazo burgués. Por lo demás, el ideal artístico de los Nazarenos era retornar el arte primitivo de los orígenes del Renacimiento, el de antes de Rafael, tradicionalmente despreciado por considerársele rudo, ingenuo y elemental. Amantes de la pintura decorativa al fresco, donde se podía trabajar en colaboración, estos Nazarenos decoraron algunas estancias de palacios romanos con historias del Antiguo Testamento o inspiradas en la obra literaria de Ariosto y Tasso, como en la Casa Bartholdy y el Casino Massimo. También fueron retratistas penetrantes, muy preocupados por captar el alma y la profundidad psicológica de sus modelos.

Casi medio siglo después, en 1848, se creó en Londres otra hermandad artística que adoptó la denominación de *Hermandad Prerrafaelista*, lo que indica muy a las claras su voluntad de fijarse como modelo ideal el arte anterior a Rafael, impugnando el clasicismo tradicional. Como los cambios de fecha y de lugar no operan en balde, a pesar de estas similitudes entre el grupo británico y el germánico de los Nazarenos hubo entre ellos notables diferencias. Aun cuando poseían una concepción mística del quehacer artístico que entre algunos de los prerrafaelistas significó convertirse intempestivamente al catolicismo, sus mentores ideológicos, sus fuentes literarias y su estilo pictórico fueron distintos.

Para entender a este grupo británico es preciso hacerse cargo del brutal desarrollo industrial y urbano que venía padeciendo el Reino Unido desde hacía ya casi un siglo, así como del triunfo social de una ideología burguesa pragmática y positivista, muy poco espiritual y ajena por completo a las inquietudes artísticas. En este contexto se explica la reacción de romántico aprecio por los ideales caballerescos de la Edad Media, la religiosidad, el sentido poético y la obra artesana que cultivaron estos prerrafaelistas, a cuya protección se dedicó el notable escritor británico John Ruskin (1819-1900), que trataba de conciliar estos ideales artísticos con su fe en un socialismo

humanitario.

Desde el punto de vista pictórico, estos pintores fueron poco homogéneos, pues entre ellos hubo cultivadores de una especie de hiperrealismo que podemos calificar de “óptico”, ya que su tratamiento del detalle revela ya la influencia de las modernas lentes de aumento. Hubo también elegantes y sofisticados simbolistas que amaban tratar figuras legendarias, de porte estilizado y miradas perdidas, en medio de una atmósfera como de cuento de hadas. El núcleo fundacional del grupo lo formaron John Everett Millais (1829-1896), William Holman Hunt (1827-1910) y Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), pero también hay que relacionar con él, como antecedente y como consecuente respectivamente, a Ford Madox Brown (1821-1893) y Edward Burne-Jones (1833-1898).

La imagen romántica de España

Aislada, en decadencia y despreciada por mantener ideales en contraposición con los humanistas que habían triunfado en la Europa moderna, la imagen que los europeos tenían de España a fines del siglo XVIII no podía ser peor. Por otra parte, no podemos ignorar que las nuevas potencias hegemónicas — Holanda y, sobre todo, el Reino Unido— habían sido los tradicionales enemigos del Imperio español. Sea como sea, el caso es que antes del siglo XIX casi nadie venía a nuestro país y se concebían contra él los más pintorescos prejuicios.



La condesa de Vilches
Federico de Madrazo

No obstante, con motivo de la prolongada Guerra de la Independencia, la península Ibérica se llenó de contingentes militares extranjeros, básicamente británicos y franceses, aunque también de muchas otras nacionalidades. Al finalizar dicho enfrentamiento bélico, muchos de los que descubrieron

directamente la realidad de nuestro país difundieron, por escrito o de palabra, una imagen muy distinta de la negativa tradicional. Con el triunfo de la ideología romántica, muchos de los considerados terribles defectos españoles comenzaron a ser vistos con simpatía y hasta con admiración. La moda romántica orientalista que generó un ambiente de fanática adoración por las culturas del norte de África y el Próximo Oriente benefició a España, en la que siete siglos de dominación musulmana habían dejado considerables huellas artísticas y antropológicas, siendo además su acceso más viable. El “retraso” español también se convirtió en un aliciente para visitantes que procedían de países industrializados y añoraban las viejas costumbres de la cultura campesina aún virgen, con lo que hallaban aquí un buen caudal de rasgos típicos, tradiciones ancestrales, monumentos antiguos interesantes y una hospitalidad desinteresada. Asimismo, con la fundación del Museo del Prado en 1819, el extranjero descubrió la maravilla de la Escuela Española, antes apenas conocida fuera o minusvalorada.

Todo este preámbulo trata de explicar que España se puso de moda durante el Romanticismo y con ella su arte, su literatura, su paisaje y su folclore tuvieron un amplio éxito e influencia en todo el mundo. Esta admiración por España comenzó a principios del siglo XIX, pero alcanzó su máxima cota de popularidad entre 1830 y 1860, la etapa durante la que afluyó la primera oleada masiva de turistas extranjeros a nuestro país.

Pero si el tema español resultó artísticamente tan inspirador de puertas para fuera, ¿cómo fue la creación artística local de nuestro arte romántico? Muerto Goya en el exilio en 1828 y sin que existiese un mínimo clima de libertad para que pudiese florecer un arte romántico autóctono, al menos hasta la muerte de Fernando VII en 1833, el resultado fue que nuestro Romanticismo nació con retraso y muy débil. En pintura, y a tenor de las circunstancias antes descritas de la moda romántica de España, es lógico que surgiera en primer lugar un importante núcleo de pintores costumbristas que, especializados en pintar escenas de género con temas típicos del folclore local, trataban de satisfacer la fuerte demanda turística al respecto. Este núcleo radicó principalmente en Cádiz y Sevilla y tuvo como sus más conspicuos representantes a los gaditanos Juan Rodríguez y Jiménez, llamado “el Panadero” (1765-1830) y J. M. Fernández Cruzado (1781-1856) y a los sevillanos, oriundos o radicados en esta ciudad, José Roldán (1808-1871), Manuel Barrón (1814-1844), la dinastía familiar de los Domínguez Bécquer

—José (1805-1845), Joaquín (1817-1879) y Valeriano (1833-1870)—, José Elbo (1802-1841), Manuel Rodríguez Guzmán (1818-1867) y Manuel Cabral Bejarano (1827-1891).

Simultáneamente, como reacción a esta visión, en la mayoría de los casos complaciente y comercial de lo popular, surgió una alternativa inspirada en Goya y que se conoce como “costumbrismo de veta brava”. En este caso la imagen de España y sus gentes no fue ni amable ni convencional, sino más bien terrible, pero en todo caso muy crítica. Sus heraldos más relevantes fueron dos grandes pintores: los madrileños Leonardo Alenza (1807-1845) y Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870), que resucitaron el realismo tradicional español de Velázquez a Goya.

Junto a esta pintura costumbrista hubo también una manifestación local interesante de paisajismo romántico, cuyo principal protagonista, Genaro Pérez Villaamil (1807-1854), adoptó las maneras del paisajista británico David Roberts, cuando éste recorría España e idealizaba muy teatralmente sus escenarios. Villaamil tuvo además el mérito de lograr que fuera creada la primera cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, futura cantera de excelentes paisajistas españoles.

¿Y la pintura oficial, la de prestigio académico? Con un país en tan precarias condiciones pues, tras la muerte de Fernando VII y la instauración de un régimen político liberal, enseguida se produjeron las guerras carlistas, la verdad es que no había muchas posibilidades para que se desarrollase una importante pintura de estas características. Así y con todo, en la corte madrileña destacaron dos pintores, Federico de Madrazo (1815-1894) y Carlos Luis Ribera (1815-1891). Ambos eran hijos de dos grandes representantes del Neoclasicismo español, José de Madrazo y J. A. Ribera, lo que, aparte de permitirles nacer en Roma y estudiar en París junto a Ingres, Gros y Delaroche, facilitó enormemente su instalación y triunfo sociales. A pesar de ello, apenas si pudieron crear otra cosa que retratos, aunque los hicieron con esmero y según un prototipo romántico muy cosmopolita.

El otro núcleo relevante fue el sevillano no dedicado a la pintura costumbrista. Tuvo dos figuras singulares, que se caracterizaron por adoptar la influencia de Murillo, la gran gloria local: José Gutiérrez de la Vega (1791-1865) y Antonio María Esquivel (1806-1857). Por último, la pintura de historia, que tan importante lugar tuvo en los círculos románticos oficiales del XIX, no se pudo desarrollar en España hasta más tarde, floreciendo en la

segunda mitad de dicho siglo cuando ya estaba en crisis en buena parte de Europa.

III

Realismo e Impresionismo

El heroísmo de la vida moderna

En 1848, Karl Marx publica el *Manifiesto comunista*, donde no sólo proclama la futura hegemonía del proletariado en el escenario fatal de la lucha de clases, sino que define al socialismo como una doctrina científica basada en el materialismo histórico. Con ello, el pensador alemán se desmarcaba tanto del socialismo humanitario de inspiración romántica y carácter reformista como del idealismo que subyacía en esta concepción política. En ese mismo año se produjo en Francia la llamada Revolución de 1848, que se caracterizó por el singular protagonismo que tuvieron los grupos obreros organizados, cuyos intereses se distinguían por primera vez del resto de formaciones políticas burguesas que habían participado en las jornadas revolucionarias. Y aunque esta Revolución de 1848 terminó con la oportunista subida al poder de Luis Bonaparte, que constituyó el llamado Segundo Imperio, se pudo percibir que la historia cambiaba de signo por primera vez desde la Revolución Francesa, iniciándose entonces la era de las agitaciones sociales revolucionarias.

Es fundamental tener muy en cuenta este trasfondo histórico sugerido para comprender lo que estaba pasando en el terreno del arte, dominado a partir de la década de 1840 por grupos que se autoproclamaban “realistas”. Significativamente, en la Exposición Universal de París de 1855 el más señalado representante de estos nuevos artistas rebeldes, Gustave Courbet, se construyó un pabellón particular para exhibir en exclusiva su obra y puso en el cartel de la entrada: “El Realismo”.

¿El Realismo? ¿Qué quería decir Courbet con este término, uno de los más usados y confusos de la historia del arte occidental? Recordemos que ya los griegos definieron el arte como una imitación de la realidad y que esta misma definición del arte fue luego asumida por los artistas del Renacimiento y sus

sucesores en la época moderna. Por todo ello, tiene razón en recomendar prudencia al respecto el historiador de arte italiano Lionello Venturi, ya que según él en nuestra tradición artística no vale casi de nada definir una obra de arte como realista si inmediatamente no se explica o se adjetiva el tipo de Realismo del que se trata. Esto lo hace porque según él no hay sino que echar una simple ojeada a la historia del arte occidental para hallar en todas las épocas obras realistas, desde los bustos romanos de la época imperial hasta la mayor parte del arte gótico final o el del Renacimiento, por no hablar del naturalismo barroco italiano, del holandés, del español y de muchas de las obras de género del arte del siglo XVIII.

Así que hay que preguntarse qué entendía Courbet por Realismo y todos aquellos que usaron dicho término en la época. Hay para el caso una respuesta inmediata pero insuficiente: la que explica ese realismo como una reacción frente al movimiento romántico que, en principio, se evadía de la realidad en pos de la imaginación y se declaraba rabiosamente subjetivo. Tomando como punto de referencia, por ejemplo, la obra del más conspicuo representante del Romanticismo francés, Eugène Delacroix, hay que reconocer que evolucionó distanciándose cada vez más de la realidad circundante y sus temas estaban casi todos elegidos entre pintorescas evocaciones exóticas del mundo oriental, en la legendaria Edad Media, en obras literarias fantásticas, etcétera.

Pero si el Realismo fue antirromántico, no se quedó sólo en eso. De hecho, una de sus preocupaciones fundamentales fue cumplir con uno de los preceptos generales que se había planteado el arte de la época contemporánea en su lucha modernizadora. Me refiero a lo que calificó uno de los más agudos teóricos del arte moderno y gran poeta, Charles Baudelaire, como “el heroísmo de la vida moderna”. Demandaba con ello el genial escritor que los artistas se ocuparan de la realidad contemporánea cuyo escenario privilegiado era ya la ciudad, en vez de seguir inspirándose en épocas del pasado y considerar que los protagonistas de los cuadros debían vestir con túnicas griegas o jubones del medioevo. Lo que planteaba Baudelaire era la modernización de los contenidos de la obra de arte. Si el término “moderno” significa etimológicamente lo que está hecho al modo de hoy, lo actual, lo primero y más urgente en cualquier programa de modernización del arte moderno era actualizar los contenidos, que la obra de arte se inspirara en la vida presente y que lo hiciera sin las cortapisas que implicaba en el pasado.

En el arte tradicional, lo único admisible del presente era la representación de las personalidades sobresalientes, reyes, generales o cualquiera de las figuras del mundo público oficial. Por el contrario, lo que ahora se demandaba era inspirarse en la actualidad de forma indiscriminada, no rehuyendo ningún tema por vulgar que resultara y ningún tipo humano, por anónimo o repulsivo que pudiera parecer. En una palabra: estos realistas querían para su arte la realidad toda y no sólo algunos de sus aspectos más amables o singulares.

No hay que olvidar que con la Revolución Industrial se había dado un impulso formidable a la investigación científica y tecnológica, fortaleciéndose la confianza del hombre en su capacidad de dominio objetivo de la naturaleza. Analizando la cuestión desde el punto de vista de la influencia que ejercieron estos nuevos descubrimientos científicos en el terreno de las artes, basta con aludir al desarrollo del ferrocarril —cuyas insólitas velocidades permitían una contemplación muy diferente de la realidad— y a la nueva tecnología de la óptica —capaz ahora de penetrar en lo infinitamente minúsculo o salvar visualmente distancias astronómicas, por no hablar de la industria fotográfica— para comprender que ya no se miraba la realidad de la misma forma y que se veían cosas diferentes que en el pasado. En el Realismo, así pues, convergieron muchos aspectos: el positivismo filosófico, la ciencia, el socialismo, el nuevo estilo de vida urbano o la fe ciega en el progreso. Era el arte de una sociedad que veía, sentía, creía, pensaba y soñaba de una forma nueva.

Por último, conviene hacer otra aclaración, en este caso terminológica. Cuando se consulta cualquier manual de literatura o de arte de la segunda mitad del siglo XIX se encuentra uno con una sucesión de movimientos que responde a las siguientes pautas: Realismo, Naturalismo, Impresionismo y Posimpresionismo. Pues bien, lo que pretendo aclarar al respecto es simplemente que todos estos movimientos, con sus respectivos grupos subordinados y matices, giraron polémicamente sobre una misma cuestión: la del Realismo. Estos movimientos pretendieron defender la primacía de la realidad en el arte, aunque su forma de enfocarla fuera distinta, mientras que el Posimpresionismo simbolista quiso impugnar esa primacía. En todo caso, la realidad y el realismo son los términos modernos claves para entender la evolución de las vanguardias artísticas de esta segunda mitad del siglo XIX.

La pintura realista

Courbet y el Realismo francés

Gustave Courbet (1819-1877), procedente de una acomodada familia de propietarios agrícolas de la región del Francocondado colindante con Suiza, se instaló en París en 1839. De acusada personalidad y carácter vehemente pero de trato cordial y llano, este rústico provinciano, que había recibido una muy somera instrucción artística en su pueblo natal de Ornans, no quiso seguir la formación convencional que se solía dar a los artistas en París. En vez de apuntarse a los correspondientes talleres artísticos de moda y aspirar a los correspondientes premios académicos, Courbet prefirió relacionarse con los grupos de la bohemia rebelde y frecuentar los cafés donde se discutían las nuevas ideas. Fue allí donde no sólo adoptó el credo realista, sino que congenió con los revolucionarios socialistas y anarquistas, llegando a ser amigo del principal teórico del anarquismo Pierre-Joseph Proudhon, quien escribió un importante libro sobre arte titulado *Sobre el origen del arte y su destino social* (1863).

Con esta ideología y sin olvidar su talante apasionado y polémico, Courbet fue amigo de dar escándalos y no temió implicarse en la lucha política directa, como cuando aceptó el cargo de la dirección artística del gobierno revolucionario de la Comuna de París en 1871. Esta decisión le obligó a morir en el exilio, pues, una vez restaurado el orden, el nuevo gobierno pretendía hacerle pagar los gastos por la demolición de la célebre Columna Vendôme de París a mano de los revolucionarios.

Al margen de estas anécdotas biográficas que perfilan ya la nueva actitud del artista comprometido —el que asocia vanguardia artística y política—, Courbet fue un notabilísimo pintor, cuyas obras estuvieron siempre rodeadas de polémica. Si eludió el cauce de formación artística convencional, ello no quiere decir que no fuera un infatigable estudioso del arte, empleándose con denuedo en la copia de los viejos maestros, en especial los naturalistas del siglo XVII como Caravaggio y Velázquez. En este sentido, su paleta cromática, basada en el predominio de colores negros y pardos, fue inequívocamente española.

Esta técnica pictórica se trasluce desde sus primeras obras, pero irrumpió

con fuerza en el mundo artístico al presentar una serie de obras monumentales en el Salón de París de 1850, entre las que se encontraban *Un entierro en Ornans*, *Los campesinos de Flagey* y *Los picapedreros*. Su temática era provocadora, pues se trataba de representaciones de un entierro de pueblo, de la vuelta de unos campesinos de la feria de un pueblo vecino y de unos peones camineros que trabajaban en un camino rural, respectivamente. Pero, sin embargo, lo que suscitó sorpresa y escándalo entre el público y la crítica fue sobre todo el tamaño desmesurado de las telas, lo que suponía conceder el rango de una gran obra de historia a acontecimientos no sólo banales, sino enfáticamente vulgares. En la primera de las citadas, la más célebre, colocaba en primer término un friso corrido de figuras monumentales, cada una de las cuales estaba inspirada en retratos reales de individuos de su pueblo natal. Era, así pues, una especie de fotografía enorme de una ceremonia popular.

Aunque muchas de estas composiciones eran de asuntos campesinos, Courbet no rehuyó los temas urbanos dándoles una soterrada significación política, como se puede apreciar en su cuadro titulado *Salida de los bomberos para apagar un incendio* (1850-1851), también con colosales dimensiones de casi 4 x 6 metros. Todo esto nos lleva a comprender que Courbet intentaba crear un nuevo tipo de alegoría contemporánea, como se pudo manifestar en esa formidable y extraña obra que tituló *El taller del pintor* (1854-1855), ni que decir tiene con el correspondiente tamaño enorme y sobre la que explicó lo siguiente: “Una alegoría real que recapitula siete años de mi vida artística”, “la historia moral y física de mi taller” y una representación de “todas las personas que sirven a mi causa, me sostienen en mi ideal y apoyan mi actividad”. En el citado lienzo aparecía el autorretrato de Courbet pintando junto a una figura desnuda y un conjunto variado de diversos personajes reales, entre los que podemos reconocer a los principales sostenedores y amigos del pintor.

Pero Courbet no se limitó a estas asombrosas representaciones de la vida contemporánea, rural o urbana, sino que fue también un formidable paisajista y un no menos audaz y brillante pintor de desnudos femeninos, dotando a ambos temas de una fuerza física casi táctil. En los paisajes, que recogen lugares recónditos y frondosos donde la naturaleza muestra su potencia inmaculada, hay una grandeza trágica. Los desnudos nos sorprenden no sólo por la libertad con que están planteados, atreviéndose a representar

descaradamente partes anatómicas como nadie había osado hacer antes o escenas de amor lésbico, sino también, sobre todo, porque los cuerpos desnudos, al margen de las partes en ellos descubiertas o el tipo de acción erótica en el que están inscritos, transmiten una sensación muy física, instintiva y sexual. Su modelo femenino era el de mujeres grandes, maduras, con senos y caderas muy desarrollados, que casi nos traen a la memoria las venus esteatopigias del arte prehistórico. Courbet se sirvió muchas veces de fotografías para estas representaciones de desnudos, otro rasgo más de su espíritu manifiestamente moderno.

Otras grandes figuras del Realismo francés

Relacionado con el mundo rural, aunque de una mentalidad, temperamento y pensamiento muy distintos a los de Courbet, Jean-François Millet (1814-1875) ha pasado a la historia como el pintor de campesinos y por el cuadro que le ha hecho universalmente célebre, *El Ángelus* (1859), cuyo verdadero significado, tal y como aventuró el pintor surrealista Salvador Dalí, hoy se interpreta como dos campesinos que acaban de enterrar a un hijo muerto. Pero la importancia de Millet no se debe al hecho de haber tratado el tema de los campesinos —un asunto de predilección romántica, aunque representado como una escena de amable folclore pintoresco—, sino por representar dentro de la mayor exactitud y crudeza el trabajo rural. Sus campesinos no son felices e ingenuas gentes primitivas, sino seres deformados por el esfuerzo físico cotidiano cuyas vestimentas son pardas y grises, sin ninguna diferenciación folclórica. Millet no puede evitar identificarse con estas gentes del mundo rural pues procedía de una familia campesina de Normandía. En su obra hay un cierto simbolismo subyacente, una especie de mística donde se exalta religiosamente esta vida campesina que se desveló en su cruda verdad. Millet fue también un notable pintor de paisaje, que trató con maneras realistas, como lo harán los miembros de la llamada Escuela de Fontainebleau o de Barbizon, entre los que vivió durante algunos años.



Un entierro en Ornans
Gustave Courbet

La tercera gran figura del Realismo francés, la del grabador, pintor y escultor Honoré Daumier (1808-1879), es asimismo muy interesante y original. A diferencia de los dos anteriores, su temática es casi cien por cien urbana, y la ilustración gráfica ocupó las tres cuartas partes de su trabajo creativo, lo que provocó que en su época y aún hoy en círculos de no especialistas la gente lo identifique fundamentalmente por su obra gráfica, que es extraordinaria pero que no debe ocultar su labor como pintor y como escultor. Dotado con un excepcional talento como dibujante, de trazos rápidos, nerviosos y expresivos en los que demostraba haber estudiado con atención a Miguel Ángel, Daumier fue un muy agudo y penetrante crítico de la realidad social, encarrilado de forma natural a la ilustración gráfica que, antes de ser sustituida por la fotografía, constituía el nervio de casi todas las publicaciones periódicas.

Su labor en este campo es sociológico ya que, encarnando el prototipo del artista moderno según Baudelaire, Daumier se sumergió en la multitud urbana como un pez en el agua. Por eso su obra nos descubre no sólo todas las variantes más características del ser y del estar de los habitantes de la gran ciudad contemporánea, sino que revela los puntos oscuros de las gentes que malvivían hacinadas en ella como si se tratase de su excrecencia, llevando una espantosa existencia miserable, degradada y embrutecida en extremo y sin que nadie se acordase de ellos a no ser para explotarlos más o

perseguirlos. Nadie se libró en esta requisitoria gráfica de la mordaz denuncia de Daumier y tuvo que pagarlo el artista, que llegó a ser perseguido por la justicia y encarcelado. Sus cuadros, de tonos negros, abordaron la misma temática de esas pobres gentes humilladas y ofendidas, proletarios y también campesinos, que viajan en trenes de tercera clase o hacen la colada en los arrabales de la ciudad.

Corot y el paisaje realista

Ya hemos analizado de qué forma el paisaje, considerado un género menor en la pintura tradicional, cobró una importancia excepcional a partir del Romanticismo, convirtiéndose en el tema pictórico más relevante. Según fue transcurriendo el siglo XIX, no sólo no se cambió esta orientación sino que se multiplicaron cada vez más los paisajistas. Ahora bien, si la importancia del paisaje como género no disminuyó, sí cambió por completo respecto a la interpretación que hacían de él los románticos y en su forma de representación pictórica. Para el pintor romántico, la naturaleza era divina y, cuando se enfrentaba directamente con ella, no le interesaba tanto lo que físicamente veía, sino lo que emocionalmente sentía y lo que se creía capaz de descifrar en ella del lenguaje inscrito allí por Dios, los mensajes de éste, sus símbolos. Por ello, nada tiene de extraño que el paisaje romántico no tuviera mucho parecido con la realidad física que lo había inspirado y que, por tanto, más que proporcionarnos un conocimiento exacto de un paraje nos provoque sensaciones y sentimientos místicos y subjetivos.

Lo que va a ocurrir a continuación como reacción frente a este tipo de paisaje no puede medirse sólo por la recuperación de una visión y una vivencia comparativamente más exactas de la realidad tal cual o por darnos una visión más natural de la naturaleza, sino también porque despoja al paisaje de todo simbolismo y con ello lo convierte progresivamente en un tema insignificante, neutro, sin contaminación literaria alguna, resultando así algo muy adecuado para la exploración de los valores plásticos puros. De ahí viene la importancia estratégica fundamental que va a tener el paisaje en el desarrollo del arte moderno inmediatamente anterior a las vanguardias del siglo XX, cuyo formalismo se apoyó, como veremos, en lo que al respecto

legó el Impresionismo, un movimiento esencialmente de paisajistas. Pues bien, un eslabón fundamental en esta historia lo constituye la corriente de paisaje realista y preimpresionista, el de los miembros de la Escuela de Barbizon y el de los también llamados pintores de las Escuelas de Le Havre y de Provenza.



El Ángelus
Jean-François Millet

Antes de tratar sobre ellos hay que comentar algo de una figura artística verdaderamente excepcional, un paisajista cuya obra en cierta manera llena todo el siglo XIX, aunque desde una perspectiva tan personal que no cabe en ningún esquema o grupo. Me refiero a Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-

1875), cuya prolongada existencia le permitió conocer y aprovechar algo de todos los sucesivos movimientos vanguardistas del siglo XIX, desde el Neoclasicismo hasta el Impresionismo. Pero su aportación principal consiste en haber servido de enlace o de síntesis entre la desaparecida tradición del paisaje clasicista, la del paisaje naturalista y todos los complejos y variados modernos avatares del paisaje contemporáneo. Hijo de un sastre de alta costura de París, que veía como una herejía el que se dedicase a la pintura, lo que hizo que se retrasase su formación, Corot logró hacer una especie de formidable crisol con todo lo mejor que se había hecho en paisaje en el arte europeo. Su formación académica, que transcurrió durante largo tiempo en Italia, le proporcionó un sentido inigualable de la composición, pero tenía además un sentido moderno de la naturaleza, que recorría sin cesar tomando apuntes del natural, y fue un portento en la captación de la luz, lo que le cualificó en particular para adelantarse en muchas cosas a la revolución de los impresionistas.

A Corot, como a muchos otros grandes pintores, le ocurrió que el éxito obtenido en la etapa en la que realizó un paisaje más romántico, de frondosidades tocadas con verdes profundos y luces plateadas, oscureció ante el público el resto de su obra, la más espontánea, fresca, naturalista y vibrante. Junto a sus muy importantes retratos y desnudos, la obra de Corot hoy se está sometiendo a una revisión crítica, otorgándole gracias a ella el lugar fundamental que le corresponde en la historia del paisaje contemporáneo.

De todas formas, el núcleo esencial del paisaje realista es el que formaron los paisajistas de la mencionada Escuela de Fontainebleau o Barbizon. Su nombre proviene del célebre bosque no muy lejano a París donde se instaló un grupo de pintores en la pequeña aldea de Barbizon. Antiguo bosque real dedicado a la caza, el de Fontainebleau pudo conservarse en su primitivo estado salvaje, lo que interesó sobremanera a estos pintores, decididos no sólo a pintar sino a vivir en medio de la naturaleza o a vivirla en directo para pintarla asimismo directamente. En la segunda mitad de la década de 1840 el paisajista Théodore Rousseau (1812-1867), que tuvo la iniciativa y actuó como jefe del grupo, decidió instalarse en ese bello y áspero paraje junto a un grupo de seguidores, entre los que se encontraban figuras de la importancia de Charles-François Daubigny (1817-1878), Constant Troyon (1810-1865), Jules Dupré (1811-1889) y Virgile-Narcisse Díaz de la Peña (1808-1876).

Contrarios a la enseñanza clasicista y a la idealización romántica, estos pintores no sólo aprovecharon la lección naturalista de Constable, sino que se sumergieron en medio del paisaje e inauguraron esa costumbre de “pintar sobre el motivo”, directamente del natural, que acabaría haciendo furor posteriormente. En su pintura son frecuentes las grandes panorámicas de valles majestuosos, los tupidos bosques invernales de árboles deshojados y con formas expresionistas y dramáticas, las charcas pantanosas de aspecto muy salvaje, o bien monumentales perspectivas del cielo crepuscular. Todos estos motivos mantienen algo de romántico. Las circunstancias obligaron a estos pintores a agudizar la observación directa y empírica, extrayendo la anónima vida del bosque, sus cambiantes luces y feraz fertilidad orgánica, tan rica en variados aspectos, así como otras dimensiones de la vida cotidiana rural, sus gentes y sus ganados. En cualquier caso, llevaron a cabo una genuina aproximación directa a la naturaleza y es muy significativa la atracción que por ellos sintieron los jóvenes representantes de la generación impresionista que, como otros muchos artistas contemporáneos, creyeron necesario vivir ellos mismos personalmente la experiencia de Barbizon.

No mucho después se produjo un fenómeno parecido con otros paisajistas que aplicaron esta experiencia de vivencia directa de la naturaleza y su correspondiente pintura sobre el motivo al paisaje de la costa, lo cual determinó que en sus cuadros se acentuaran otros valores plásticos. No formaron éstos propiamente ningún grupo, pero la coincidencia de su temática, reforzada muchas veces por la costumbre que algunos de ellos tenían de buscar juntos parajes para pintar, explica por qué después se les ha encuadrado con el pomposo nombre de “escuela” tal o cual. Comparativamente, la más importante es, sin duda, la que se conoce como Escuela de Le Havre, nombre de un célebre puerto normando, que se formó con la pintoresca asociación de dos pintores: el francés Louis-Eugène Boudin (1824-1898) y el holandés Johand Bartold Jongkind (1819-1891). Boudin se hizo célebre por sus bellas perspectivas de playas normandas, en particular la de Trouville, donde se pueden ver pequeños grupos que contemplan desde la arena el inmenso mar, bajo un no menos inmenso y luminoso cielo. Por su parte, Jongkind, de inequívoca stirpe pictórica holandesa y temática más versátil que el anterior, interpretó estas vistas costeras con tonalidades más sombrías. Significativamente, un Monet adolescente fue invitado, cuando residía en Le Havre, a recorrer con ellos las playas e iniciarse así en lo que

sería posteriormente su mejor virtud: la técnica de captación directa de los cambios de luz en la naturaleza.



Catedral de Chartres
Jean-Baptiste-Camille Corot

Algo parecido ocurrió en el sur de Francia, en la cálida Provenza, todavía muy lejos de tener el prestigio artístico y turístico que posteriormente fue alcanzado, pero sin que los pintores tuvieran una relación directa entre sí y mucho menos pintaran juntos. En esta escuela provenzal, plena de efectos luminosos calcinantes, se incluyen Frédéric Bazille (1841-1870) que, de no

haber fallecido tan pronto, seguramente se habría convertido en una de las figuras capitales del Impresionismo, y Paul Guigou (1834-1871), pintor de menor enjundia, pero dotado de una brillante paleta.

El Impresionismo

La pintura al aire libre

Tan combatido en su momento como glorificado después, hay pocos movimientos artísticos modernos que hayan generado más confusión y malentendidos. El más importante de todos ellos es quizá el que confunde la participación en la serie de exposiciones que hicieron en su momento los Impresionistas con ser un pintor impresionista. La primera de estas exposiciones tuvo lugar el 15 de abril de 1874 en el taller del fotógrafo Nadar y agrupó a 32 artistas, que se presentaban como miembros de una “Sociedad anónima de artistas, pintores, escultores, grabadores, etc.”. De entre ellos apenas podemos reconocer como tales impresionistas apenas a unos diez. En realidad, la muestra era una de las muchas que entonces se organizaban como alternativa al Salón oficial y sus constantes rechazos de los artistas innovadores. Con estas características se llegaron a realizar nueve muestras colectivas; la última de ellas tuvo lugar también en París en 1886 y agrupó a 17 participantes entre los que, aun siendo la selección más depurada que en la primera, tampoco estamos dispuestos a reconocer actualmente una clara orientación impresionista.

En realidad, el término “impresionista” no fue ideado por los pintores así llamados después, sino por lo que escribió el crítico de arte Louis Leroy a propósito de su visita a la ya mencionada primera exposición en el taller de Nadar. Planteaba su artículo el citado crítico como un diálogo entre dos personajes que visitaban la muestra, un imaginario pintor académico y su joven amigo. Al llegar ambos ante el cuadro titulado *Campo cultivado*, de Pissarro, el viejo pintor académico ya daba muestras de desconcertada impaciencia, pero la tormenta explotó frente al titulado *Impresión: sol naciente*, de Claude Monet. Al salir de la sala, el pintor académico hacía el siguiente comentario a su amigo a propósito del celador que estaba en la

puerta: “¿No le parece bastante feo? Visto de frente tiene dos ojos, una nariz y una boca. Los impresionistas no hubieran sacrificado tanto a los detalles”. El término hizo fortuna y posteriormente nos volveremos a encontrar en las sucesivas vanguardias que acabaron llamándose tal y como hoy les conocemos precisamente por esta misma vía irónica de alguien que las moteja de forma insultante, aceptando luego los insultados la fórmula despectiva como un título de honor.

Al margen de esta significativa anécdota, tampoco los artistas que todavía en la actualidad el gran público sigue denominando impresionistas se consideraban ellos mismos como tales y no pintaron, o lo hicieron sólo de forma muy ocasional, en el estilo impresionista. Algunos de ellos eran en realidad naturalistas que trataban una temática cada vez más insólita y provocativa, adoptando una técnica más suelta y simplificada, pero sin apenas pintar paisaje ni estar preocupados por el estudio de los efectos de la luz. Los que de un modo genuino podemos considerar técnicamente impresionistas eran quienes, continuando con la actitud de los paisajistas del Realismo de pintar directamente sobre el motivo, centraron toda su atención sobre los efectos luminosos, que son los que mantienen en constante cambio de tonos y matices cualquier elemento que se observa al aire libre. Para ellos captar el instante único que se produce en función de la variante luz era el verdadero objetivo, pero para lograrlo hacía falta una técnica adecuada, aplicada con toda rapidez, para que no se esfumase esa impresión única e irrepetible.



La playa de Berck
Louis-Eugène Boudin

La fabricación de colores industriales, que se podían transportar en tubos y no se secaban, hizo posible esta nueva técnica pictórica al aire libre. La forma se construía mediante unas pinceladas cortas y yuxtapuestas, poco adecuadas para lograr figuras bien delimitadas y nítidas como le gustaba al mundo académico, pero imprescindibles si lo que se quería era captar la luz y su forma de vibrar en los objetos, cuyas tonalidades cambian según sea la incidencia de los rayos solares. Algunos grandes coloristas del pasado como Delacroix habían observado lo que la física contemporánea luego estableció científicamente: que los colores se interrelacionan entre sí por una ley que se denomina de complementarios, además de ratificar que las sombras nunca son “negras”, como se creía en la pintura tradicional, sino que cada primario colorea con su complementario el espacio que lo rodea. Así, el rojo se exalta y se vuelve más intenso cuando está junto a su complementario, que es el verde, pero ambos se aniquilan entre sí cuando se mezclan.

Es la luminosidad natural, captada directamente mediante la técnica descrita, el objetivo fundamental de los pintores impresionistas que, al pintar

de esta manera, cambiaron por completo el aspecto sombrío de los cuadros tradicionales. Ahora bien, quienes así actuaron, y lo hicieron de una forma constante y coherente, fueron en realidad muy pocos. Aunque básicamente podríamos llegar a afirmar que fue sólo Claude Monet (1840-1926), también se puede incluir a Camille Pissarro (1830-1903) y a Alfred Sisley (1839-1899).

Del resto de los que el público actual sigue denominando impresionistas, y que tan sólo lo fueron circunstancialmente, hay que distinguir dos generaciones diferentes. Entre los de la primera, los que nacieron durante la década de 1830 o a comienzos de la de 1840, hay que citar a Édouard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Paul Cézanne (1839-1906), Frédéric Bazille (1841-1870) o Berthe Morisot (1841-1895). Todos éstos, sin ser propiamente impresionistas, por lo menos durante algunos momentos tuvieron concomitancias más o menos directas con el Impresionismo. Ahora bien, los nacidos más tarde, a fines de la década de 1840, durante la de 1850 o incluso a comienzos de la de 1860, forman otra generación diferente y fueron decididamente antiimpresionistas o posimpresionistas. Se trata de Paul Gauguin (1848-1903), Vincent van Gogh (1853-1890), Georges Seurat (1859-1890), Paul Signac (1863-1935) y Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901).

Esta confusión se debe a que además de una estricta técnica de la pintura de paisaje hecha sobre el motivo, el Impresionismo aportó de forma indirecta otras novedades. La nueva actitud en la elección de los temas afectó por igual la actividad artística de los que hemos calificado de genuinos impresionistas como la de los que sólo consideramos impresionistas circunstanciales, e incluso la de los radicales antiimpresionistas o posimpresionistas. La primera dinámica de modernización artística emprendida por el arte de nuestra época fue la de actualizar los temas, es decir, atreverse a tratar los temas del presente cotidiano, inspirándose entonces los artistas en las acciones, hábitos y comportamientos de la gente común y anónima. Pues bien, los pintores de las generaciones en torno al Impresionismo, cuyos miembros comenzaron a pintar de esta manera en la década de 1860 y se mantuvieron activos en esa postura vanguardista hasta por lo menos la de 1880, coincidieron no sólo en seguir esta consigna de inspirarse en la vida cotidiana de la actualidad, sino que aún dieron un paso más allá, ya que asimilaban fragmentos de la misma, incluso los que carecían de cualquier significación. Al elegir un trozo aislado

de la realidad o un objeto aislado absolutamente vulgar, contribuyeron a que el cuadro no pudiese ya ser visto y analizado nada más que por sus cualidades estrictamente plásticas o desliteraturizaron por completo la pintura y el arte en general.

Esto último tuvo una importancia capital para el desarrollo de las vanguardias posteriores, para las que el peor insulto era que se acusase a una obra precisamente de “literaria”, es decir, de dar más importancia a lo que en ella se narra en vez de dársela a cómo plásticamente estaba hecha: a sacrificar la forma al contenido. El Impresionismo y su entorno vanguardista fue el primer movimiento artístico contemporáneo que, en vez de modernizar el tema o el contenido de los cuadros como había sido hasta entonces habitual, modernizó la forma, convirtiéndose a partir de entonces el arte de vanguardia en un ejercicio formal. De ahí viene el calificativo que se ha dado al arte vanguardista de gran parte de nuestro siglo de formalista, autónomo — porque se rige por sus propias leyes plásticas— o ensimismado.



Impresión: sol naciente
Claude Monet

Los impresionistas y su entorno inmediato fundaron una nueva etapa de la vanguardia con la comentada derivación formalista que imprimieron al arte. Pero también cerraron otra, pues fueron ellos los que llevaron hasta sus últimas consecuencias el Realismo o el Naturalismo, no sólo al abrirse de forma total e indiscriminada a la realidad cotidiana contemporánea, sino al aplicar los mismos criterios en la práctica artística que el pensamiento progresista de la época, dominado por el positivismo, el cientificismo y el socialismo. Esto quizá explique por qué una personalidad literaria tan característica como el novelista Émile Zola, que además de ser el jefe de la escuela naturalista fue un virulento polemista de orientación progresista en política, fue uno de los pocos defensores acérrimos con los que contaron los impresionistas.

Por último, con el círculo impresionista se produjo por primera vez un fenómeno muy curioso entonces pero que se convertiría casi en una constante en las vanguardias artísticas posteriores. Me refiero al del arte convertido en “escándalo público”. Antes de nada, digamos que el público, entendido como el consumo anónimo del arte por parte de una cada vez mayor masa social, sólo aparece en nuestra época. Antes el consumo artístico estaba restringido a una minoría muy reducida —la élite aristocrática y sus cortes— que no tenían especiales problemas para comprender el arte porque participaban mediante el encargo en su misma elaboración intelectual. Cuando desde aproximadamente el siglo XVII se fue progresivamente ensanchando la base social de los consumidores del arte, llegando esa ampliación hasta su cenit en nuestra época, las relaciones entre el artista y el consumidor dejaron de ser directas. Al instituirse el mercado como la base fundamental de estas relaciones anónimas, esta ausencia de contacto se transformó en mutua hostilidad. A la mayoría, tanto más amplia cuanto menos consciente e informada, le interesaban sólo los valores artísticos muy establecidos, los sancionados por la costumbre y el paso del tiempo, mientras que a los artistas modernos, guiados por el culto de la novedad, les interesaba hacer justo lo contrario: experimentar con lo nunca antes hecho.

La conflictiva situación que acabo de describir se fue deteriorando más y más según avanzó el siglo XIX, siendo ésta la razón de la aparición de la llamada bohemia artística, formada por el conjunto de artistas innovadores sistemáticamente ignorados o preferidos por el público. Pero este rechazo se convirtió en un espectacular escándalo sólo a partir de la irrupción en la

escena pública del círculo de los impresionistas. El detonante de esta explosión fue la exhibición en el Salón de los Rechazados de 1863 de dos cuadros de Édouard Manet: *El almuerzo campestre* y *Olimpia*, que produjeron en el público visitante un tumulto con todo tipo de reacciones de histeria colectiva. Antes de explicar esta sorprendente reacción del público digamos que el Salón de los Rechazados fue una creación del Estado francés para ofrecer una salida al cada vez mayor número de artistas que no eran admitidos por el jurado correspondiente en el Salón Oficial. La existencia del Salón de los Rechazados revela la tensión social que estaba generando el enfrentamiento entre el gusto artístico innovador y el oficial, más conservador, con el que se identificaba el público. Por lo demás, ni que decir tiene que el público paradójicamente acudía más numerosamente al Salón de los Rechazados que al Oficial, porque le resultaba más divertido reírse de las novedades que contemplar, en plan serio, una obra que creían tener que admirar, aunque tampoco supieran bien por qué.

El caso es que las dos obras citadas de Manet produjeron una reacción airada como nunca antes se había visto, casi de orden público, debiendo incluso el artista esfumarse algún tiempo prudencial de París. ¿Por qué? Desde la actualidad, ciertamente nos resulta incomprensible, ya que los valores artísticos entonces mayoritariamente recusados son hoy aceptados por todo el mundo, incluso el más conservador en estas materias, pero tampoco es fácil explicarlo considerando las cosas en el momento en que se produjeron. Uno de los cuadros, *El almuerzo campestre*, representa un grupo de jóvenes estudiantes que se han ido a almorzar al campo un día de buen tiempo. Son dos parejas. Los dos varones, perfectamente vestidos, están tumbados en la hierba en torno al mantel ahí dispuesto con las viandas, mientras que una de las mujeres lo hace desnuda, pues acaba de bañarse en el río que se ve al fondo, donde está saliendo del agua la otra mujer. ¿Era, así pues, el desnudo femenino lo que provocó el escándalo? Si nos atenemos a lo que se exhibía ese mismo año en el Salón Oficial, no podía ser ésta la cuestión, ya que abundaban los desnudos y tratados de una forma mucho más lúbrica, sexual, que el desnudo agrio y simplificado de la mujer de Manet. ¿Cuál podía ser entonces la razón? Pues que el desnudo de la joven de *El almuerzo* no era el de una Venus o de cualquier otra figura alegórica de un mítico pasado, sino un desnudo contemporáneo, algo que se aplicaba también al de la *Olimpia*, que reflejaba con toda crudeza el desnudo de una prostituta

como las miles que entonces poblaban una ciudad como París.



Iris
Vincent van Gogh

De manera que la reacción de histeria se produjo por lo que en ambos cuadros se representaba de la realidad contemporánea, pero que la gran mayoría social consideraba indigno de ser tratado por el arte. Curiosamente, en ambos casos, desde el punto de vista de las figuras y la composición, Manet se había inspirado en grandes maestros antiguos: en el caso de *El almuerzo*, en Rafael y en su discípulo Marcantonio Raimondi, mientras que en la *Olimpia*, en las venus tumbadas de los grandes maestros venecianos, como Giorgione y Tiziano.

Por lo demás, si revisamos las reacciones de la crítica y el público de la época ante otras obras impresionistas nos encontramos con un fenómeno parecido, incluso cuando el tema de éstas eran paisajes. Quiero decir que, por

ejemplo, el gran reproche que sufrió Claude Monet era que en sus paisajes se atrevía a representar el paso del ferrocarril, otro tema tabú en la representación artística para el gusto del momento, ya que consideraba el tren un gran progreso, pero “poco poético”. En fin, y ésta es una curiosa lección válida asimismo para lo que va a ocurrir después: nadie o muy pocos se fijaban en lo verdaderamente revolucionario del Impresionismo, reaccionando intempestivamente contra lo que hubiera podido resultar artísticamente sorprendente veinte años antes.

Habiendo formado parte del círculo de los impresionistas un conjunto de variadas y potentísimas personalidades, muchas de ellas marcadas por unas investigaciones muy personales, es imposible dar cuenta aquí individualmente del riquísimo conjunto de aportaciones que llevaron a cabo. Digamos, en la imposibilidad de pergeñar ese comentario individualizado, que la mayor parte de los grandes de la que hemos calificado de primera generación —Manet, Degas, Renoir y Cézanne, además de los conspicuos representantes del genuino paisaje impresionista, Pissarro, Monet y Sisley— definen el lenguaje de nuestra visión y el de las vanguardias históricas de nuestro siglo.

La reacción antiimpresionista

La situación de la vanguardia a fines del siglo XIX

Hasta aproximadamente el último tercio de siglo, el estado de ánimo dominante entre la clase social entonces hegemónica, la burguesía, era de claro optimismo y una fe ciega en el progreso. El formidable desarrollo científico, tecnológico e industrial y la próspera expansión imperialista de las naciones europeas más desarrolladas por todo el mundo, que permitió obtener toda clase de materias primas a cambio de nada y ampliaba el mercado para consumir productos occidentales de forma planetaria, daban la impresión de que la riqueza y el poder occidentales carecían de límites, garantizando la expansión infinita del sistema capitalista.

Pronto se disolvió esta ilusión por la propia concurrencia de las potencias occidentales que se disputaban lo mejor de ese mercado mundial,

provocándose entre ellas rivalidades y guerras que se saldarían más tarde, ya en nuestro siglo, con dos espantosas guerras mundiales. En Francia, donde radicaba la capital mundial de la vanguardia artística desde al menos los inicios del siglo XIX, ya se produjo una crisis al respecto con la Guerra Franco-prusiana, perdida por los franceses y que, además, generó el fenómeno revolucionario de la Comuna de París, de 1871, el primer y efímero experimento de gobierno popular rápidamente abortado por la fuerza de las armas.

Esta situación cambió el optimismo que, en todos los órdenes, había existido hasta ese momento, lo cual repercutió de forma muy especial en el terreno de la cultura, más sensible a estos cambios de estado de ánimo en la sociedad. El resultado fue una revisión completa de casi todos los valores que hasta entonces se habían considerado casi dogmas de fe. Entre ellos estaba no sólo esa fe ciega en el progreso, con todo lo que implicaba —confianza sin reservas en la ciencia, espíritu pragmático y positivista o desarrollo ilimitado—, sino un cuestionamiento de su reflejo en el mundo de la literatura y las artes. En una palabra: se produjo una crisis de confianza en los valores artísticos modernos y su dinámica innovadora. De esta manera, en el terreno de las artes plásticas, por ejemplo, se comenzaron a apreciar no sólo los progresos innovadores habidos al respecto y que culminaron con el Impresionismo, sino también todo lo que esta dinámica innovadora había arrasado. De hecho, un hombre del siglo XVIII podía remontarse siglos atrás sin resultarle sorprendente o incomprensible todo lo que en aquellas temporalmente lejanas épocas se había producido artísticamente. Ese mismo hombre, situado hacia 1750, se habría quedado por completo desconcertado si hubiera podido ver lo que se hacía en arte medio siglo después, y hacia 1850 simplemente no hubiera sido capaz de reconocer como algo artístico lo que entonces se ofrecía al público de esa fecha con relativa normalidad.



El almuerzo campestre
Édouard Manet

El Simbolismo

Así que no debe resultarnos extraño que, como consecuencia de esta crisis de confianza y valores, muy pronto, en torno al ecuador de la década de 1880, escritores y artistas reaccionaran contra todos los presupuestos literarios y plásticos defendidos hasta el momento y encarnados por el binomio Naturalismo-Impresionismo. Se produjo entonces una defensa de la espiritualidad, que tomó cuerpo en arte con el nombre de Simbolismo. No en balde, una escritura o una pintura de naturaleza simbólica es la que, entre otras cosas, tiene contenido o mensaje y, por tanto, no es “pura” en el sentido antes explicado de basarse exclusivamente en sus valores plásticos. El Simbolismo volvió sobre la relación tradicional entre literatura y artes plásticas, pero además se quiso que su mensaje fuera espiritual y trascendente, evocador de otros mundos diferentes del cotidiano y actual, un

mundo que no podía conocerse y controlarse con la razón sola y la ciencia.

Tuvo lugar entonces una renovación de valores y creencias que se consideraban definitivamente caducas, como la religión, a la vez que se exploraban con el mayor interés todos los terrenos irreductibles de lo misterioso y esotérico. Se produjo, en suma, una oleada de irracionalismo, a la vez que, perdida la confianza en la colectividad social, se cultivaba el mundo interior, subjetivo, solipsista, el individualismo y el aristocratismo. Fue una auténtica cruzada contra la vulgaridad, representada por la odiosa cultura democrática de masas y su feroz rasero igualitario, contra su materialismo y positivismo, su culto al dinero, su desprecio al arte y todo lo que éste significaba, su incompreensión de todo lo que fuera distinto y espiritual. Todo ello además dentro de un clima de pesimismo total y decadentismo que era la simétrica contrarréplica del optimismo y progresismo de la época inmediatamente anterior.

En este clima es en el que se publicó, en 1884, por ejemplo, la novela *Al revés* de J.-K. Huysmans, que puede considerarse casi el manifiesto de la nueva situación. El protagonista de la misma, el duque Jean Floresses des Esseintes, perteneciente a una antiquísima familia en completa decadencia, una vez que ya no encuentra nuevos placeres que experimentar, decide retirarse del mundo y construirse un paraíso a su medida. Lo que intenta en su retiro es algo así como el despropósito de tratar de congelar o mineralizar la vida para que, así configurada, ajena al paso del tiempo, no le siga provocando lo que un mundo temporal sin valores trascendentes provoca ante la monótona variación de lo mismo, el aburrimiento, el fantasma moderno por excelencia. Evidentemente, el proyecto de este decadente aristócrata termina fatal. “Después de un libro como *Al revés*”, comentó el también escritor contemporáneo Barbey d’Aurevilly, “al autor sólo le queda elegir entre una pistola o arrodillarse ante la cruz”. Huysmans, como muchos otros intelectuales y artistas de este momento, eligió lo segundo, pero también hubo no pocos que prefirieron la pistola. Éste fue el momento no en balde de toda clase de suicidios físicos o morales, y baste con citar al respecto los casos de Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Lautréamont, Rimbaud, Wilde o Nietzsche, que acabaron en el cementerio, el manicomio, el hospital o la cárcel.

En el mundo de la pintura, el Simbolismo tuvo como sus máximos representantes al llamado Grupo de Pont-Aven. A esta pequeña localidad de

la Bretaña francesa se retiraron varios pintores capitaneados por Gauguin, que pretendían, dentro de un clima de fraternidad espiritual y comunitaria, devolver a la pintura sus valores espirituales —sus temas trascendentes—. Para ello apostaban por una técnica de recuperación del contorno de las figuras disuelto por el Impresionismo, parodiando con ello un poco el viejo estilo de las vidrieras de las catedrales, además de la vuelta a los colores puros y planos.



Tejados rojos
Camille Pissarro

Por otra parte, hubo un conjunto muy variado de artistas individuales que, en diversos países, y a través de una nada homogénea forma estilística, trataban de espiritualizar el arte a través de los temas, en su mayor parte extraídos de las viejas mitologías de los pueblos más distintos o de la propia literatura simbolista. Entre ellos destacaron en París dos figuras artísticas de

primerísimo orden, las de Gustave Moreau (1826-1898) y Odilon Redon (1840-1916). Moreau fue un soberbio colorista, mientras que Redon realizó una enigmática y apasionante obra como dibujante y grabador. Pero en realidad el Simbolismo floreció en muchos lugares, con núcleos particularmente interesantes en los países nórdicos y germánicos. A él pertenecieron figuras tan singulares como los alemanes Arnold Böcklin (1827-1901) y Max Klinger (1857-1920), el austriaco Gustav Klimt (1862-1918), el suizo Ferdinand Hodler (1853-1918), el noruego Edvard Munch (1863-1944), los belgas Félicien Rops (1833-1898), Fernand Khnopff (1858-1921) y James Ensor (1860-1949).

Otras formas de reacción antiimpresionista

Desde el punto de vista artístico, lo hecho por una serie de pintores, equívocamente asociado por el gran público con el Impresionismo, a partir de la década de 1880 fue claramente una reacción contra él, cuando no una auténtica alternativa plástica a lo que éste había significado. El ya citado Paul Gauguin, miembro fundador de la Escuela de Pont-Aven, realizó una obra extraordinaria en solitario en sus exóticos viajes a la Martinica y Tahití. Vincent van Gogh se trasladó a Arles en 1888 iniciando su deslumbrante obra final de naturaleza completamente expresionista en medio de fuertes crisis personales que le conducirían a suicidarse en 1890. Paul Cézanne, emplazado definitivamente en Aix-en-Provence a partir de 1882, inició sus meditaciones finales, las de estabilizar el lenguaje impresionista, reduciendo la construcción pictórica al “cono, la esfera y el cubo”, lo que le valdría convertirse en el precedente directo del Cubismo.

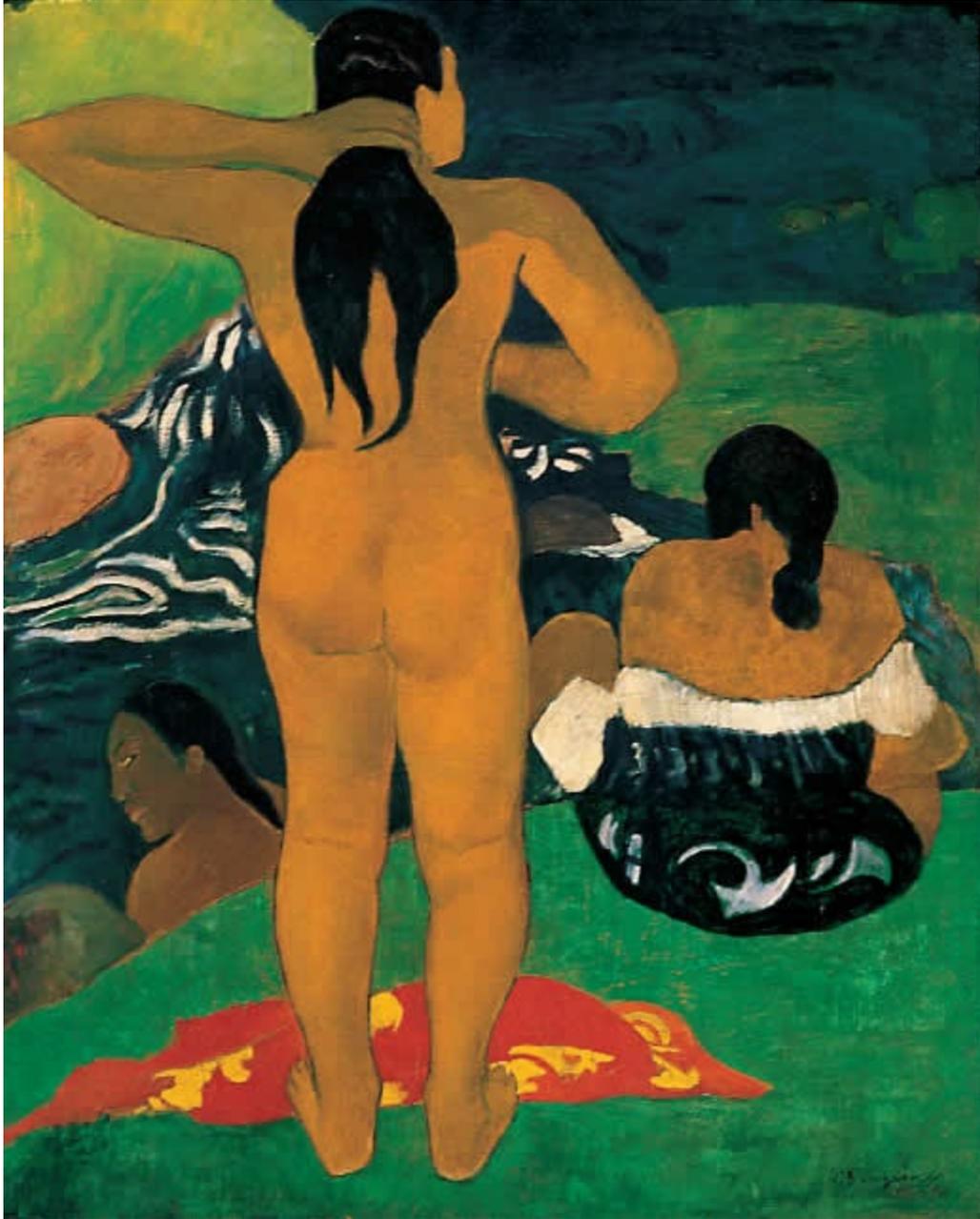
Junto a ellos, hubo alguien que también merece una mención aparte aunque, por cronología, pertenecía a otra generación: Henri de Toulouse-Lautrec, pues había nacido en 1864. Lautrec conectó con el mundo de Degas y lo estilizó de tal manera que lo transformó en algo distinto, más propio ya del Expresionismo del siglo xx.

Por último, como grupo organizado, o al menos como un conjunto de artistas con una doctrina pictórica común y una técnica, hay que citar a los llamados Neoimpresionistas o Puntillistas, cuya tesis era la aplicación

rigurosamente científica de los valores plásticos que sus predecesores habían realizado de forma intuitiva. Esto produjo una construcción corpuscular de la luz, con granos o puntos —de ahí la denominación alternativa de “puntillismo”—, lo que, al margen de la espléndida y eficaz vibración lumínica de sus cuadros, provocaba una visión muy hierática de las figuras, que quedaban así como inmovilizadas. Sus dos representantes más notables fueron sin duda Georges Seurat (1859-1890) y Paul Signac (1863-1935), aunque sus doctrinas y técnicas fueron seguidas por un indeterminado conjunto de pintores contemporáneos, algunos viejos y notables impresionistas, como Pissarro, que tuvo así una etapa final puntillista.

Unos “profetas” al borde del nuevo siglo

Un singular episodio de este fin de siglo fue el que protagonizaron los pintores agrupados con el nombre de *Nabis*. Este término, que en hebreo significa “profeta”, aludía mitad en serio y mitad en broma a la profesión de fe que todos ellos hicieron respecto a la obra que Paul Gauguin hizo en Pont-Aven, basada en los ritmos y los colores puros y expresivos. El enlace con Gauguin y principal promotor de la iniciativa fue el pintor Paul Sérusier (1863-1927), pero al emergente grupo también se unieron Maurice Denis (1870-1943), Pierre Bonnard (1867-1947), Édouard Vuillard (1868-1940), Félix Vallotton (1865-1925), Paul Ranson (1864-1909) y Aristide Maillol (1861-1944). Su primera muestra colectiva como grupo tuvo lugar en 1892 y la última en 1899, a partir de la cual la unidad del movimiento se quebró. Con el patrocinio del poeta Paul Natuson publicaron una excelente revista, llamada *Revue Blanche* (Revista blanca), de interesante contenido teórico, excelente contenido poético y, sobre todo, un alarde del mejor arte gráfico.



Tahitianas bañándose
Paul Gauguin

Estos *Nabis* tomaron como punto de referencia a Gauguin y eran muy partidarios, en general, de las ideas y obras del Simbolismo. Por otra parte, estudiaron con particular atención las estampas japonesas que apasionaban a los artistas occidentales desde el Impresionismo, cautivados sobre todo por su

increíble forma de narración visual muy aplanada. Estaban también muy interesados por integrar el arte en el ámbito del mundo cotidiano, lo que les llevó a hacer muchas decoraciones y pintadas y a interesarse por el diseño de muebles y trajes. Fueron, en fin, unos decididos partidarios de las nuevas técnicas de expresión, lo que dio más alcance y variedad a su obra.

Último movimiento vanguardista del siglo XIX, este grupo cobró una singular importancia por haber acogido en su seno a dos artistas, Bonnard y Vuillard, que, evolucionando cada uno de manera particular, llegaron a realizar una obra pictórica entre las mejores del siglo XX, sobre todo el primero de los dos citados. Su mundo no sale de la intimidad —es el mundo familiar de las salas de estar o el comedor, todo ello muy intensamente poetizado— o, como le ocurrió más a Bonnard, el desnudo femenino en la intimidad, radiante de luz y con ese conjunto de expresivas variaciones corporales que había indicado antes Degas.

IV

La arquitectura en la época contemporánea

La arquitectura de los nuevos materiales

La arquitectura, cuya dependencia económica es sin duda mayor que la de cualquier otro arte, ha sufrido una radical transformación durante nuestra época. Por de pronto, no sólo se vio igualmente afectada por la crisis del clasicismo, sino que debió variar materiales, técnicas, tipos de edificio y, en general, hasta el papel que tenía asignado tradicionalmente en la sociedad. La Revolución Industrial fue el agente principal para este cambio tan profundo en el concepto tradicional de la arquitectura, que hasta entonces se limitaba a la construcción de unos prototipos, bien de carácter sagrado, como las iglesias, o de carácter profano, como los palacios y las villas, interviniendo sólo circunstancialmente en el diseño de las ciudades. La tradición clásica imponía, por otra parte, el sistema de órdenes clásicos, cuyo uso y significación no se limitaban a la elección de un determinado modelo de columna u ornamentación.

La Revolución Industrial supuso, en primer término, la existencia de nuevos materiales, como el hierro y el cristal, que permitieron construcciones más ambiciosas y mejor iluminadas, pero, además, produjo un desarrollo formidable de las ciudades, en parte debido a la progresiva afluencia de los campesinos, y en parte porque se produjo un espectacular incremento demográfico, gracias al desarrollo económico, técnico y científico. El nuevo tipo de ciudad fabril planteaba necesidades muy distintas del modelo urbano tradicional, lo cual supuso el replanteamiento de su diseño, sus necesidades y su planificación. Con cambios estructurales de tan profundo calado, no es extraño que la propia figura del arquitecto como profesional entrara en crisis. A este respecto hay que señalar que la figura del arquitecto tenía un tratamiento tradicional muy semejante a la del artista plástico, fuera pintor o escultor y, como éstos, tenía una formación académica común, con la única

variante, en su caso, de que estudiaba específicamente el tratado canónico de arquitectura clásica, el del romano Vitruvio, y toda la serie de tratados renacentistas que se escribieron y dibujaron como glosa y complemento de aquél.

Los formidables cambios acaecidos al comienzo de nuestra época exigían, no obstante, otro tipo de formación y de respuesta profesional, con lo que, al no poder dárseles el modelo de arquitecto convencional durante una primera etapa, tuvo que encontrarlas en el ingeniero civil. Las escuelas de ingenieros civiles y la profesión misma se comenzaron a desarrollar aproximadamente hacia la segunda mitad del siglo XVIII y el primer tercio del XIX, un poco en función de la situación de cada país. En todo caso, fueron los ingenieros civiles, que, en nuestro país, recibieron el nombre de ingenieros de caminos, canales y puertos, quienes afrontaron los problemas que planteaba la construcción tras la Revolución Industrial. Esto significa que éstos no sólo conocían a la perfección las posibilidades de los nuevos materiales industriales, sino también la nueva tipología constructiva —las estaciones de ferrocarril, los puentes de hierro, las fábricas, etcétera— y el urbanismo. Estos excelentes y muy cualificados profesionales podrían haber acabado con la profesión de arquitecto si ésta no hubiera cambiado reformándose su enseñanza académica tradicional y creando asimismo unas escuelas especiales en las que se incorporó todo el conocimiento científico-técnico ahora imprescindible.

Pero cuando hablamos de nuevos materiales o de una nueva tipología arquitectónica no sólo debemos presuponer lo obvio, como, por ejemplo, la existencia de, en efecto, una serie de edificaciones hasta ahora inexistentes en todos los órdenes y no sólo en el utilitario, sino sobre todo una nueva filosofía profesional. Quiero decir que, durante el Antiguo Régimen, el arquitecto únicamente se preocupaba de las construcciones públicas o suntuosas, dejando el tema de la vivienda popular a la tradición artesana, basada en la experiencia y no en estudios altamente cualificados. Ahora, sin embargo, con la impresionante revolución demográfica, la construcción de viviendas populares se acabó convirtiendo en la principal ocupación del arquitecto, lo que explica por qué, precisamente en nuestra época, desapareció esa separación tradicional entre arquitectura oficial, pública o áulica, y arquitectura popular.

Por lo demás, todos estos cambios naturalmente influyeron de una forma

muy notable en la evolución de los estilos arquitectónicos, aunque siguiendo una pauta peculiar. Dicho *grosso modo*, hasta aproximadamente la primera mitad del siglo XIX hay un cierto paralelismo entre la evolución estilística de la arquitectura y la del resto de las artes, con, por ejemplo, un estilo neoclásico o clásico-romántico, y otro, a su vez, neogótico, todo lo cual terminó multiplicándose en una serie de *revivals* o resurrecciones de diversos estilos del pasado, cuyo carácter historicista nosotros conocemos como una arquitectura de pastiches. Desde aproximadamente el último tercio del siglo XIX, pero, sobre todo, en el primero del XX, coincidiendo con el desarrollo de las llamadas vanguardias históricas, se generó un estilo moderno, al margen de cualquier referencia formal del pasado, que recibe el nombre de “estilo internacional”, que es el que ha presidido la mayor parte de la construcción del siglo XX.

La arquitectura del siglo XIX

Sus antecedentes y orígenes

Teniendo en cuenta que la línea dominante de la evolución funcional y estética de la arquitectura en nuestra época es el racionalismo, rastreando sus antecedentes en el pasado inmediato, debemos fijarnos, en primer lugar, en dos focos nacionales: el del Reino Unido de la Gran Bretaña y alguna de sus antiguas colonias, y el de Francia. Respecto al primero, hemos de hacerlo para resaltar la importancia que tuvo allí el llamado Palladianismo británico, una denominación que se refiere al uso innovador que se hizo allí del tratado de arquitectura del célebre autor veneciano Andrea Palladio. Que los británicos lo eligieran como modelo tenía una explicación bastante lógica: era el tratado de arquitectura que mejor se adaptaba al clima brumoso y frío de esta zona, ya que Palladio, constructor en la zona septentrional de Italia, la del Veneto, de características parecidas, trataba de adaptar el edificio a esta situación de poca luz ambiental y ausencia de temperaturas tórridas.

Ahora bien, en Inglaterra, que fue una de las primeras cunas del Romanticismo, no se trataba sólo de adoptar el modelo estricto de Palladio, sino de ir adaptándolo además a las nuevas necesidades. En este sentido, la

acción llevada a cabo por un rico aficionado y mecenas, lord Burlington (1649-1753), fue providencial, en especial a partir de la década de 1720. En 1725 patrocinó el comienzo, junto con el arquitecto William Kent (1685-1748), de la construcción de la Chiswick House, un palacete cercano a Londres, que era en principio una adaptación de la Villa Rotonda de Palladio. La Casa Chiswick, a diferencia de lo que ocurría con el Barroco británico, era una construcción compacta, sencilla y geométrica, lo que comparativamente suponía a su vez un estilo más sencillo, racional y, hasta si se quiere, “natural”. Las partes del edificio estaban integradas de una forma más diáfana y abstracta, a la vez que las superficies de las paredes aparecían sin apenas decoración.

Pero además hubo en el Reino Unido otras dos corrientes modernizadoras muy interesantes. La primera de ellas fue la importancia creciente de los círculos de aficionados a la Antigüedad o “anticuarios”, que creaban sociedades para el estudio teórico y, algo muy importante en la tradición británica del llamado *Gentleman’s Tour* (literalmente traducido, “el viaje del caballero”, que respondía a la costumbre británica de enviar a los miembros de la aristocracia, tras acabar los estudios universitarios y antes de contraer estado e ingresar en el Parlamento, a hacer un viaje de formación con destino final al sur e Italia), hacían o pagaban expediciones arqueológicas hacia lugares poco conocidos o hasta entonces inaccesibles de toda la cuenca del Mediterráneo. Con los dibujos *in situ* de los expedicionarios, inmediatamente publicados en libros de grabados, no sólo se tuvo una muy completa información de lo que, por ejemplo, había sido la arquitectura en Grecia, todo el Peloponeso y Asia Menor, sino que se pudo contrastar con lo conocido de arquitectura romana. De esta manera, se pudo romper con el esquema dogmático heredado acerca de lo que había sido la arquitectura clásica antigua, que se identificaba toda ella, y de una vez, con la de determinado momento de la arquitectura romana imperial, observándose a partir de ahora que ese mundo había evolucionado durante por lo menos diez siglos, y que, habiéndose extendido por un área geográfica amplísima, ofrecía una cantidad de variantes y diferencias entre sí, según momentos y lugares, verdaderamente sorprendente. De manera que, en vez de considerar la herencia clásica por un único modelo, se empezó a comparar y contrastar sus múltiples estilos y variantes, generándose, por de pronto, una polémica entre la superioridad de la arquitectura griega o romana.

Si a ello le añadimos el descubrimiento de los restos de las ciudades de Pompeya y Herculano, que tuvieron lugar en la primera mitad del siglo XVIII, se comprende que la abundancia de información directa de los restos arqueológicos de la Antigüedad se convirtiera en una seria alternativa a la información limitada y, sobre todo, “libresca” que se tenía al respecto desde entonces. De todo esto se derivó un muy vivo debate teórico y crítico, pero también cambios sustanciales en la forma de decoración interior, en lo cual hemos de conceder un papel muy singular a otro arquitecto británico, Robert Adam (1728-1792), que creó un modelo característico, muy influyente, en el que predominaban las superficies planas, la simetría y lo geométrico.

La otra gran aportación de la arquitectura británica tuvo que ver con la creación de un nuevo modelo de arquitectura de jardines, completamente opuesto al hasta entonces imperante, el jardín clasicista francés. Este nuevo modelo estaba basado en un concepto estético revolucionario, el concepto de “pintoresco”, que, en vez de someter a la naturaleza a una severa corrección racional, pretendía que se gozase en su espontáneo encanto. El nuevo concepto de jardín inglés quería ser, por tanto, como un paisaje pintado —de ahí el nombre de “pintoresco” que literalmente significa lo “digno de pintarse”— y como un paisaje pintado al estilo prerromántico del francés Claudio Lorena, con zonas umbrías de vegetación salvaje, lagos o ríos emplazados azarosamente y, de vez en cuando, alguna ruina clásica. De nuevo, el promotor de este nuevo estilo de jardín paisajístico fue el círculo de lord Burlington, pues fueron algunos de sus seguidores, como Henry Flitcrof y Henry Noare, los creadores de uno de los más característicos y bellos ejemplos de este nuevo jardín, el de Stourhead, realizado entre 1744 y 1765.

El otro gran foco nacional renovador fue el francés y en especial, por la obra de un arquitecto barroco tardío, Jacques-Germain Soufflot (1713-1780), que, en efecto, comenzó a construir en 1757 un gran edificio, la iglesia de Santa Genoveva, luego secularizado por la Revolución Francesa como el monumento que hoy se conoce como el Panteón. La influencia inglesa en algunos detalles, como la cúpula, es notoria, pero además abundan las superficies lisas, sin decoración, que le dan un aspecto muy abstracto, racionalista, frío, severo.

Pero al margen de la importancia de éste u otros edificios singulares del siglo XVIII en Francia, orientados todos ellos en una parecida línea, la contribución francesa en este proceso modernizador de la arquitectura tuvo

dos hitos señalados. El primero es el que se conoce con el nombre de la “Arquitectura utopista o revolucionaria”, que tuvo lugar en la segunda mitad del XVIII, a través de lo diseñado, más que propiamente construido, por unos pocos arquitectos, entre los que destaca principalmente Étienne-Louis Boullée (1728-1799), cuya obra realizada fue efectivamente muy escasa, aunque ejerció una notabilísima influencia como enseñante en la Academia Real y a través de sus fantásticos proyectos. Buscaba en la arquitectura la producción de un efecto de “majestuosa nobleza”, a base de estructuras monumentales, masivas y sencillas. Otorgaba, por otra parte, una importancia capital al uso de formas geométricas puras, como la esfera —véase al respecto su estremecedor *Proyecto para un monumento a Isaac Newton* (1784)— y, asimismo, que el aspecto de los edificios tuviera una elocuencia directa respecto a su destino y función, lo que se conoció después como “arquitectura parlante”, ya que en su forma era simbólica.

La denominación de “revolucionaria” para esta arquitectura no sólo se debía al hecho de que sus representantes coincidieran generacionalmente con la Revolución Francesa o por la voluntad purista, muy radical, de sus proyectos, sino también, como se pudo apreciar, sobre todo en Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), por su voluntad moral de emplear la arquitectura para mejorar el mundo. Ledoux hizo al respecto un proyecto de ciudad ideal, que debía facilitar la felicidad y la armonía de sus habitantes. Por último, hay que reseñar que el posterior movimiento moderno, el conocido como “estilo internacional” de nuestro siglo XX, se inspiró en estos arquitectos utópicos o revolucionarios.

El historicismo y los *revivals*

Uno de los fenómenos más curiosos de la arquitectura del siglo XIX es el que se engloba bajo la denominación común del “historicismo”, una fórmula que alude al descubrimiento del pasado artístico cuando éste se convierte en un depósito de variados estilos históricos donde inspirarse de forma indiscriminada. La Historia, en la época clásica, tenía un carácter normativo, pero al comienzo de nuestra época contemporánea, en la que todos los valores se relativizan, ya no hay un estilo ideal predominante, sino que todo

lo acaecido posee, en principio, un valor equivalente, aunque resulten, comparadas dos épocas o estilos entre sí, opuestas o contradictorias. El primero y más popular entre estos historicismos arquitectónicos, también conocidos como *revivals* o resurrecciones, fue el “neogótico”, que alcanzó un notable éxito durante la época romántica, tanto como expresión de una Edad Media ahora reivindicada como por ser el soporte preferido para el establecimiento de las señas de identidad locales en un momento de fuerte nacionalismo.

De todas formas, con la resurrección del gótico en nuestra época se puede apreciar la complejidad del fenómeno, ya que en él coexisten planteamientos y actitudes muy diferentes. Por de pronto, conviene saber que la tradición gótica, fuertemente arraigada en Europa, no desapareció por completo tras el Renacimiento. En muchas zonas, entre ellas en nuestro país, tardó en desaparecer casi hasta fines del siglo XVI, retomándose su espíritu, en muchos aspectos, durante el Barroco. De hecho, también ocurrió algo parecido en Francia, como lo demuestra el caso de Salomon de Brosse en el siglo XVII o el de Soufflot en el XVIII, y, aún más, en el Reino Unido, país al que se considera como el principal impulsor del neogótico en arquitectura, artes plásticas y literatura. En relación con esta última, ahí está para demostrarlo la moda de la llamada “novela gótica” en la segunda mitad del XVIII, uno de cuyos principales representantes, Horace Walpole (1717-1797), reconstruyó, entre 1749 y 1777, su casa de campo, Strawberry Hill, en estilo gótico.

No obstante, a partir de esta moda hubo de todo: desde el uso meramente decorativo o arqueologista del gótico hasta investigaciones rigurosas sobre su estructura; pero también, en buena medida, se empleó como excusa estética para toda suerte de experimentos exóticos —el “gótico indio”—, como excusa política nacionalista, como exaltación de una antigua expresión de religiosidad, como reivindicación de la artesanía y el modo de trabajo medieval frente a la moderna producción industrial. En todo caso, en comparación con otros *revivals* historicistas —los del neorrenacimiento, neobarroco, neobizantino o neoárabe—, su extensión y su duración fueron mayores y de mucha más enjundia. Baste con citar algunos de sus edificios más característicos, como el monumental conjunto del Parlamento británico de Londres que Charles Barry y A. W. Pugin iniciaron en 1836, hasta la inconclusa iglesia de la Sagrada Familia, de Barcelona, del español Antonio Gaudí (1852-1926). Desde el punto de vista teórico e investigador, también

hubo notables aportaciones, como la del polémico arquitecto francés, especializado en la restauración, Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879).

La arquitectura de los ingenieros

La nueva situación planteada, desde el punto de vista de la construcción, por la Revolución Industrial cogió desprevenidos a los arquitectos, que tardaron en reaccionar ante los desafíos del presente. Esta falta de respuesta fue compensada por los ingenieros civiles, que fueron los grandes protagonistas de la construcción durante toda la primera etapa de la época contemporánea. Ya no se trataba sólo del uso de los nuevos materiales industriales, sino de la imposibilidad de resolver los urgentes problemas constructivos que suscitaba el desarrollo industrial y urbano con los viejos métodos y estilos. Había que construir estaciones de ferrocarril, almacenes, fábricas, mercados, miles de viviendas, etcétera, cuyos imperativos prácticos estaban más allá de problemas decorativos sofisticados o de viejas estructuras. Había, pues, que desplegar una formidable inventiva y ésta debía adaptarse a las exigencias de la nueva tecnología industrial.

Resulta muy significativa a este respecto la construcción en hierro, algo que ya se empezó a hacer en Inglaterra a mediados del siglo XVIII. Al principio, el hierro se empleó en la fabricación de puentes y después en la construcción de cubiertas y cúpulas, generalizándose por fin su uso para toda suerte de edificaciones. En 1779 se terminó el mítico puente de Coalbrookdale, de Abraham Darby, el cual se había hecho célebre por producir desde 1767 raíles de hierro colado. El puente de Coalbrookdale tenía 30 metros de abertura o luz, pero entre 1793 y 1796 se construyó el de Sunderland, de Paine y Burdon, que alcanzaba los 70 metros y, en 1819, el de Tweed, según el innovador prototipo de cadenas de Samuel Brown, el de los puentes colgantes, que llegó hasta los 135 metros, todo lo cual nos puede servir como índice del acelerado y espectacular desarrollo con este material y esta tecnología.



Parlamento británico
Charles Barry y Augustus Welby Northmore Pugin

Aunque su aplicación a la construcción de edificios fue algo posterior, sus resultados fueron igualmente espectaculares. Hacia mediados del siglo XIX esta técnica constructiva de edificios se hallaba ya muy asentada y fue capaz de levantar algunas obras verdaderamente pasmosas. Aquí citaré sólo dos a

título de ejemplo: el revolucionario palacio de Cristal de Londres, que construyó en 1851 Joseph Paxton (1801-1865), una especie de monumental invernadero, todo él de hierro y cristal, destinado como lugar de exhibición de la primera de las grandes exposiciones internacionales y que, además de las condiciones ideales de espaciosidad y luminosidad con que contaba, era desmontable y se erigió en un tiempo y con unos gastos inconcebibles hasta entonces. El segundo edificio fue el de la sala de lectura de la biblioteca de Santa Genoveva, de París, que realizó, entre 1843 y 1850, el francés Henri Labrouste (1801-1875), consistente en una sala con series de columnas en hierro colado y dos bóvedas de cañón apoyadas en arcos también metálicos.

A partir de este momento, se entiende que se multiplicaran los edificios de esta naturaleza, muchos de los cuales iban batiendo marcas de altura o anchura o de cualquier otra índole. Pero, como suele ocurrir en estos casos, hizo falta un elemento simbólico para que se desatara la tormenta y éste fue la construcción de la hoy mundialmente famosa Torre Eiffel, que se erigió con motivo de la Exposición Mundial de París de 1889. La torre era ciertamente espectacular, pues se elevaba hasta los 300 metros de altura y no tenía ninguna utilidad. Su autor, el ingeniero Gustave Eiffel (1832-1926), en función de la naturaleza puramente estética de la torre, pudo concebirla y realizarla como una estructura abierta, lo que le da una mayor ligereza. Fue, no obstante, de tal magnitud el escándalo que se organizó en el momento de su erección que se tuvieron que calmar las protestas asegurando que sería después desmontada, cosa que no sólo no ocurrió, como es bien sabido, sino que se convirtió en el monumento más emblemático de París.

La Escuela de Chicago

Todos los diferentes elementos y circunstancias que, por decirlo de una forma expresiva, venían sacudiendo el sistema constructivo tradicional tenían que converger en un momento concreto y sólo cuando lo hicieran podríamos hablar propiamente del nacimiento de una auténtica arquitectura contemporánea. Nótese la paradoja de que, por ejemplo, la construcción de vanguardia no la hicieran, en principio, los arquitectos sino los ingenieros o, en la misma línea, que la innovación constructiva tuviese lugar en

edificaciones industriales casi de forma anónima. En todo caso, nunca desde hoy valoraremos lo suficiente el sentimiento colectivo de la gente en el siglo XIX que, por una parte, aceptaba con optimismo los avances tecnológicos como un factor irrenunciable del progreso humano pero, por otra, era incapaz de asimilar que los nuevos materiales, transportes o edificaciones fabriles pudieran tener el menor sentido o rendimiento estéticos.

Sea como sea, el caso es que ese momento histórico de convergencia que antes señalábamos como imprescindible para el nacimiento de una genuina arquitectura contemporánea al fin se produjo. Significativamente, tuvo lugar en un país joven, Estados Unidos, que durante el último tercio del siglo XIX alcanzó unas cotas de producción industrial de una magnitud hasta entonces insospechada y, sobre todo, cuya expansión industrial y urbana no se encontraba con ningún tipo de trabas. Más: tuvo que ser una de las ciudades norteamericanas más convulsionadas por este rápido desarrollo, Chicago, que tras la catástrofe del pavoroso incendio de 1871 que asoló sus tres cuartas partes reunió todas las condiciones ideales para que se produjese esa soñada convergencia. A la necesidad de una urgentísima reconstrucción de la ciudad arrasada se unió la convicción de que sólo podría evitarse otro desastre en el futuro con construcciones de estructuras de acero, las únicas que además permitían edificaciones en altura. El resultado del nuevo Chicago fue, por tanto, el triunfo total de los nuevos materiales, la nueva tecnología y la nueva tipología de edificios monumentales, los célebres “rascacielos”, que se convertirán en los emblemas de la moderna megalópolis industrial de los países desarrollados.

Chicago no sólo fue el nuevo prototipo de la ciudad norteamericana, sino también la primera que alcanzó, a partir de estas premisas, una revolucionaria definición estética. Sin esto último no se podría hablar propiamente de Escuela de Chicago, denominación que trata de definir precisamente un nuevo estilo de construcción con personalidad estética propia. Como toda escuela, también tenía detrás la acción pionera de algunos grandes arquitectos, que fueron los que consiguieron definir esa forma característica. Entre ellos, destacan dos: Henry H. Richardson (1838-1886), el autor del proyecto de los almacenes Marshall Field de Chicago, edificados entre 1885-1887 y desgraciadamente derribados en 1930, con sus característicos muros con arcadas que recuerdan a un acueducto romano, y Louis Sullivan (1856-1924), autor del edificio Wainwright, en San Luis, Misuri, de 1890, que se

puede considerar el primer rascacielos totalmente moderno, ya que su estructura de acero se refleja sin complejos al exterior, o los maravillosos almacenes Carson, Pirie, Scott y Compañía realizados entre 1899 y 1904 en Chicago, donde la “piel” del edificio es ya casi una mera transparencia de su estructura. A este genial arquitecto es al que se le ocurrió la fórmula, luego tan repetida, de que “la forma sigue a la función”, perfecto resumen de lo que había sido su voluntad constructiva y estética.

El Modernismo

El siglo XIX termina en medio del desarrollo de un movimiento estético internacional que, según el país, ha recibido muy diversas denominaciones. En el nuestro es el que se conoce como Modernismo, pero en Francia responde al nombre de *Art Nouveau*, mientras que en los países germánicos al de *Jugendstil* y en Italia al de *Liberty*. Esta pluralidad de fórmulas no se debe tomar sólo a título de anécdota, ya que nos revela, en principio, la diversidad de opciones que tal estilo internacional revela y no sólo por una mera cuestión de nacionalidad diferente.

En cierta manera, lo que hay de común en este movimiento europeo es la existencia de un rechazo, cada vez más generalizado, contra la arquitectura de los *revivals* historicistas, lo que explica por qué cada uno de estos nombres diferentes aluden a lo “moderno”, lo “nuevo”, lo “joven” o lo “libre”. Desde el punto de vista cronológico, el Modernismo abarca un periodo que va, aproximadamente, desde la década de 1880 hasta la de 1920, aunque su momento álgido fue, sin duda, la década de 1890. Entre sus antecedentes hay que contar, por otra parte, al movimiento de los Prerrafaelistas británicos y al también británico y casi contemporáneo del anterior Movimiento de Artes y Oficios (*Arts and Crafts*), que potenció William Morris.

El Modernismo, que pugnaba por una síntesis entre las artes volviendo una vez más al mito romántico de la obra de arte total, se manifestó en todas las artes aunque, en realidad, su campo de acción más específico fue el de las artes aplicadas o industriales. Su clave estética era la defensa de la línea curva, de desarrollo orgánico, un poco parodiando la forma vegetal. Ésta es la razón por la que halló en las artes aplicadas, el diseño decorativo de interiores

y la ilustración gráfica su mejor vehículo de expresión, mientras que chocaba en parte con el funcionalismo de la arquitectura moderna y con la pintura.

Así y con todo, hubo por lo menos tres grandes arquitectos europeos que dentro de estas premisas modernistas merecen destacarse: el escocés Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), el belga Henri van de Velde (1863-1957) y, por encima de todos, el español Antonio Gaudí (1852-1926), sin duda el más excepcional arquitecto modernista entre todos. Del primero, de Mackintosh, hay que recordar su famosa obra de la Escuela de Arte de Glasgow, realizada entre 1896 y 1910, porque se trata de una prodigiosa mezcla entre el típico espíritu funcional muy próximo al Sullivan de la Escuela de Chicago y los aspectos modernistas, como la nave central que parece esculpida. De Van de Velde, cuya importancia como teórico y divulgador fue tan relevante, por lo menos, como su variada actividad artística —era pintor, ilustrador, diseñador de muebles, orfebre, vidriero y arquitecto— conviene resaltar, por su parte, el teatro que diseñó en 1914 para la Exposición de la Werkbund en Colonia, pero finalmente su nombre está asociado a la creación de la Escuela de Artes y Oficios de Weimar, embrión de la mítica Escuela de Bauhaus, la institución de enseñanza y experimentación del arte moderno más relevante en todo el siglo XX, tras su reorganización después de la I Guerra Mundial.

De todas formas, como se acaba de señalar, el caso de Antonio Gaudí no se puede comparar con nada ni con nadie, entre otras cosas porque funcionó de una manera muy autónoma e intuitiva. Nacido en Reus, pertenecía a una dinastía local de experimentados forjadores de hierro, lo que configuró su sensibilidad y le dio una capacitación técnico-artesana que ningún colega poseía. En este sentido, aunque obtuvo su título oficial de arquitecto, se apartó de inmediato de cualquier sombra de academicismo y actuó “por libre”, de una forma muy creativa. Es verdad, por otra parte, que le favoreció mucho la vitalidad cultural de la Barcelona finisecular, muy atenta a destacar la fuerza de lo vernáculo, a la vez que muy cosmopolita. De hecho, Gaudí no tardó en convertirse en el portavoz estético más cualificado de esta generación, lo que explica la relevancia de los encargos que recibió por parte de los mecenas locales y que toda la última parte de su vida estuviera dedicada a la construcción de la obra más emblemática y audaz de este magnífico renacimiento cultural catalán: el formidable templo de la Sagrada Familia, en cuya construcción estuvo empeñado entre 1883 y 1926. El sentido orgánico del diseño de Gaudí alcanzó cotas de sorprendente

atrevimiento que nunca, además, se limitan a lo puramente decorativo, exterior, de los edificios, sino que se corresponden con la estructura y hasta con el menor de los acabados del interior. Y es que, gracias a su formación, Gaudí lo podía abarcar todo: desde el diseño de un picaporte, las rejas y forjados de las ventanas o los muebles, hasta las formas plásticas más ingeniosas de los jardines.

Entre sus obras más notables hay que hacer mención a la Casa Batlló (1905-1907) y la extraordinaria Casa Milá (1905-1910), conocida como “La Pedrera”, con sus increíbles paredes onduladas, pero también todas las intervenciones que hizo para la familia Güell, desde el Palacio Güell (1885-1889), a la capilla de la Colonia Güell (1898-1914) y el Parque Güell (1900-1914). Por lo demás, la influencia de Gaudí, no sólo en la arquitectura, sino en todo el arte contemporáneo, ha sido y todavía es de una enorme magnitud, como se puede comprobar con algunos ejemplos sueltos, entre ellos el de la admiración que le profesaron los surrealistas, los escultores británicos de después de la II Guerra Mundial —Henry Moore, Barbara Hepworth— o muy recientemente, en la pasada década de 1980, el pintor neoyorquino Julian Schnabel, que integraba en sus cuadros formas cerámicas al modo de Gaudí.

Junto a estas grandes personalidades también hay que citar otras notables contribuciones a la arquitectura modernista internacional, como la del belga Victor Horta (1861-1947) —los hoteles Tassel y Solvay, la Casa del Pueblo y los almacenes A l’Innovation, todos ellos en Bruselas—; el francés Héc tor Guimard (1867-1942), célebre por sus estaciones de entrada del Metro de París, que forman fantásticos dibujos vegetales; los austriacos Otto Wagner (1841-1918), Josef Hoffmann (1870-1956) y Joseph Maria Olbrich (1867-1908), responsables de la peculiar configuración modernista de Viena y Praga; y los alemanes Peter Behrens (1868-1940) y August Endell (1871-1925), entre otros.

En todo caso, si comparamos esta arquitectura modernista europea con la casi cronológicamente simultánea Escuela de Chicago, apreciaremos no sólo dos formas muy diferentes entre sí de concebir la arquitectura —mucho más rica desde el punto de vista cultural así como, por lo general, más compleja y sofisticada la de los modernistas europeos, pero también, por eso mismo, mucho más confusa, vacilante y tímida, en cuanto a soluciones estructurales y funcionales, en relación con la de los americanos—, sino lo que ocurrirá

posteriormente en la arquitectura del siglo xx, durante el cual los grandes maestros europeos del movimiento moderno acabarían emigrando a Estados Unidos y adaptándose a su estilo de vida.

Fundamentos y desarrollo del urbanismo contemporáneo

Aunque desde que las ciudades existen ha repetido una serie de prototipos formales, que varían según los lugares y el contexto cultural donde han estado ubicadas, el urbanismo como planificación consciente y ordenada del desarrollo de la ciudad es relativamente reciente. En la cultura occidental hay que volver una vez más la mirada a lo que fue el diseño de la ciudad clásica antigua, la del mundo grecorromano, sobre todo porque se trató básicamente de una civilización urbana. El modelo de esta ciudad era, muy en consecuencia con el espíritu clásico, el de una ciudad regular, de perfecto diseño geométrico, que denominamos “reticular”, porque su estructura está basada en una retícula de líneas rectas entrecruzadas, formando ángulos rectos. En el Renacimiento se trató de recuperar este diseño diáfano de la ciudad aunque, salvo en las nuevas fundaciones de ciudades en la América hispánica, nunca se pudo acometer en profundidad este modelo, que tropezaba con la irregular, por no decir caótica, estructura heredada de la Edad Media. En cualquier caso, hubo que esperar hasta el siglo xvii, cuando se fue imponiendo la política de los Estados centralizados y la idea de la ciudad como capital, para que se plantease una ambiciosa y operativa planificación urbanística, muchas veces llevada a cabo saliendo de los límites tradicionales que encerraba la ciudad.



Casa Batlló
Antonio Gaudí

De todas formas, en lo que se refiere a la planificación del desarrollo urbanístico, nada hay que ni remotamente se pueda comparar a lo que ha pasado con las ciudades del mundo tras la Revolución Industrial, a partir de la cual el dominio de la ciudad es absoluto. En los países occidentales

industrializados se ha llegado a cotas de casi el 95 por ciento de población urbana en la actualidad y todo indica que ésta será la media universal en muy pocos años. Si tenemos en cuenta que, justo en las vísperas de la Revolución Industrial, la proporción era exactamente la inversa, es decir, de casi un 95 por ciento de población rural, se comprende que, desde todos los puntos de vista, el fenómeno urbano sea el eje principal en torno al cual gira la vida de nuestra época. Es así pues en este sentido en el que cabe decir que el urbanismo realmente alcanza su máximo interés y trascendencia en el mundo contemporáneo.

Esta revolución urbana se produjo de una forma súbita e imprevista en muy pocos años, al sumarse una serie de factores coadyuvantes de toda índole como, desde luego, el nuevo modelo de producción económica, pero también el desarrollo de los transportes mecánicos autopropulsados, la nueva tecnología ingenieril que salvaba todas las dificultades orográficas imaginables y, en general, todo el conjunto de medios técnicos y materiales que facilitaron la comunicación y la multiplicación de la riqueza. Si a esta revolución técnica añadimos la drástica disminución de la tasa de mortalidad, debida a una mejor alimentación y al desarrollo de la medicina, se entiende en fin el espectacular crecimiento demográfico y su incidencia en las boyantes ciudades. He aquí algunos datos elocuentes: entre 1801-1901, Londres pasó de 1 millón a 6 millones y medio de habitantes; París, de 500.000 a 3 millones; Nueva York, de 33.000 a 3 millones y medio; y Chicago, de 300.000 habitantes hacia 1830 a 2 millones y medio en 1901.

Este crecimiento brutal de la población urbana desbordó todos los cálculos y estuvo a punto de crear un verdadero colapso, cuyos perfiles, a veces, fueron amenazantes. Las condiciones de insalubridad y hacinamiento con que literalmente se aplastaban las nuevas muchedumbres urbanas generaron peligrosas y devastadoras epidemias, así como el menor descuido provocaba catástrofes increíbles en forma de pavorosos incendios u otra clase de tragedias. Las inhumanas condiciones de vida en estas súbitamente superpobladas ciudades despertaron la conciencia crítica de los reformadores, que comenzaron a idear sus planes de mejora social en función casi exclusiva de la ciudad. En este sentido, se puede afirmar que el primer urbanismo de nuestra época tuvo, sobre todo, un carácter de naturaleza sociopolítica que después se hizo técnica y sólo en la última fase se convirtió en algo estético.

De hecho, fueron los llamados socialistas utópicos como, por ejemplo,

Charles Fourier, y su discípulo, Victor Considérant, los primeros que se preocuparon por idear modelos alternativos en el diseño de las nuevas ciudades industriales. Crearon entonces el modelo de “Falansterio”, que así llamaban al lugar diseñado para alojar de forma ordenada a comunidades ideales formadas por asociaciones voluntarias de individuos cuyas actividades se complementarían, ya que cada Falansterio debía ser económicamente autosuficiente. Aunque la influencia de este modelo, en cuanto a determinados aspectos puntuales de la organización y diseño de la futura ciudad, no ha dejado de ser operativa en el posterior desarrollo del urbanismo contemporáneo, la utopía de estas pequeñas comunidades autosuficientes se deshizo por sí sola.

Lo que se impuso fue la reforma de las ciudades existentes y los planes de ampliación de las mismas, algo que comenzó a ser llevado a gran escala en la segunda mitad del siglo XIX. Hay, en todo caso, un ejemplo muy significativo: el de la reforma de París, que durante el Segundo Imperio de Napoleón III llevó a cabo el prefecto de la ciudad, el barón Georges Haussmann (1809-1891). Nombrado prefecto del departamento del Sena en 1853, tras una dilatada experiencia municipal, Haussmann interpretó a la perfección el ideario político y social del Segundo Imperio, que había surgido, no hay que olvidarlo, tras la Revolución de 1848, la primera que cuestionó tanto la organización política como social del régimen. Plenamente compenetrado con el designio de la restauración del orden y la búsqueda de la perdida grandeza, Haussmann proyectó un París diáfano, monumental y fácilmente controlable por las fuerzas del orden, haciendo técnicamente compatibles todas estas intenciones. Desde el punto de vista de la higiene urbana, atacó todos los focos de infección mediante un sistema adecuado de alcantarillado público, saneamiento de las aguas fluviales, dotación de espacio para cementerios y parques y reforma de las viviendas insalubres. En relación con la circulación, muy congestionada hasta entonces, diseñó y ejecutó un sistema de amplios bulevares arbolados, que cubrieron 137 kilómetros, en cuyos flancos se construyeron manzanas de viviendas mejor iluminadas y ventiladas, según un mismo modelo y fachada, y unificó el mobiliario urbano. Estas amplias avenidas, por otra parte, permitían un control efectivo de la capital, cuyas perspectivas eran bien dominadas visualmente y podían permitir sin problema hasta el paso de piezas de artillería en caso de las tan temidas y frecuentes revueltas callejeras. El modelo Haussmann se convirtió

además en el prototipo de una buena parte de las ciudades europeas en transformación.



Torre de Einstein
Erich Mendelsohn

Junto a este urbanista pragmático y garantista del orden establecido destaca la aportación del ingeniero español Ildefonso Cerdá (1816-1876), responsable no sólo del plan de ensanche y reforma de Barcelona en 1859, la ciudad entonces de mayor empuje industrial en España y, por tanto, la más acuciada por los problemas de estrangulamiento de su recinto tradicional, sino también autor del extraordinario tratado de urbanismo moderno *Teoría general de la urbanización*, que se publicó en 1867. Cerdá basó la reforma de Barcelona en un sistema reticular de veintidós manzanas en profundidad y la intersección de dos avenidas en diagonal. Creó un modelo-tipo de manzana y estructura vecinal, pero lo más extraordinario fueron los criterios empíricos en los que basó su diseño, ya que, utilizando un método estadístico que calculaba hasta el sistema de nutrición de la población, supo unir la regularidad con las condiciones de higiene y bienestar de la vida en la urbe moderna. Naturalmente, tuvo que enfrentarse a los intereses creados de la burguesía local y, aun después de haber dado a Barcelona una de las mejores estructuras urbanísticas que se conocen, no le fue reconocida su labor y hasta hace poco su nombre permaneció casi oculto.

Además de este par de ejemplos, durante la segunda mitad del XIX se llevaron a cabo la mayor parte de las reformas urbanísticas de las ciudades occidentales más desarrolladas y se multiplicaron los planes modélicos de urbanismo, desde la ciudad-jardín de Ebenezer Howard (1850-1928) hasta el de la Ciudad Lineal, en 1882, del español Arturo Soria (1844-1920). En realidad, a partir de entonces, arquitectura y urbanismo constituyeron hechos definitivamente inseparables.

La arquitectura del siglo XX

Las vanguardias y la arquitectura

Uno de los fenómenos más característicos del arte de aproximadamente la primera mitad del siglo XX fue el del desarrollo de las llamadas “vanguardias históricas”, que son las que mediante una sucesión vertiginosa se produjeron

hasta la II Guerra Mundial. Aunque fueron protagonizadas básicamente por artistas plásticos, estos movimientos y grupos, más o menos organizados, generaron modelos globales de creación artística con derivaciones en todos los órdenes formales y expresivos, incluidos también los arquitectónicos. Por otra parte, al plantearse la creación de un lenguaje artístico radicalmente nuevo, en total ruptura con las fórmulas herederas del pasado, facilitaron enormemente las cosas a quienes, como los arquitectos, más dependientes del apoyo económico, necesitaban el correspondiente aval cultural para cualquier cambio profundo.

En este sentido, dentro de las corrientes renovadoras de la arquitectura del siglo XX, nos encontramos con un conjunto de arquitectos que asocian su labor a la acción de determinados grupos vanguardistas, como, por ejemplo, fue el caso del italiano Antonio Sant'Elia (1888-1916) y el Futurismo, el cual, influido por las ideas furiosamente aerodinámicas y maquinistas de éste, diseñó imágenes de una hipotética ciudad industrial y comercial del futuro con multitud de rascacielos, vías de comunicación a diferentes niveles y edificios con atrevidas formas curvas. Algo parecido ocurrió con la vanguardia expresionista en Alemania, que también favoreció un tipo de arquitectura, como la de los arquitectos Bruno Taut (1880-1938), creador en 1914 del célebre Pabellón de Cristal para la Exposición de la Werkbund de Colonia; Hans Poelzling (1869-1936), con su Torre de agua contra incendios de Posen, de 1910, realizada con estructura de hierro y ladrillos; o Erich Mendelsohn (1887-1953), con su Torre de Einstein en Potsdam, de 1919-1920, dotada de fantásticas curvas aerodinámicas y una plasticidad muy escultórica.

El Neoplasticismo holandés y el Constructivismo soviético también tuvieron sus relevantes secciones arquitectónicas y, en general, ya no habrá prácticamente ninguna vanguardia plástica que no traduzca en términos constructivos o de diseño industrial su ideario plástico, incluso las aparentemente más distantes de semejante traducción funcional, como el Surrealismo, que propició, sin un programa específico, una manera fantástica y delirante de concebir la construcción y la forma de los edificios.



La casa de la cascada
Frank Lloyd Wright

Del racionalismo al “estilo internacional”

Al margen de lo que podríamos llamar la “imagen” o “representación” de la arquitectura, el impulso funcionalista y racionalista que había presidido el desarrollo de la arquitectura contemporánea por vía del desarrollo industrial y tecnológico se acabó imponiendo de una manera ineluctable y autónoma. Algo de esto es lo que ocurrió con el fenómeno ya comentado de la Escuela de Chicago, al principio vista con recelo por los arquitectos académicos pero que, a la postre, se convirtió en un punto de referencia esencial para toda mente innovadora ya a partir del primer tercio del siglo xx. Resulta muy revelador al respecto que el probablemente más grande arquitecto de nuestro siglo, el estadounidense Frank Lloyd Wright (1867-1959), fuera uno de los discípulos y colaboradores predilectos de Louis Sullivan, a partir de cuyas ideas pudo elaborar su lenguaje orgánico, pleno de genial intuición y libertad.

Aunque Wright, al que se le considera el ejemplo máximo de la arquitectura orgánica —una fórmula que significa trabajar con la intuición, frente al modelo racionalista preconcebido y deductivo—, es un típico caso

aparte en la arquitectura contemporánea, su enorme caudal de sugerencias lo ha convertido en el arquitecto quizá más influyente durante todo nuestro siglo. Sus comienzos están asociados al diseño de casas unifamiliares suburbanas, las llamadas “casas de la pradera” de los alrededores de Chicago, donde creó un modelo muy interesante a base de módulos rectangulares, bien definidos, que se organizan como bloques en torno a un núcleo central, que es el de la chimenea u “hogar” de la casa. Su peculiar forma de abrir y cerrar estos bloques y, sobre todo, su manera de integrar la casa en la naturaleza circundante crean un sugestivo ambiente de expresividad y animación incomparables. La evolución ulterior de Wright es riquísima y variada, comprendiendo diversas etapas en las que fue respondiendo a diferentes problemas siempre de manera muy original. Junto a estas viviendas unifamiliares, Wright llevó a cabo, en 1904, las oficinas Larkin en Búfalo, la iglesia Unity en Oak Park (1906) o el hotel de Mason City (1909), cuyas formas complejas, el desarrollo tridimensional y el uso expresivo de los nuevos materiales se convirtieron en casi dogmas para el entonces naciente movimiento internacional. En realidad su caudal inventivo, escritos, dibujos o construcciones no cesó a lo largo de su activa y longeva existencia —como Picasso, alcanzó a vivir noventa y dos años—, con lo que se comprende que aún hoy estemos asimilando lo que produjo.

Pero volviendo sobre el desarrollo del racionalismo en la arquitectura de nuestro siglo hay que señalar, como antecedentes más relevantes, la contribución al respecto del arquitecto francés Auguste Perret (1874-1954) con su parisina casa de la calle Franklin, de 1903, toda ella en estructura de hormigón y su ingeniosa planta en U, que salva las dificultades del espacio disponible; así como la del austriaco Adolf Loos (1870-1933), cuya Casa Steiner (1910), donde predominan la forma cúbica, la ausencia de decoración y los buenos materiales, y cuya contribución teórica, en polémicos textos, como el celeberrimo titulado *Ornamento y crimen*, de 1908, hacen de él un elemento indispensable en la afirmación de la nueva arquitectura.

De todas formas, el laboratorio más característico, fecundo e influyente de ese racionalismo arquitectónico, pronto convertido en santo y seña de la modernidad en todo el mundo, de donde surgió esa fórmula de “estilo internacional” fue, sin duda, la ya antes mencionada Escuela de la Bauhaus, creada a partir de la experiencia de Van de Velde en Weimar. Al marcharse éste de Alemania en 1919, fue sustituido por Walter Gropius (1883-1969),

que reorganizó la escuela y le cambió el nombre por el de Bauhaus. En esta primera etapa, la escuela continuó con el ideal pedagógico de interrelación de las artes, promoviendo el trabajo conjunto de técnicos y artistas. El gran momento de la Bauhaus se produjo, no obstante, a partir del traslado de su sede a la ciudad de Dessau donde, entre 1925 y 1926, Gropius proyectó y construyó el edificio de su sede central, que cuenta ya con muros transparentes y un uso óptimo de los nuevos materiales. Fue en este periodo además cuando la Bauhaus se centró sobre la idea matricial de “diseño industrial” y una simplificación formal en favor de estructuras cúbicas, luego características del movimiento moderno.

Por la Bauhaus pasaron los mejores arquitectos y artistas europeos como, entre los primeros, Hannes Meyer (1889-1954) y Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), que respectivamente sucedieron en la dirección de la Escuela a Gropius hasta su definitiva clausura por los nazis en 1933 o, entre los segundos, Theo van Doesburg (1883-1931), Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946), Lyonel Feininger (1871-1956), Wassily Kandinsky (1866-1944) o Paul Klee (1879-1940), lo cual puede dar una idea de la ejemplar potencia de esta experiencia que ciertamente condicionó la forma futura de entender la arquitectura.



Casa Saboya
Le Corbusier

Otro excepcional caso aparte, como el ya citado de Lloyd Wright, aunque en este caso más en consonancia con los parámetros ideológicos del racionalismo, fue el del artista y arquitecto suizo Charles-Édouard Jeanneret, más conocido como Le Corbusier (1886-1965). Vinculado muy pronto con el movimiento vanguardista de las artes plásticas —fue uno de los fundadores del Purismo, un grupo que se desarrolló entre 1918 y 1925, aprovechando las lecciones del Cubismo y su derivación maquinista, mecanizada a lo Léger—, Le Corbusier estudió con Perret y Behrens, pero pronto derivó hacia una concepción abstracta de la casa, siendo un paradigma al respecto la Casa Saboya, que es una caja cuadrada, asentada sobre pilotes de hormigón y recorrida por ventanas continuas que, junto a las superficies lisas y planas, producen una sensación de total ingravidez.

Personalidad emprendedora y con extraordinarias dotes para la comunicación, sus múltiples libros logran un enorme impacto popular y todos sus también variados e ingeniosos proyectos generaron asimismo grandes polémicas. Entre estos últimos citaré, por ejemplo, su proyecto urbanístico de la Ciudad Radiante o el no menos célebre de la Unidad de Habitación de Marsella entre 1947-1952, con sus elementos de hormigón a la vista y sus espectaculares voladizos, donde además llevó a la práctica un sistema nuevo de proporciones inventado por él y llamado “Modulor”.

La arquitectura en la segunda mitad del siglo xx: del movimiento moderno al posmodernismo

Al terminar la II Guerra Mundial, nos encontramos con que muchas de las más significativas personalidades del movimiento moderno en arquitectura se afincaron en Estados Unidos, que no sólo se convirtió a partir de entonces en una indiscutible potencia internacional hegemónica, económica y políticamente, sino que reunía las mejores condiciones para la puesta en práctica, sin trabas, de los ideales del llamado estilo internacional en arquitectura. Entre otros muchos, allí desarrolló su obra madura, por ejemplo,

Mies van der Rohe, cuya influencia se convirtió en un dogma para varias generaciones de arquitectos americanos, la mayoría autores de los espectaculares y refinados rascacielos que configuran el perfil de las grandes urbes de aquel país, ya sea en Nueva York, Chicago, Los Ángeles o Houston. Esta primacía no fue discutida hasta los inquietos años sesenta, cuando, al socaire de la estética del Pop, surgió un modo más desinhibido y humorístico de enfrentarse a la cultura urbana, algo que, por otra parte, a través de figuras como la de Robert Venturi y su principio de “complejidad y contradicción”, preludian la posterior estética de lo “posmoderno”, que domina el ámbito internacional desde comienzos de los setenta, una arquitectura en completo desacuerdo con los postulados dogmáticos del movimiento moderno o, al menos, usándolos de una forma totalmente heterodoxa. En realidad se trata, tanto en este campo de la arquitectura como en el resto de las artes, de la lógica consecuencia ante el triunfo social masivo de la estética vanguardista que, en estas circunstancias, deja de tener sentido moral beligerante.

En la reconstruida Europa de posguerra encontramos, por una parte, y durante una primera fase, la imposición del estilo moderno internacional, sobre todo en la derrotada Alemania occidental pero, poco después, desde aproximadamente los años cincuenta, una variedad de corrientes que van desde el bello sentido orgánico de la arquitectura y diseño nórdicos, cuyo ejemplo más característico es el del finlandés Alvar Aalto (1898-1976), hasta el llamado Nuevo Brutalismo británico, surgido al amparo del Estado asistencial de posguerra, un término que alude al *arte bruto* que defendía el artista francés Jean Dubuffet como expresión del arte popular espontáneo, ingenuo y algo salvaje, una especie de resurrección del antiarte dadaísta. A partir de los años 1970, no obstante, la situación se homologa no sólo en América y en Europa, sino en las nuevas potencias económicas emergentes como Japón, dando lugar a un variadísimo y a veces algo frívolo repertorio de fórmulas y estilos, en el que nos encontramos todavía en la actualidad.

V

La escultura en la época contemporánea

De la crisis del Clasicismo a la crisis de las vanguardias

Considerada por la doctrina del Clasicismo como la forma artística más perfecta, la escultura ha sido sometida, sin embargo, a una crítica tan implacable desde el mismo momento en el que se inició el arte de nuestra época, que hoy es ya casi imposible reconocer sus restos. Pero ¿por qué ese odio a la escultura por parte de nuestro mundo contemporáneo? Hay, en principio, una razón que casi se puede deducir de lo que hemos dicho nada más empezar: que era el arte más reconocido por el Clasicismo, con lo que, recordando lo que venimos repitiendo una y otra vez de que el arte de nuestra época nace de la crisis de este sistema clásico y siempre se postula frente o contra él, es, en principio, lógico que esta preferencia del pasado se volviera de inmediato en su principal motivo de descrédito.

De todas formas, aunque la dinámica de cambios propiciada por la modernidad opera casi siempre por un sistema de oposición a lo anterior, la caída de la escultura no fue un asunto de simple llevar la contraria, un poco porque sí. Antes, por el contrario, si meditamos acerca de lo que tradicionalmente había sido la escultura, desde su función hasta los materiales con los que estaba hecha o sus características formales, veremos por qué era prácticamente imposible su supervivencia en el mundo contemporáneo.

Pues bien, para demostrarlo, empecemos analizando cuál había sido la función de la escultura en el arte tradicional. Esta función identificaba la escultura con la estatua; esto es: la representación de una figura humana, la mayor parte de las veces, como se suele decir en el oficio, de “tamaño natural” como mínimo, situada sobre una base o pedestal, y dotada siempre de una función simbólica. Dando todavía más datos históricamente significativos, esta estatua, que representaba casi siempre a un dios o a un héroe, solía ubicarse en un lugar prominente de la ciudad, donde sus

habitantes pudieran verla con facilidad y rendirle el culto adecuado, lo que implicaba, entre otras cosas, que estuviera construida en un material de los llamados nobles, que eran los más duros —la piedra, el mármol o el bronce—, los únicos obviamente capaces de resistir las inclemencias del tiempo y toda suerte de erosiones.

Hoy apenas damos importancia a los materiales, ya que frente a las limitaciones del pasado y tras la Revolución Industrial se pueden fabricar materiales casi de forma discrecional y con condiciones físicas sorprendentes, como la de simultanear resistencia y elasticidad, pero, durante los siglos anteriores, el material empleado constituía una cuestión hasta tal punto crucial que, por ejemplo, el tratado que escribe sobre escultura L. B. Alberti a comienzos del Renacimiento, titulado significativamente en latín *De Statua* (Sobre la Estatua), dividía los tipos de escultor por el material que empleaban. Así, afirmaba Alberti que había tres tipos de escultores: “los que sólo quitaban” o los talladores, porque, trabajando sobre materiales duros, como la piedra, partían de un gran bloque al que luego iban quitando trozos o esquirlas —tallar es golpear un objeto duro con ayuda de un martillo y un cincel— hasta quedarse con la forma apetecida; “los que sólo añadían” o los llamados por él *fictores*, término equivalente al de escultores del metal, que son por lo general bronceístas, ya que el proceso de fundición consiste en hacer una estructura o molde, al que luego hay que recubrir de un metal incandescente que se adapta a él como una coraza de portentosa dureza según se enfría; y por último, los que añaden y quitan, a los que denomina *plásticos* o *moldeadores*, que, por su parte, trabajan en materiales blandos, la cera o la arcilla, sobre los que se actúa partiendo de una masa informe que se modela con las manos y se le va añadiendo o quitando, en efecto, lo que se necesita en cada momento, pues, antes de estar cocidos en el horno y enfriados, estos materiales aceptan sin problema cualquier sustracción o agregación.

A pesar de admitir que existen estos tres tipos de técnicas escultóricas en función de los materiales empleados en ellas, Alberti a continuación afirma que los escultores propiamente dichos y, por tanto, los más dignos de estima, son los talladores, algo muy revelador en relación con lo que antes decíamos de la identificación de la escultura clásica con la estatua, ya que ésta, fabricada en material noble, duro, estaba siempre tallada. Por si aún restase alguna duda, Alberti dedica una segunda parte en su tratado a hablar directamente de las proporciones que corresponden a la figura humana

esculpida y sus posibles giros, posiciones y movimientos.

Por lo demás, conviene saber que este concepto de escultura defendido normativamente por Alberti, con todas sus correspondientes divisiones y características, fue algo que se mantuvo durante los siglos posteriores hasta el comienzo de nuestra época, una vigencia esta realmente impresionante porque, además, lo que formuló Alberti estaba inspirado, como tal representante que era del Renacimiento —“renacimiento, nunca lo olvidemos, de la Antigüedad clásica grecorromana”—, en las ideas y normas dictadas al respecto por ese mundo antiguo.

Ahora bien, ¿por qué este sistema clasicista de definición de la escultura resultaba inservible al naciente mundo contemporáneo, fuera todo lo anticlásico que se quiera por naturaleza? Para explicarlo no tenemos sino que reproducir lo que escribió contra la escultura uno de los mejores críticos artísticos del arte moderno en el siglo XIX, el gran escritor Charles Baudelaire. Pues bien, en sus comentarios críticos publicados a las obras de arte expuestas en el Salón de 1846, se ocupaba de la escultura en un epígrafe que él mismo había titulado de una forma tan concluyente que no deja lugar a la apelación, ya que decía: *Por qué la escultura es aburrida*. Inmediatamente, Baudelaire, en medio de las peores invectivas e insultos, afirmaba que este arte milenario era “brutal y positivo como la naturaleza” o lo que es lo mismo, un arte carente de ilusionismo, falto de espiritualidad. La escultura no era en efecto capaz, como la pintura, de sugerir las tres dimensiones físicas de un objeto en las dos que hay en un cuadro y no digamos ya si la comparamos con la completamente inmaterial música, el arte superior, según los románticos.

Pero Baudelaire no se quedaba sólo ahí, atacando a la escultura por su tosca materialidad, que duplicaba literalmente en piedra la realidad, minimizando la imaginación creadora del artista, sino que también la atacaba por su condición simbólica de “estatua”, que suponía, como ya hemos dicho, conmemorar a dioses y héroes, algo imposible, apostillaba Baudelaire, para una sociedad secularizada como la contemporánea para la que ya no hay dioses o forman parte de un culto íntimo o privado.

Pero si a los escultores ya nadie les encargaba estatuas que conmemorasen públicamente a dioses, lo que la burguesía sí les solía encargarse eran *bibelots*, término francés universalizado que se refiere a pequeñas figurillas para decorar estanterías, y esto le parecía a Baudelaire todavía mucho peor, ya que

era transformar este arte obsoleto, pero con un pasado glorioso, en algo ridículo, miserable, banal. Por consiguiente, concluyendo el razonamiento de Baudelaire, si además de que fuera un arte poco imaginativo, la escultura ya no podía hacer estatuas conmemorativas, estando ausentes en el mundo contemporáneo los dioses, ni en su defecto, tampoco podía hacer estatuillas de adorno o *bibelots*, ¿cuál debía ser entonces su destino en el futuro?

Dadas las premisas, no es difícil responder: ninguno. Pero, por si acaso no estuviera claro, añadiendo más razonamientos a lo mismo, Baudelaire vuelve a la carga antiesculturica trece años después, en esta ocasión con motivo de sus comentarios críticos al Salón de 1859. Se concentra entonces Baudelaire en algo que se practicaba mucho en su época y que, en parte, parecía desmentir lo que él había escrito en relación con el fin de la escultura por haber desaparecido —o ser de dominio privado— las creencias religiosas en la actualidad. Me refiero a los encargos institucionales de esculturas públicas que estaban haciendo los nuevos gobiernos burgueses, que ahora demandan por cualquier motivo en el mundo contemporáneo, políticos mismos o militares, científicos, filántropos y hasta grandes escritores o artistas. Eran estas estatuas recordatorios civiles, no de dioses, sino de la singular grandeza de ciertos hombres, cuyo exvoto, en forma de estatua, debía adornar los lugares emblemáticos de las ciudades en expansión para recordar a los habitantes los mejores ejemplos en cada actividad. En este sentido, basta con vivir en cualquier ciudad, cuya historia se remonte cuanto menos al siglo XIX, para comprobar la existencia de este tipo de estatuas en plazas públicas, bulevares o jardines.

Frente a esta nueva y aparentemente tan razonable salida que se le estaba dando a la escultura como estatua, Baudelaire vuelve a arremeter con la misma sardónica displicencia. En el texto citado se dirige entonces, muy astutamente, en plan cómplice, al lector —al de su época y a nosotros también— y nos invita a pasear por la ciudad en su compañía. De repente, como no se podía evitar —nos advierte—, nos topamos con la consabida estatua conmemorativa del correspondiente prohombre, bien emplazada en un lugar estratégico y, además, si cabe, aún más sobresaliente de lo que solían estar en las antiguas ciudades, ya que las modernas urbes edifican más alto y hay que elevar los pedestales de forma mucho más espectacular para que así esas estatuas no se pierdan de vista o queden ridículamente empequeñecidas. Entonces, cuando imaginariamente hemos llegado justo frente a la estatua,

Baudelaire exclama conminatoriamente lo siguiente: “¡Huye! Seas quien seas, el más despreocupado de los hombres, el más desgraciado, el más vil, pues el fantasma de piedra se apodera de ti durante algunos minutos, y te condena, en nombre del pasado, a pensar en cosas que no son de este mundo”.

¿Cómo que te condena a pensar en cosas que no son de este mundo? ¿No habíamos quedado que eso era cuando las estatuas eran representaciones de los dioses y la mayor parte de estas nuevas estatuas públicas representaban prohombres actuales? La réplica con la que Baudelaire a continuación da una respuesta definitiva a nuestros interrogantes no sólo es brillante, sino, en esta cuestión, apunta justo al centro del corazón de la imposible supervivencia estética en nuestro mundo contemporáneo, ya que nos dice más o menos lo siguiente: ¡Qué importa que no sean dioses! En nuestra sociedad moderna de constantes cambios ningún prohombre tiene garantizada la supervivencia en la memoria colectiva y si, de hecho, en algún momento determinado y por alguna mudable razón, algunos hombres que pronto desaparecerán erigen una estatua a alguien, tan mortal y efímero como ellos, lo que necesariamente ocurrirá, al paso de no demasiado tiempo es que, consideradas esas hazañas, descubrimientos o cualidades completamente equivocados o, simplemente, pasados de moda, si por alguna razón aún no han sido ya quitadas o destruidas las estatuas conmemorativas correspondientes, el ciudadano de a pie, al pasar junto a ellas, no sabrá a quiénes o a qué están conmemorando, ni siquiera, además, le habrá de importar demasiado. En definitiva: que lo mejor que les puede ocurrir a estas estatuas supervivientes es que nadie eventualmente las retire o las destrozé porque no sepa qué es lo que realmente representan o a quién.

Si cualquiera de nosotros recordamos nuestra propia experiencia concreta cuando nos hemos topado con alguna estatua pública de estas características en nuestra misma ciudad, habremos de reconocer que Baudelaire tenía bastante razón, pero además, recordemos o imaginemos lo que nos pasaría si la experiencia la vivimos fuera de nuestro ámbito cotidiano habitual, fuera de nuestra ciudad o país, ya que, en ese caso, aunque consultáramos la correspondiente guía del lugar, nuestro despiste al respecto sería mayúsculo, y por más que nos esforzáramos en estudiar las razones de cada estatua materialmente nos resultaría imposible avanzar en este sentido, habiéndolas por millares en todo el mundo y construyéndose nuevas en cada momento y

lugar.

En resumidas cuentas: en nuestro cada vez más acelerado y complejo mundo, las pocas ideas, acciones o personalidades que poseen una dimensión verdaderamente universal no admiten ser materializadas de una forma concreta. Claro que para resolver este problema, en el mundo tradicional se acudía al símbolo o a la alegoría, pero ¿acaso no apreciamos en nuestro universo actual cómo un símbolo tan aparentemente simple como el de la “cruz roja internacional”, se ha de transformar en la “media luna” en los países islámicos? Para un occidental el luto es el negro, pero para un oriental, por el contrario, es el blanco.

Se me dirá que, en todo caso, eso le ocurre a cualquier otra manifestación artística pero, con Baudelaire, replicaremos enseguida que sí, que eso es en principio cierto, aunque sus consecuencias son comparativamente mucho menos graves que cuando se trata de la escultura tradicional, que está fabricada en un material mucho más caro, menos reciclable y encima interfiere de forma insolentemente gravosa nuestro espacio cotidiano. Por último, no hace falta nada más que seguir las noticias por televisión para comprobar que cualquier agitación social, no digo que cualquier cambio de régimen político, se salda popularmente con la destrucción implacable de las estatuas erigidas, a veces con gran peligro físico y, en cualquier caso, con gran daño moral y hasta, en ocasiones, patrimonial, si es que acaso la tal estatua era de gran valor artístico.

Para terminar esta introducción, que pone en entredicho la supervivencia de la estatua en el mundo contemporáneo, con la que se había identificado tradicionalmente la escultura, se impone plantearse la cuestión consecuente de si, entonces, cabe la existencia de una práctica escultórica que sea concebida y diseñada al margen de la estatua pública y que no sea, naturalmente, el menospreciado *bibelot* o figurilla doméstica, que hoy, por lo demás, ha sido una actividad por completo transferida al dominio de la fabricación industrial de objetos en masa dominada por la simbología más banal y el peor gusto, algo que, por definición, nada tiene que ver con el arte.

De hecho, ésta ha sido, en efecto, la gran cuestión o dilema para la superviviente escultura de nuestra época: su emancipación de la estatua. Antes del comienzo de esta emancipación, que se produce básicamente con Auguste Rodin durante la segunda mitad del siglo XIX, hay un interesante periodo intermedio en el que, respondiendo a las críticas del tipo de la

comentada de Baudelaire, la escultura pugnó por hacerse más pictórica, más parecida a la pintura, y en ello no puede resultarnos extraño que los que le dieran este sesgo pictoricista fueran artistas más conocidos por su obra pintada, como Géricault, Daumier o Degas.

El segundo paso histórico relevante se producirá a comienzos del siglo xx con las vanguardias históricas, como principalmente el Cubismo, Futurismo y Constructivismo. En este periodo, la escultura, ya liberada de su condición de estatua y convertida en un puro objeto tridimensional en el espacio, pierde por una parte su condición de representación figurativa, mientras que por otra abandona su condición de objeto material macizo y compacto. Esto segundo tiene una enorme importancia, ya que, empleándose ahora en ella los más variados materiales, la escultura transparenta su estructura interior. Simultáneamente con ello, tampoco se puede olvidar lo que supuso la acción artísticamente autodestructiva de la línea vanguardista del Dadaísmo y el Surrealismo, ya que, al ensanchar de forma amplia e indiscriminada lo que se debía admitir como artístico, convirtieron cualquier tipo de objeto en algo susceptible de ser llamado obra de arte, desde una simple rueda de bicicleta hasta un urinario, por poner dos ejemplos célebres de uno de los dadaístas más ingeniosos y corrosivos, el francés Marcel Duchamp.

El tercer y último periodo de la evolución de la escultura contemporánea es el que se produce, tras la II Guerra Mundial, desde aproximadamente los años sesenta hasta la actualidad, sobre todo en relación con lo propuesto por algunas vanguardias artísticas como el Minimalismo y el llamado “Arte Conceptual”, los cuales, al decir de la historiadora norteamericana Rosalind Krauss, han creado un nuevo lenguaje que ella define como “sintaxis del doble negativo”, porque supone, por una parte, que la nueva escultura ya no se hace en relación con un punto de vista humano —esto es: el creador no la concibe en relación con las determinaciones físicas de su propia experiencia corporal, sino en función de problemas abstractos— y, por otra, que tampoco se hace en relación con un lugar o paisaje determinados.

Por lo demás, al ser modular, la escultura minimalista deja de ser un objeto estructurado en función de sus relaciones internas, con lo que se convierte en algo totalmente “exterior”. Llegamos entonces a una especie de “grado cero” de la escultura, a algo, en efecto, tan puramente “negativo” —se define por su falta de relaciones con el cuerpo humano, con el espacio circundante y hasta con su propia estructura interna—, que no es esencialmente nada y puede por

ello ser todas las cosas. En este sentido, la propia Krauss pudo escribir, refiriéndose a lo acaecido durante la década de los años setenta, lo siguiente: “En los últimos diez años, una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; grandes fotografías documentando excursiones campestres; espejos situados en ángulos extraños en habitaciones ordinarias; líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto. Parece como si nada pudiera reclamar la categoría de escultura, sea cual sea el significado de ésta. A menos, claro está, que esta categoría pueda llegar a ser infinitamente maleable”.

La escultura del siglo XIX: De Canova a Rodin

El canto de cisne del Clasicismo

Justo en el ecuador del siglo XVIII se vive el último momento de exaltación clasicista del arte occidental, preludio de su crisis definitiva. Fue entonces cuando el gran teórico alemán Winckelmann afirmó la superioridad del arte griego por haber encarnado “una noble sencillez y una serena grandeza, tanto en la actitud como en la expresión”. Notemos que ambas características remiten a un valor supremo, de naturaleza divina, el de la imperturbabilidad; es decir: la capacidad para poder sustraerse a toda clase de contingencias y, en particular, la que más gravita sobre el hombre, la del paso del tiempo. En este mismo sentido, otro teórico de esa misma época, Lessing, definió más técnicamente la identidad de la escultura al afirmar que se trataba, en efecto, de un arte del espacio y no del tiempo, lo que supone que su cometido es la ordenación de cuerpos y no la sucesión de acciones; un arte, en fin, intemporal.



La danza
Jean-Baptiste Carpeaux

En este clima de fuerte excitación intelectual, como suele ocurrir en todos los periodos históricos en los que se presienten cambios inminentes, es cuando se produjo lo que hemos denominado en el título de este epígrafe el

“canto de cisne” de la escultura clasicista, ya que, en efecto, es el último momento en que se trata de revalidar sus ideales.

La figura que entonces deslumbró a todo el mundo fue la del escultor italiano Antonio Canova (1757-1822), que comenzó su carrera como cantero, pero decidió convertirse en escultor al trasladarse a Venecia en 1768. Al principio, su obra estaba llena de encanto naturalista, pero otro traslado, en esta ocasión a Roma en 1781, le puso en contacto con el sofisticado grupo de pensadores clasicistas y anticuarios, lo cual le convirtió definitivamente en un escultor neoclásico. Muy en sintonía con este espíritu, la mayor parte de la obra de Canova representa figuras de dioses de la Antigüedad o a grandes figuras heroicas contemporáneas de reyes, generales o papas, si bien, a diferencia de otros escultores de su época y de su misma orientación, Canova supo dotar de dúctil sensualidad y un particular erotismo a estas figuras imponentes e imperturbables. Por otra parte, su comprensión de los materiales, ya fueran duros o blandos, y su prodigioso dominio de la técnica, realzan con una gracia especial lo que en el resto era simple frialdad.

Otro de los grandes escultores de este momento fue el francés Jean-Antoine Houdon (1741-1828), que supo liberar la escultura de los fuegos de artificio barrocos, dotándola de una gran naturalidad, lo que ha llevado a comparar sus obras con los retratos realistas de su compatriota y contemporáneo, el gran pintor J.-L. David. Con mayor relación directa con lo que hacía Canova hay que citar también a dos relevantes escultores nórdicos: Bertel Thorvaldsen (1770-1844) y Johan Tobias Sergel (1740-1814), para los que también su paso por Roma significó su definitiva adopción de los ideales neoclásicos. Y entre otros, aún hay que citar a una figura muy destacada, la del británico John Flaxman (1755-1826), cuya notabilísima influencia por toda Europa se debió, no obstante y sobre todo, a su depurada concepción del dibujo, reducido a una estricta linealidad. Experto grabador, las series de dibujos que hizo para ilustrar ediciones de obras entonces de moda como los grandes poemas épicos de Homero o la *Divina Comedia* de Dante, se convirtieron en un punto de referencia obligado para un montón de artistas de los más diversos países, entre los que se encontró el mismo Goya, lo que nos da una idea de la extensión y la versatilidad de esta influencia del artista británico.

Los escultores-pintores o el triunfo de la expresividad

Como ya ha sido comentado, el Romanticismo criticó duramente la escultura en sí, acusándola de inexpresiva y antimoderna. Como el problema de base que planteaba esta crítica no era sólo una cuestión estilística, la solución, si es que propiamente la había, no fue ni mucho menos fácil. Dadas estas circunstancias, caben dos posibilidades diferentes para tratar sobre lo que ocurrió en la escultura durante el siglo XIX: la primera, la más convencional, es limitarse a apuntar la serie de nombres de escultores que destacaron en su oficio durante este periodo, como si no hubiera ocurrido nada. Al no manifestarse súbitamente los profundos cambios históricos, siguió habiendo escultores notables y cabe hacer, por tanto, sin más, la correspondiente lista. Entre ellos, por ejemplo, hay que citar a los franceses François Rude (1784-1855), el autor del célebre y colosal relieve del Arco del Triunfo en la plaza de L'Étoile de París; a Antoine-Louis Barye (1796-1875), que se especializó en escultura animalística, dotándola de la misma fuerza instintiva que podemos apreciar en las obras de los pintores románticos, como Géricault o Delacroix; y, en fin, a Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), de una generación posterior, gran virtuoso en el saber dotar con detalles expresivos las superficies y con gran sentido del dinamismo teatral, como se puede apreciar en su más famosa obra de *La danza* para la Ópera de París.



Los burgueses de Calais
Auguste Rodin

La segunda opción para tratar esta historia de la escultura durante el XIX consiste en no ignorar el problema de fondo y, por tanto, en utilizar sólo los nombres de los artistas que hicieron aportaciones relevantes aunque, como ocurrió, incluso no fueran escultores profesionales. De hecho, quienes en principio hicieron más por la escultura del momento no fueron escultores, sino pintores, pertenecientes a tres generaciones sucesivas. Me refiero al romántico Théodore Géricault, al realista Honoré Daumier y al impresionista Edgar Degas, tratados en este libro cada uno en su momento por su más reconocida actividad pictórica. El caso es que, estando los tres al margen de las presiones que paralizaban la inventiva de los escultores profesionales y, por consiguiente, sin otra inquietud que la que procedía de sus búsquedas artísticas personales, estos “intrusos” consiguieron obtener efectos revolucionarios en el tratamiento libre del material, en la forma audaz de conseguir una mayor expresividad y en la adopción de puntos de vista insólitos para el tratamiento de las figuras.

De todas formas, como quiera que, a pesar de la puntual notoriedad que llegaron a alcanzar algunas de las obras por ellos producidas —*Sátiro y ninfa* (c. 1818) de Géricault, el *Ratapoil* (c. 1850) de Daumier o la *Pequeña danzarina* (1878) de Degas— ninguno de ellos, salvo quizá Degas en su última etapa, desarrolló el tema hasta sus últimas consecuencias, ni tampoco se preocupó por darle una gran difusión. Por eso, al margen de la importancia de sus respectivas aportaciones innovadoras y su posterior influencia a lo largo de la época contemporánea, hay que esperar hasta la irrupción pasmosa y turbulenta de un gran escultor, Auguste Rodin (1840-1917), para ver de nuevo encauzada la trayectoria de la escultura.

Admirado y despreciado por sus contemporáneos con el mismo exaltado furor, Auguste Rodin, dotado de una personalidad vitalista y muy contradictoria en un momento histórico de energía sobreabundante y contrastes extremos, consiguió convertirse en el símbolo de la nueva era plástica. Los primeros pasos artísticos de este revolucionario, nacido en París, no pudieron ser, sin embargo, más convencionales, ya que comenzó trabajando como auxiliar anónimo en el taller, casi industrial por su amplia y versátil producción, del escultor Albert-Ernst Carrier-Belleuse (1824-1887), un hábil decorador al servicio de las grandes compañías inglesas que podríamos calificar, en su obra más personal, un escultor preciosista, capaz de dotar con detalles realistas expresivos a los comerciales modelos académicos. Si no encontró ideas, al menos Rodin se hizo en este taller un experto en las más diversas técnicas, pues allí se trataba con toda suerte de materiales y procedimientos. De todas formas, excepto por alguna obra aislada, como el *Hombre de la nariz rota* (1864), Rodin no alcanzó la madurez de su estilo personal hasta realizar un viaje a Italia en 1875, pues en dicho país se le reveló Miguel Ángel, cuyo expresionismo había sido sistemáticamente denostado por la tradición del clasicismo académico.

En Miguel Ángel Rodin halló la energía que palpita en la escultura y que nada tiene que ver con la caprichosa animación de la superficie plástica. Intensidad, impulso, movimiento, fuerza: sin estos principios como los elementos dinámicos básicos que animen la materia, dotándola en su interior de tensiones centrífugas, no hay escultura. Esto es lo que entonces comprende Rodin y pone en práctica en lo sucesivo. Por otra parte Rodin, impresionado por la fugacidad, eso tan moderno como comprobar el paso del tiempo, trata de expresar la dimensión patética que acompaña a la existencia, el combate

desesperado de lo viviente por desarrollarse, la tensión producida por la continua transformación en los seres vivos.

Uno de los mejores modeladores de toda la historia, la habilidad de Rodin para lograr transmitir el más ligero estremecimiento a la materia plástica ha estado siempre apoyada por una hondura psicológica y un sentimiento de solidaridad con el destino humano que, a veces, en su extravagancia, puede resultarnos algo retórico. Su visión del hombre es heroica, pero no ya con el heroísmo de los antiguos dioses, sino como expresión de una fuerza desgarradora. Así, por ejemplo, se puede apreciar en su grupo impresionante de *Los burgueses de Calais* (1884-1886), obra expresionista donde las haya. Pero, sea un titán o un simple pordiosero, la figura humana, según la concibe y la trata Rodin, se expresa y se dignifica a través de las fuerzas elementales del dolor y del placer, los estados de máxima tensión corporal. Esto le lleva no sólo a descoyuntar a las figuras, sino literalmente a romperlas en mil fragmentos. Un simple trozo del cuerpo humano es para él lo suficientemente expresivo como para merecer un tratamiento aislado, originar una escultura independiente. A esta fragmentación Rodin añade algo que aprendió del último Miguel Ángel, lo inacabado, si bien su sentido es distinto.



La construcción: Homenaje a Apollinaire
Figura por monumento
Pablo Picasso

Por otra parte, al margen de esta plasticidad tan expresiva, Rodin supo enfrentarse con los condicionantes tradicionales de la estatua. Fue así el primero que se atrevió a prescindir del pedestal, emplazando la figura en el

suelo, sin interferencias, así como a concebir el espacio escultórico al margen del lugar. En este sentido, obras como la ya citada de *Los burgueses de Calais*, *La Puerta del Infierno* o su *Balzac* son hitos para el desarrollo de la escultura posterior.

Como reacción a la arrolladora fuerza expansiva de la escultura de Rodin, a su dramático expresionismo y su modelado vivaz, surge una orientación contraria, que se pretende más clásica, volumétrica, compacta, concentrada, casi impenetrable, aparentemente ajena al tiempo. Es la que protagonizan Adolf von Hildebrand (1847-1921) en su vertiente más académica y Aristide Maillol (1861-1944) en su lado, si se quiere, más creativo. Este último, oriundo del Rosellón, es de estirpe mediterránea y, por así decirlo, lleva en la sangre el amor clásico por los ritmos, por la armonía, por la sensualidad serena. Maillol se aplica a la talla directa del bloque de piedra y recupera el carácter rotundo del volumen, donde la figura puede replegarse sobre sí misma y alcanzar una pura inmovilidad. La escultura titulada *La noche* es el más acabado ejemplo de lo que se ha dicho.

Junto a estos dos grandes escultores, Rodin y Maillol, hay que citar otros nombres muy importantes en el umbral del cambio de siglo. Están, por una parte, los propios discípulos de Rodin, como Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929), Charles Despiau (1874-1926) —el primero en mayor sintonía con el expresionismo de su maestro, mientras el segundo, más delicado e intimista, fue un soberbio retratista— o, también, como la figura trágica, recientemente reivindicada, de Camille Claudel (1864-1943). Tampoco conviene olvidar a esos tres escultores expresionistas alemanes que fueron Ernst Barlach (1870-1938), Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) o Georg Kolbe (1877-1947).

En cualquier caso, la figura más sobresaliente y original en este momento es la del italiano Medardo Rosso (1858-1928), cuya interesantísima obra, realizada con un material blando como la cera, le ha hecho acreedor a ser considerado tradicionalmente como el escultor del impresionismo, una calificación muy insuficiente y que hoy mismo está en proceso de revisión, pues actualmente hay un nuevo impulso de reivindicación de su escultura.

La escultura del siglo xx

La innovadora acción de las vanguardias

Con el inicio del siglo XX se produce un vertiginoso movimiento de sucesión de grupos vanguardistas como jamás se había conocido antes y, en especial, en lo que se refiere al primer tercio del siglo aunque, por lo general, se suele extender todo ese periodo épico de frenesí artístico vanguardista hasta la II Guerra Mundial. Es la era de las llamadas vanguardias históricas, denominación que se usa para distinguir éstas de las que se produjeron, también en nuestro siglo, después de la citada II Guerra Mundial, que son las, por así decirlo, “recientes”.

A estas primeras vanguardias del siglo XX les correspondió definir el que habría de ser el nuevo lenguaje del arte, que se pretendía como una alternativa radical al sistema tradicional de expresión artística heredado, cuando menos, desde el Renacimiento. Pues bien, dentro del huracán de innovaciones propuestas, es lógico que se produjese un particular interés por la escultura, la cual atraía más, como hemos señalado reiteradamente, al estar comparativamente más en entredicho. Por otra parte, la mayoría de estos movimientos vanguardistas ya había dejado de creer en la tradicional separación entre las artes y, por consiguiente, sus miembros practicaron alternativamente la pintura y la escultura.

El Cubismo

En todo caso, le correspondió al Cubismo, el movimiento creado por Pablo Picasso y Georges Braque a fines de la primera década del siglo, un papel esencial en la definición del nuevo lenguaje artístico. En principio el Cubismo, al romper con el sistema de perspectiva y plantearse mostrar todas las dimensiones del objeto en el plano, daba la impresión de no necesitar hacer escultura, de suyo tridimensional. No obstante, Picasso se interesó desde su juventud por la escultura y enseguida se planteó la aplicación de la libertad formal conquistada con la experiencia cubista en escultura. Lo hizo a través de dos líneas: la primera, que surgía del *collage*, que no en balde integraba materiales de la realidad física pegándolos directamente en el cuadro, generándose de esta manera una técnica mediante la que sólo había

que agrandar el tamaño de los objetos o del relieve de los mismos para encontrarse espontáneamente con una escultura; la segunda, que se desarrolló más tarde, tiene que ver con el uso de Picasso del hierro soldado y de las varillas metálicas, que le permitieron hacer esculturas transparentes, contando con un espacio interior. Ejemplo de lo primero sería una escultura como la titulada *Vaso de vino y dado* (1914), mientras que de lo segundo, *La construcción: Homenaje a Apollinaire* (1928).



Formas singulares de continuidad en el espacio
Umberto Boccioni

A partir de la revolución cubista se producen dos consecuencias en el

terreno de la escultura. En primer lugar, la aplicación y desarrollo de estos principios formales revolucionarios por parte de varios escultores con personalidad propia y que se estudian bajo la denominación común de “escultores cubistas”, si bien en muchos casos éstos no tuvieron una relación directa con el Cubismo como grupo, ni tampoco entre sí. Entre ellos destacaron Henri Laurens (1885-1954), Alexandre Archipenko (1887-1964), Ossip Zadkine (1890-1967), Raymond Duchamp-Villon (1876-1918), Jacques Lipschitz (1891-1973) y el español Pablo Gargallo (1881-1934), todos los cuales experimentaron con la articulación de los planos, el hueco o la síntesis de formas.

Dentro de la misma secuencia, pero en este caso tomando como punto de arranque lo que Picasso hizo en los años veinte con la escultura de hierro antes citada, hay que contar con otra serie de escultores que trabajaron específicamente con este material, siendo el primero de ellos el también español Julio González (1876-1942). Él fue, por cierto, el que enseñó a soldar a Picasso y el que, tras años oscuros en París dedicado a la artesanía metálica y al dibujo, tuvo una auténtica iluminación creativa en sus últimos quince años, con una obra extraordinaria que hoy es considerada entre las mejores de la escultura del xx. Junto a él destacaron en este campo de la escultura en hierro Alberto Giacometti (1901-1966), Alexander Calder (1898-1976) y David Smith (1906-1965), si bien este último desarrolló una parte muy importante de su obra tras la II Guerra Mundial.

El Futurismo y el Constructivismo ruso

Pero, al margen de estos escultores inspirados en la estética del Cubismo, hubo quienes —a través de otros movimientos de vanguardia asimismo fecundados por el Cubismo pero con variantes peculiares, como el Futurismo o el Constructivismo— hicieron importantes aportaciones escultóricas. Es el caso de los escultores futuristas, y sobre todo, de Umberto Boccioni (1882-1916), que trató la descomposición del espacio cubista de una forma dinámica, sugiriendo el movimiento, tal y como se aprecia en sus dos esculturas más célebres, las tituladas *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912) y *Formas singulares de continuidad en el espacio* (1913).

El Constructivismo ruso, contagiado por el optimismo de la Revolución soviética de 1917 y el nuevo concepto de artista como ingeniero, puso el énfasis en el diseño de estructuras maquinales y el empleo de nuevos materiales industriales, además de aportar una nueva integración unitaria de las artes con una clara voluntad de destino social. Las grandes penurias económicas de los primeros años de la Revolución, unidas al gusto artístico convencional, hicieron fracasar pronto estos interesantes ensayos de investigación plástica y especial, marchándose a Occidente algunos de sus más notables representantes, como Anton Pevsner (1886-1962) y Naum Gabo (1890-1977). Sin el impulso revolucionario que fecundó inicialmente la labor creativa de los constructivistas soviéticos, algunos de los artistas participantes en la experiencia renovadora de una nueva pedagogía artística de vanguardia, como la que tuvo lugar en la Escuela de la Bauhaus en Alemania, como Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) u Oskar Schlemmer (1888-1943), trabajaron también en una dirección parecida.

El Dadaísmo y el Surrealismo

De una u otra manera, como vemos, el Cubismo está en la base de toda la nueva aventura plástica de vanguardia, sea pintura o escultura, de una forma directa o indirecta. Eso significa, por otra parte, que, sin ser el propio Cubismo un arte no-figurativo, abrió el camino hacia la abstracción total. De todas formas, hay que señalar una excepción, no tanto porque se tratase de un arte que ignorara las aportaciones cubistas, sino porque trató de replantearse el arte mismo, fuera vanguardista o tradicional. Me refiero a lo que hicieron el Dadaísmo y el Surrealismo que, cada uno a su manera, trataron de sobrepasar los límites del arte, dejando sus correspondientes huellas en el terreno de la escultura que estamos tratando ahora.



Caja surrealista
Salvador Dalí

El más radical de ambos fue, sin duda, el Dadaísmo y, por tanto, también fue el que aportó salidas más sorprendentes a la práctica escultórica. Concebido como un antiarte, nada tiene de extraño que, por vía irónica o no, ensancharan hasta lo imposible el signo artístico, un poco en la línea de convertir a éste en una libre designación del artista, sin más explicación ni razonamientos. En este clima de libertinaje muy propicio, sin embargo, a las más audaces experimentaciones, no todo lo realizado ha tenido igual duración aunque, en algún caso, su influencia ha sido extraordinaria. Así, por ejemplo, ocurrió con las obras producidas por Marcel Duchamp (1887-1968), el cual, entre 1910 y 1920, hizo una serie de sorprendentes esculturas a partir de objetos cotidianos apenas mutilados, como *Rueda de bicicleta* (1912), *Portabotellas* (1914), *Brazo roto en perspectiva* (1915) —en este caso, se trata de una simple pala, cuyo mango está girado respecto a su posición normal— y, sobre todo, su celeberrimo y escandaloso *Urinario* (1917). El sutil ingenio o ironía de este artista logró que estas obras, aparentemente

concebidas sólo para provocar el correspondiente escándalo traumático en el espectador, se convirtieran con el paso del tiempo en una fuente de ideas para ulteriores vanguardias, como las de después de la II Guerra Mundial del tipo de las del Pop o el Arte Conceptual.

El otro gran personaje de la escultura dadaísta fue Kurt Schwitters (1887-1948), aunque en su caso los aspectos más delirantes y escandalosos de su creación nunca se dirigieran contra la escultura en sí. De hecho, la evolución de Schwitters fue la de un constructivista, con algunas incursiones en el terreno de lo grotesco y, sobre todo, con el empleo de materiales toscos, como trozos de madera de mala calidad, a partir de los cuales logró piezas de gran belleza. Con la extraña síncopa de la palabra *Merz* creó un conjunto muy variado de obras que a veces, como en su inacabable construcción *Merzbaum*, implicaban la escultura con la arquitectura pero, insisto, son sus relieves de madera los que más han perdurado e influido.

En relación con la escultura surrealista hay que afirmar de entrada dos prototipos. El primero enlaza directamente con lo hecho por los dadaístas en el sentido de usar objetos de desecho o sin importancia como esculturas, si bien en su caso dando una enorme importancia al trasfondo psicológico en la elección. El segundo prototipo es más convencional, dentro de lo que estaba siendo la plástica de vanguardia, pero las esculturas resultantes casi siempre revelan un sentido orgánico o biomorfo, también para poner en evidencia las reveladoras pulsiones del inconsciente. Dejando aparte las creaciones del primer prototipo, entre otras cosas porque fue usado como un juego colectivo en el que intervenían tanto los artistas profesionales como los escritores del grupo, hay que valorar la aportación conjunta, dentro del segundo modelo plástico comentado, de las obras realizadas por el ya antes citado Alberto Giacometti, Hans Arp (1887-1966) y Joan Miró (1893-1983), estos dos últimos dotados de un sentido muy refinado de las formas, aunque trabajasen, como el segundo, con materiales de desecho.

Los grandes creadores de las vanguardias históricas

Para concluir con este rápido y somero repaso a lo que se hizo en escultura de vanguardia durante estas primeras décadas del siglo xx hay que tener en

cuenta dos cuestiones más. Por un lado, la actividad escultórica que llevan a cabo, junto con la pintura, algunos de los más grandes creadores de la vanguardia histórica. Ya ha sido sugerido a propósito de la importantísima obra escultórica de Pablo Picasso, pero también hay que contar con la menos trascendental obra escultórica, por ejemplo, de Henri Matisse (1869-1954), André Derain (1880-1954) o Amedeo Modigliani (1884-1920), aunque haya sido más popular su labor pictórica.

La segunda cuestión se refiere, en realidad, a un solo escultor, Constantin Brancusi (1876-1957), pero cuya calidad formal y profundo sentido de la escultura lo convierten en un personaje absolutamente excepcional. De origen rumano y familia campesina, Brancusi se instaló en París en 1904, interesándose por el nuevo lenguaje de vanguardia, mas sin perder el amor por la talla tradicional y con una profunda comprensión de lo que había significado el espíritu de la escultura clásica. De hecho, con Brancusi siempre existe la duda de si considerarle el último gran clasicista, el que corona una tradición plástica mediante los procedimientos inventados por las vanguardias o, por el contrario, un vanguardista pleno, si bien la segunda opción nos lo deja sin posible encuadramiento.



Musa dormida
Constantin Brancusi

En cierta manera, es un artista que funciona mediante una especie de dualidad de principios, los equidistantes vanguardistas. Talla directamente la madera y la trata con intención simbólica, tal cual trabaja cualquier primitivo; pero también pule la piedra hasta lograr un increíble alisamiento de su superficie con unos resultados de incomparable sofisticación y refinamiento. Por último, recordando lo que se dijo respecto al pedestal de las estatuas clásicas y su lastre en la escultura contemporánea, Brancusi nos sorprende también en esto porque, en vez de suprimir la basa, la integra en la escultura con la misma jerarquía y valor plásticos. Todo ello explica por qué este original e individualista escultor ha tenido una enorme influencia posterior, aunque se aprecie comparativamente menos, en la medida en que lo mucho aprovechado de él está, por así decirlo, más diluido.

La escultura de vanguardia de la segunda mitad del siglo xx

Con el arte vanguardista de después de la II Guerra Mundial surge siempre la duda de si tiene sustancia propia o, por el contrario, no es sino variaciones, más o menos amaneradas, a partir del formidable caudal de ideas y realizaciones que tuvieron lugar en el primer tercio del siglo xx a través de las vanguardias históricas. No es éste el lugar para entrar a dirimir esta discusión, pero si planteo el problema es porque ocurre lo mismo al tratar la escultura. De hecho, los grandes escultores de la inmediata posguerra continuaron con los mismos planteamientos que se habían producido durante los años treinta, cuando no eran simplemente supervivientes de aquellas etapas anteriores.

Así, por ejemplo, ocurrió con la escultura de hierro, que fue continuada por los ya citados estadounidenses David Smith y Alexander Calder o por una serie de escultores surgidos en los años cuarenta y cincuenta, como los británicos Lynn Chadwick (1914-2003), Reg Butler (1913-1981), Barbara Hepworth (1903-1975), Anthony Caro (1924-2013), Kenneth Armitage (1916-2002) o los españoles Jorge Oteiza (1908-2003) y Eduardo Chillida (1924-2002). Así sucedió también con la corriente más orgánica que protagonizó una figura excepcional, la del británico Henry Moore (1898-1986), que ya estaba activo en la década de los años treinta.

Por tanto, sin que ello signifique restar mérito a las figuras singulares, algunas de las cuales acabamos de citar, hay que esperar hasta la década de los años sesenta para hallar, si no concepciones radicalmente nuevas, al menos dotadas de desarrollos más o menos originales respecto a los descubiertos por los vanguardistas históricos. Me refiero a lo realizado por los escultores de Pop Art, como Claes Oldenburg (1929) o George Segal (1924-2000), el primero con sus objetos de plástico que recrean de una forma descarnada con objetos domésticos y fetiches la iconología publicitaria de la vida popular americana, mientras que el segundo realiza vaciados de figuras de la vida urbana; pero, sobre todo, a la escultura que se produce con los movimientos del Arte Conceptual y el Minimal, que son los que, como ya se planteó en la introducción, hacen una escultura basada, según R. Krauss, en una “sintaxis del doble negativo”, pues sus objetos prescinden del punto de vista del cuerpo humano y carecen de lugar concreto. En todo caso, esta

negatividad por duplicado rápidamente ha abierto de tal manera el espectro de posibilidades para hacer nominalmente escultura que es ya imposible hallar para ella un mínimo común denominador, dado que cabe todo, desde una fotografía hasta la acción temporal de caminar por el campo, por no hablar ya del uso de imágenes de vídeo, que también entran en este apartado. Es como si durante este último cuarto de siglo se hubiera puesto en positivo la descalificación crítica que al comienzo del siglo XIX debió padecer la escultura tradicional. Quiero decir que si ésta fue acusada de no poder tener sentido en el cambiante mundo moderno, ahora parece haber convertido la total apertura y el cambio mismo en su única ley, convirtiéndose así en la única forma restante de innovación y de sorpresa en este fin de siglo, conocido como el de la crisis de la vanguardia.



El peine de los vientos
Eduardo Chillida

VI

La pintura del siglo xx.

Primera parte: Las vanguardias históricas (1900-1945)

Euforia y crisis de las vanguardias

Es muy discutible emplear una pauta cronológica —en este caso la de 1901— como referencia para explicar un cambio cultural o artístico. Si el año que acabamos de citar señala inequívocamente el comienzo del siglo xx, lo que este siglo pueda llegar a significar, desde el punto de vista de la cultura y, por tanto, cuál ha de ser su genuina aportación y cuáles sus auténticos límites espacio-temporales es algo muy distinto. No obstante, la explicación histórica de cualquier fenómeno cultural exige un orden convencional y éste de usar cifras redondas, como la del inicio de un nuevo siglo, está muy asentado y no es menos arbitrario que cualquier otro corte de parecida índole.

Esta advertencia, que es válida para cualquier época, incide, no obstante, con mayor fuerza en la nuestra, en parte porque precisamente es la nuestra y, siéndolo, nos falta la suficiente perspectiva para valorar adecuadamente acontecimientos que nos resultan tan próximos, pero también, en parte, porque la dinámica de sucesión temporal de éstos ha sido y es, en el mundo contemporáneo, verdaderamente vertiginosa. Como ya hemos explicado, dos de los términos más característicos y usados en la civilización actual, los de “moderno” y “vanguardia”, se referían respectivamente a una concepción cultural basada en el tiempo —en los cambios, en las modas— y la necesidad compulsiva de promoverlos de una forma acelerada y universal, que tal ha sido el designio de la vanguardia, término militar que alude a la acción de choque, ruptura y exploración de las tropas en avanzadilla.

En este sentido, en el paso del siglo xix al xx no se produce ningún cambio significativo de actitud, como no sea el correspondiente de una mayor aceleración, pero, dentro de la dinámica de modernización cultural y artística que se emprendió desde el comienzo de la época contemporánea, sí podemos

constatar una diferente orientación de esa dinámica aproximadamente en el primer tercio del siglo xx. Me refiero, ya en el terreno propiamente artístico, al hecho de que se centren los esfuerzos modernizadores en la forma más que en el contenido de la obra. Esta obsesión por lo puramente formal, por lo que la obra de arte tiene en sí de específico como lenguaje autónomo, ya empezó a manifestarse a partir del Impresionismo, pero el crear un nuevo lenguaje artístico alternativo, completamente distinto del tradicional, será la cuestión fundamental de las primeras vanguardias plásticas del siglo xx, que son las que se plantean una relación diferente entre arte y naturaleza, haciendo que aquél ya no dependa de la imitación o representación literal de ésta, sino que se convierta en una especie de producción propia o autónoma.

Los hábitos culturales pesan de una forma tan honda sobre el ser humano que es lógico que reciba al principio con perplejidad cualquier cambio profundo en el orden de lo simbólico y, por consiguiente, que se resista a aceptar como artístico algo que, en contra de lo realizado durante siglos, revolucione el sentido tradicional de la obra de arte y, por ejemplo, se presente como carente de contenido o de significación. Así se explica la reacción más común del público no especializado ante una obra de arte de vanguardia, sobre todo ante una de esas que popularmente se llaman “abstractas”: la reacción inmediata ha sido, en efecto, preguntarse en primer lugar “¿qué significa?”, para al momento cuestionarse, con dubitativo disgusto, si acaso la tal obra abstracta, no reconociéndosele ningún significado evidente, será arte. La corrección ante tal respuesta sería que esa obra vanguardista no significa, en efecto, nada, pero no porque carezca de significación alguna, sino porque emplaza el significado en otra dimensión diferente a la tradicional.

No ha sido, desde luego, el arte la única creación contemporánea que ha revolucionado la forma de expresión tradicional, ni tampoco estos cambios tan rotundos se pueden limitar al terreno de la cultura humanística, ya que otro tanto, como no podía ser menos, ha ocurrido en el terreno de la ciencia. De hecho, la matemática axiomática no funciona ya desde el punto de vista del plano euclidiano, y la física, tras la teoría de la relatividad de Einstein, ha acabado con los conceptos clásicos del espacio y el tiempo como entidades absolutas. Son dos ejemplos elementales que, en todo caso, nos pueden servir para comprender que un cambio de perspectiva en la visión e interpretación de la realidad complementa la experiencia anterior más que invalidarla. De

esta manera, los nuevos horizontes que se nos plantean a través de esas nuevas perspectivas científicas o culturales no chocan jamás con la realidad —no pueden hacerlo—, sino con nuestros prejuicios, basados siempre en nuestra previa falta de información.

Eso no significa que el arte de vanguardia del siglo xx, ni la cultura, ni la ciencia de nuestra época sean mejores, ni más verdaderas, que las de cualquier otra época —una de las conquistas o, si se quiere, simplemente, una de las características del mundo moderno ha sido precisamente el reconocer lo “relativo” del conocimiento humano—, pero tampoco que sean una superchería o una degeneración. En realidad, estas formas de expresión artística no son diferentes a como somos nosotros, aunque a veces nos cueste más trabajo, sobre todo en épocas de acelerados cambios, reconocernos en ellas.

Por todo ello, para enfrentarse al arte de nuestro tiempo recomiendo, en primer término, el mismo consejo que dio el gran filósofo Spinoza para orientar el verdadero conocer: “Ni amar, ni detestar, sino comprender”; en segundo, lo que escribió el filósofo español Ortega y Gasset acerca de la dificultad que comporta la comprensión del arte, cuando trataba de la ardua complejidad para abordar la pintura de Velázquez desde presupuestos simples. Afirmaba al respecto el citado filósofo que en pintura, a diferencia de lo que ocurre con las matemáticas, “el signo es evidente, pero el significado, recóndito”, lo que naturalmente hace que el progresar en arte sea comparativamente más complejo y que exija algo más que una acumulación de mera información técnica; que exija, en definitiva, “experiencia”. Pues bien, y con esto acabo, la experiencia genuina en un arte de la mirada como es la pintura no es sino experiencia visual, horas y más horas de contemplación. Este requisito es tan inapelable que no puede ser sustituido por ninguna fórmula aprendida, porque uno puede informarse adecuadamente de, por ejemplo, cuáles fueron los presupuestos doctrinales del Cubismo, pero eso no le sirve para distinguir su calidad. La calidad de una obra de arte no se aprende: se experimenta y se experimenta con horas de contemplación directa de lo que se trata de apreciar. Éste es, en definitiva, el “secreto” que cualifica a cualquier buen contemplador de lo artístico, al margen de la época y el estilo de la obra en cuestión, sea una pintura del siglo xv o del xx.

Para terminar, quiero hacer un par de precisiones: la primera se refiere a recalcar que se usa el término de “vanguardias históricas” para referirse,

dentro del arte del siglo xx, a las que se producen hasta la II Guerra Mundial, mientras que “vanguardias últimas o recientes” se refiere obviamente al arte que se ha sucedido a partir de la citada Guerra Mundial. Debo señalar también que, dentro de esta primera parte de “vanguardias históricas” hay que distinguir, a su vez, dos momentos: el primero, que llega aproximadamente hasta la década de 1920, que es el que, en realidad, mantiene vivo el espíritu vanguardista y sus pugnas por inventar un nuevo lenguaje artístico, mientras que el segundo, que abarca entre esa década de los años veinte hasta los cuarenta, lo que ha motivado que se le conozca como “arte de entreguerras”, se trata de un periodo que conviene calificar de “crisis de las vanguardias” o, si se quiere, del espíritu vanguardista, porque, en efecto, el espíritu formalista de la primera etapa se puso en cuestión hasta por parte de quienes se seguían llamando vanguardistas o estaban adscritos a movimientos de vanguardia.

Es importante tener en cuenta esto último porque, desde hace aproximadamente un par de décadas —esto es: desde los años setenta— se viene insistiendo en los medios de difusión de masas en que nos hallamos desde entonces en una fase de crisis vanguardista, ilustrada con los coloridos publicitarios de “posvanguardia”, “transvanguardia” o, el más popular de todos ellos, el de “posmoderno”. Pues bien, aunque cada momento histórico tiene su peculiaridad y, por tanto, es evidente que lo que se entendía como “crisis de la vanguardia” en los años treinta no es lo mismo que lo que ahora se entiende por tal, pienso, sin embargo, que el cambio operado al respecto en este medio siglo no ha afectado al problema en sí —el del agotamiento de la experiencia vanguardista en arte—, sino, literalmente, a su diferente difusión social; es decir: que el arte de vanguardia, durante la época de entreguerras, era algo consumido por una minoría y, por consiguiente, en situación crítica o no, de escasa significación social, mientras que el de las últimas décadas se ha convertido en un producto de consumo masivo, con lo que, sea como sea, fácticamente, ha dejado de tener sentido estar en vanguardia, ya que, con esa actitud, más que a enfrentarse alguien con la sociedad, responde, por el contrario, a su más íntima y comercial demanda. En la actualidad nos aprestamos, en fin, a vivir de una manera diferente el arte y no sólo porque hayan cambiado los medios de producción y difusión de lo artístico. Ésa es la apasionante cuestión última.

Las décadas de la euforia vanguardista: 1900-1920

La situación artística al comienzo del siglo

Al comienzo del siglo xx, muchas de las figuras capitales del arte de la etapa anterior continúan vivas y activas, lo que, en algunos casos, significa que afrontaban su periodo último y más creativo. Así, por ejemplo, entre los “primitivos” artistas relacionados con el Impresionismo, los que nacieron antes de la década de 1850, resulta que Pissarro sobrevive hasta 1903; Cézanne, hasta 1906; Degas, hasta 1917; Renoir, hasta 1919; y Monet, ¡hasta 1926! Curiosamente, los de la segunda hornada, nacidos a partir de la década de 1850 y, por lo general, asociados con el Impresionismo más por haber intentado darle réplica, vivieron menos: Van Gogh y Seurat murieron en 1890; Toulouse-Lautrec, en 1901; y Gauguin, en 1903.

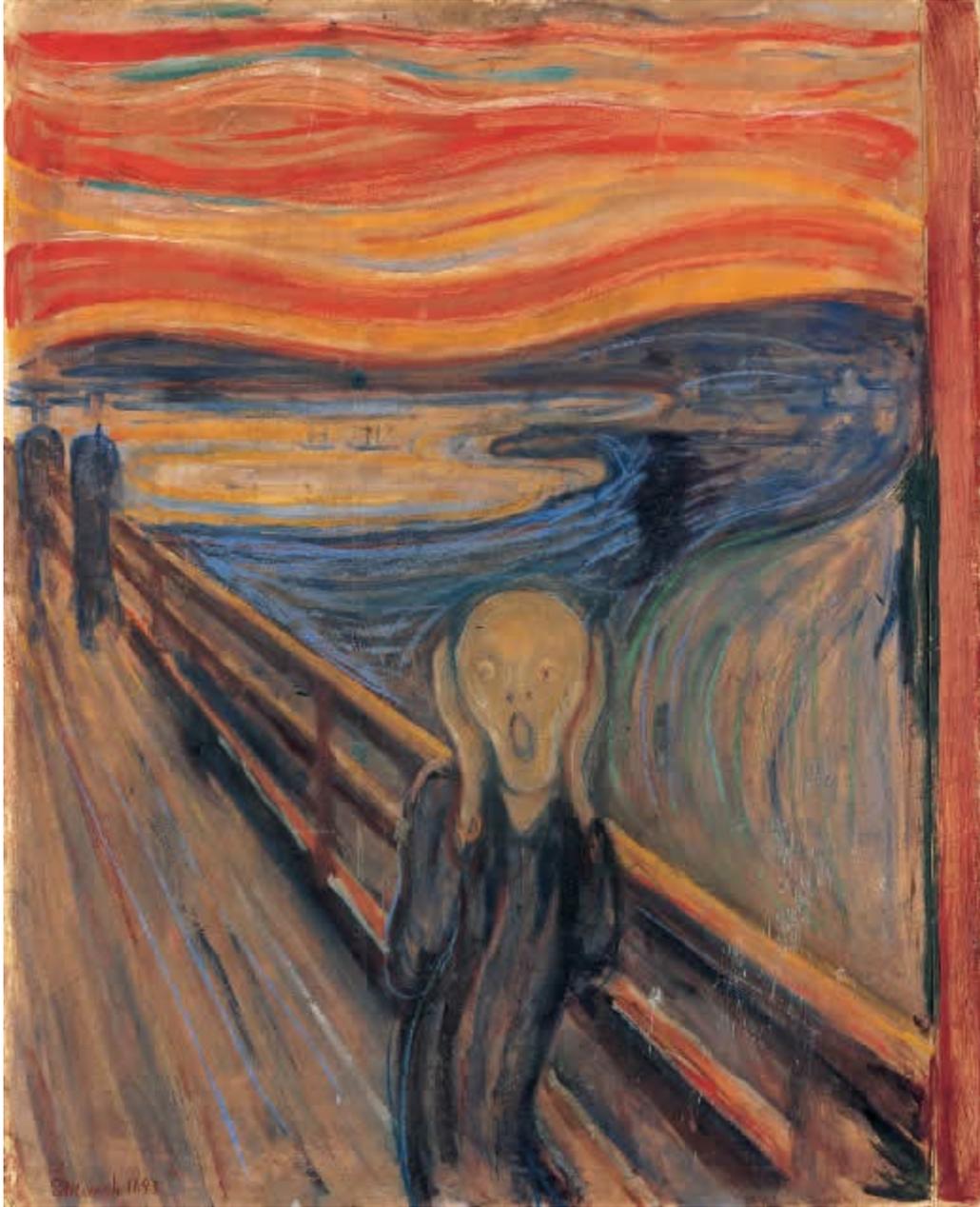
Estos datos, si pensamos en ello, son bastante sorprendentes, ya que ponen en evidencia que cuando Monet murió Picasso contaba ¡cuarenta y cinco años! y era ya mundialmente famoso, o que, siguiendo las pautas antes enunciadas, la vanguardia histórica estaba ya entrando en su crisis definitiva; y, por otra parte, que dos de las figuras más emblemáticas de la vanguardia del siglo xx, Kandinsky y Matisse, que respectivamente nacieron en 1866 y 1869, eran ambos, en relación con Van Gogh, sólo trece y dieciséis años más jóvenes, y, en relación con Toulouse-Lautrec, sólo dos y cinco años más jóvenes; esto es: eran rigurosamente coetáneos. En fin, que podríamos seguir haciendo tablas cronológicas comparativas de este tipo, aunque no creo que nos aportaran más de lo antes señalado, cuya elocuencia apunta al hecho de que, en efecto, se trata de un periodo este de comienzos del xx muy vivo, de ritmo acelerado y de gran complejidad, al que, por tanto, resulta muy difícil tratar, como es habitual, sólo mediante la relación explicativa de la sucesión de varios movimientos de vanguardia, los que van desde el surgimiento del Fauvismo, que comienza en 1905, hasta, por un lado, 1915, fecha del nacimiento del Suprematismo ruso, o, por otro, 1917, de la del Neoplasticismo holandés, en lo que ambos movimientos tuvieron de afirmación radical de un lenguaje no-figurativo o abstracto, por no hablar de que, en 1916, tiene lugar la creación, en Zúrich, del Dadaísmo, grupo radical que se declaró antiartístico, con lo que, como vemos, antes de 1920 todo

parecía ya haberse dicho y hecho en arte, al menos desde una ortodoxa perspectiva vanguardista, que es, en esta primera fase, no me cansaré de repetirlo, decididamente formalista.

Así y con todo, no podemos eludir en nuestra explicación la sucesión de movimientos de vanguardia, aunque trataremos de encuadrarlos desde las dos perspectivas entonces dominantes: la de la expresividad y la del orden o normativa, de las que la primera pone en evidencia el valor de la efusión subjetiva, mientras que la segunda, más el valor de lo objetivo, aunque ambas en función de la creación de un lenguaje autónomo y distinto del tradicional, marcado por la representación o imitación de la realidad visible. De hecho, ambas corrientes, subjetiva u objetiva, enseguida convergen en la afirmación de un arte no figurativo o abstracto.

La corriente de la expresividad: el Fauvismo y los expresionismos germánicos

En 1903, año de su muerte, se celebraron en París dos exposiciones en homenaje a Paul Gauguin, de quien, en 1906, se organizó una retrospectiva. En 1905 tuvo lugar, por su parte, la retrospectiva en homenaje a Van Gogh, que se había suicidado quince años antes. Cito juntos a estos artistas y sus homenajes póstumos, no sólo porque en un momento tuvieron una estrecha relación personal y artística bastante íntima en Arles, sino porque ambos, cada uno a su manera, defendieron los valores expresivos y simbólicos del arte, a la vez que exaltaban la pureza de lo primitivo y lo “salvaje” frente a la “civilización”; ambos, además, aunque cada uno a su manera, reivindicaron la importancia esencial del color y los contornos muy marcados, si bien la pincelada de Van Gogh era más abrupta y empastada, y el ritmo de sus composiciones mucho más emocionalmente alterado, lo que le da un aspecto flamígero, llameante, mientras que la pincelada de Gauguin estaba más fundida y sus composiciones eran más estáticas, rotundas y serenas, sobre todo las de su periodo último en las lejanas islas del Pacífico.



El grito
Edvard Munch

Junto al interés que despertaron estos dos artistas en los círculos vanguardistas más inquietos, encontramos en este mismo momento una atención pareja por el arte de los llamados pueblos primitivos actuales, el de los primitivos de todos los periodos históricos del pasado y, en especial, del mundo antiguo preclásico y hasta prehistórico, por el llamado Arte Naïf o

ingenuo —el que se hace sin ninguna preparación técnica, ni cultural, casi como el espontáneo dibujo infantil— y, en fin, el de las civilizaciones distintas de la occidental.

También fue éste el momento en el que la obra de algunos pintores emplazados en lo que hemos llamado la cultura del fin de siglo, como, sobre todo, el belga James Ensor o el noruego Edvard Munch, ambos de marcado acento expresionista, despertó un creciente interés. Por último, no puede pasarse por alto el que sean éstos los años en los que se publican, ya con difusión internacional masiva, las obras del “vitalista” Nietzsche, las primeras obras relevantes de Sigmund Freud y, en particular, en 1908, *Abstracción y Naturaleza*, de Wilhelm Worringer, creador de la estética psicológica y teórico del prototipo artístico de primitivo, una categoría intemporal, como alguien que se proyecta sentimentalmente en la obra.

En fin, es en este clima, que hemos tratado someramente de explicar, en el que se producen, casi simultáneamente, en París y en Dresde, los dos primeros movimientos artísticos de vanguardia con esta orientación expresionista, el del Fauvismo francés y el del Expresionismo alemán. Antes, en todo caso, de comentarlos de forma particular, creo que no viene mal fijarse en lo que, justo en ese momento, hacía el español Pablo Picasso (1881-1973) que, aunque había visitado París desde 1900, se instaló definitivamente allí en 1904. Pues bien, el Picasso de ese momento, tras pasar por la experiencia de la Barcelona finisecular, muy influida por la temática del vitalismo trágico y expresionista del norte y centro de Europa, se fijó, al llegar a París, asimismo en esa temática artística, que encarnaban Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Munch, lo que dio origen a su periodo conocido como “Azul”, por el tono cromático dominante, pero en el que aparecen seres marginados, envueltos en un deprimente halo de postración y tristeza.

El Fauvismo

Lo que hoy conocemos como grupo fauvista no fue realmente algo organizado, ni sus miembros firmaron ningún manifiesto, ni, aún menos, se presentaron premeditadamente como un movimiento artístico. El propio

nombre de *fauves*, que en francés significa “fieras”, responde a la ocurrencia de un crítico, Louis Vauxcelles, cuando visitaba una de las salas del Salón de Otoño de 1905 en París. En dicha sala, en cuyo centro había una escultura de un niño, *Retrato de Jean Baignères*, de Marquet, exhibían sus cuadros algunos de los pintores miembros del grupo citado, produciéndose un contraste muy violento entre esa obra, ingenua y serena, y los encendidos colores puros de las pinturas que la rodeaban. Fue entonces cuando a Vauxcelles se le ocurrió esa frase ingeniosa destinada a hacer historia: “Vaya, Donatello en medio de las fieras (*fauves*)”. A diferencia, sin embargo, del tono sarcástico de lo que escribió Louis Leroy sobre la primera exposición de los impresionistas de 1874, Vauxcelles estaba lejos de declararse enemigo de estos jóvenes y atrevidos pintores, a los que apoyaba en el contexto de su crítica, pero, sea como sea, el término tuvo fortuna y se convirtió en una etiqueta definitiva. La mayor parte de la crítica y el público sí reaccionaron muy en contra de lo expuesto por estos pintores, consiguiendo con ello que se reafirmaran más en sus posiciones.

Pero, ¿quiénes eran los protagonistas de este grupo, cuál era su historia y qué pretendían? El grupo estaba compuesto a partir de tres núcleos: el de los discípulos del taller de Gustave Moreau y el de Eugène Carrière, formado por Henri Matisse (1869-1954), Albert Marquet (1875-1947), Henri Manguin (1874-1949), Jean Puy (1876-1960), Charles Camoin (1879-1965) y Henri Rouault (1871-1958); el de los dos amigos procedentes de Chatou, André Derain (1880-1954) y Maurice Vlaminck (1876-1958); y, en tercer lugar, los procedentes de la localidad normanda de El Havre, Émile-Othon Friesz (1879-1949), Raoul Dufy (1877-1956) y Georges Braque (1882-1963). Como vemos, prácticamente todos nacidos en la década de 1870 y, por tanto, más jóvenes que Matisse, el cual, además, fue el que ejerció más autoridad artística entre ellos.

Por otra parte, basta con el enunciado de sus respectivas procedencias para comprender que su convergencia no fue simultánea, ni desde el punto de vista físico ni tampoco artístico. En realidad, se fueron conociendo y tratando, al menos algunos de ellos, desde comienzos de los años 1890, pero de no haber sido por su común presencia en el citado Salón de Otoño y el escándalo producido, probablemente no habrían pasado a la historia como tal grupo. De hecho, es significativo que fuera tras la polémica suscitada en 1905 cuando se alinearon de una manera más homogénea y compacta sus respectivas

posiciones artísticas, siendo la muestra colectiva del año siguiente la que todos los especialistas juzgan como la más genuinamente *fauvista*.

Por lo demás, dados estos antecedentes, se comprende que la duración de esta experiencia común fuera efímera y que, muy poco tiempo después, cada cual evolucionara de una manera bien distinta. En cualquier caso, ¿cuál fue el elemento artístico común que los puso puntualmente de acuerdo? Aun a riesgo de simplificar una cuestión mucho más compleja, se podría afirmar que ese elemento común fue un uso no descriptivo del color; es decir, que el color ya no tenía nada que ver con lo visible en el motivo, sino que respondía al puro arbitrio del artista. En realidad, desde el Impresionismo, como ya se ha explicado, la aplicación del color no tenía que ver con la tradición académica ni con la visión espontánea, sino que respondía a la aplicación de las leyes de los complementarios o, si se quiere, al estudio de las reglas que rigen el funcionamiento de los colores entre sí. Los pintores posimpresionistas acentuaron esta autonomía del color, buscando su aplicación mediante tonos puros y planos, que se alejaban cada vez más de la visión natural o convencional. En este sentido, las últimas obras de Gauguin habían llevado esta posición a un límite extremo. Con lo que, en definitiva, la supuesta revolución fauvista era más de grado de intensidad que de auténtica invención o novedad.

Por otra parte, conviene tener en cuenta que el color, desde siempre, estaba más asociado a las emociones, y en general a lo subjetivo, que el dibujo —la línea—, que es más intelectual, racional y constructiva. Con lo que esta irrupción de colores vivos y arbitrarios, yuxtapuestos de una manera chocante y violenta sobre la tela, tal y como la practicaron los fauvistas, producía un efecto excitante y básicamente emocional, de naturaleza, por tanto, expresionista. No obstante, el modo en que cada uno de los miembros de este grupo circunstancial interpretó esa liberación del color fue diferente y explica por qué evolucionaron posteriormente de una forma tan distinta. Entre ellos había quienes respondieron más claramente a una visión ardiente y subjetiva del color, como Vlaminck y el holandés Kees van Dongen (1877-1968), que se asoció con los fauvistas en 1906, siendo ambos los más propiamente expresionistas. También estaba el caso aparte de Georges Rouault, con violentas tintas negras a la manera de Rembrandt. Pero el resto, más que propiamente un desahogo emocional, buscaban un nuevo orden o síntesis a partir del color, temperando lo emocional muy en la línea de la tradición

francesa.

Tales fueron los casos de los, sin duda, tres más notables entre todos ellos, empezando por el genial Henri Matisse, que es ciertamente uno de los mejores pintores del siglo XX, pero también continuando con André Derain y el entonces jovencísimo Georges Braque, que no tardó en aliarse con Picasso para fundar un movimiento antitético, el Cubismo. Respecto a Matisse, cuya evolución previa a la decantación de los fauvistas como grupo había sido muy rica y compleja, con experiencias cercanas a los neoimpresionistas, hay que señalar que la importancia del orden y el ritmo en la distribución del color resultaban esenciales, como él mismo se encargó de señalar en un texto de 1908 titulado *Notas de un pintor*, donde una y otra vez se afirma una voluntad de hacer algo armonioso, estable, controlado. Contra las impresiones fugitivas de los impresionistas escribió, por ejemplo, que “una interpretación rápida del paisaje sólo representa un momento de su existencia. Yo insisto en su carácter esencial, porque me parece preferible arriesgarme a una pérdida de encanto a cambio de una mayor estabilidad”, o, también, insistiendo en la importancia de definir de una manera controlada el impacto cromático, lo que recomendaba a sus discípulos acerca de que “por encima de todo, orden en el color”.

Con estas ideas, que le llevaban fundamentalmente a interesarse por lo que la pintura tenía de “mecanismo”, en el sentido de algo que debe ser fabricado con rigor y disciplina, se entiende que muy pronto Matisse transformara esa liberación exultante del color en una depuración estructural y armoniosa del cuadro en su conjunto, en el que, eso sí, el color se podía utilizar puro. En 1907 Matisse pinta una obra maestra, titulada *El lujo*, donde se anuncia su camino futuro, muy alejado de estos primeros devaneos *fauves*, entendidos, al menos, como una mera efusión sentimental y anárquica. En dicho cuadro daba la impresión de regresar a ciertos valores del clasicismo en la composición, aunque lo hacía tratando las figuras de una manera maravillosamente simplificada y estilizada, como si reconquistase, sin perder el sentido sintético del lenguaje moderno, el placer de lo bien hecho por bien pensado, medido, armonioso, sabio. Entre este cuadro, que es una primera versión, y el que pintó con el mismo asunto y título un año después, en 1908, *El lujo II*, hay una sutil transición —en el sentido de que la primera versión tiene un dibujo de perfil áspero e inseguro, mientras que el segundo es ya rotundo— que abunda en lo que estoy diciendo: que para Matisse

definitivamente la emoción no podía enfrentarse ya jamás al orden.

Hondo y bastante complejo también era André Derain, que, a la vez, demostró ser muy consciente de la necesidad de no escamotear la dialéctica entre emoción y orden, naturaleza y clasicismo o primitivismo y civilización. Aunque sus comienzos, junto al fogoso Vlaminck, fueron más expresionistas y turbulentos, y, probablemente, a diferencia de Matisse, poseía un temperamento más oscuro, neurótico o desequilibrado, también supo girar, llegada la hora. Hay un cuadro al respecto portentoso, el titulado *La danza*, de 1906, que, aunque no sería tan famoso como el de Matisse, combina todos los elementos más orgiásticamente primitivos (no sólo por el tema —una extraña danza arcaica, con figuras que se contorsionan de una manera salvaje y entre cuyas piernas se enreda una serpiente—, sino también por los violentos contrastes de color, sus tintas puras y planas y el afilado contorno de las siluetas), con la visión sintética más precisa y la sensación de estar todo movido por un ritmo trepidante. En cierta manera, nadie llevó hasta tan extrema perfección todos los valores afirmados por el Fauvismo y sus contrarios. Este cuadro marcó, a mi modo de ver, toda la evolución futura de Derain, que inconscientemente estuvo atrapado por la memoria de esta obra excepcional e irrepetible.

Del resto de los *fauves*, es obvio, en primer lugar, que Braque, con Matisse, el más ideológica y temporalmente marcado por el sentido francés del orden, y que, como ya se ha dicho, está a punto de emprender la revolución cubista, se libró pronto de estos excesos emocionales, pero de una u otra manera algo semejante les fue ocurriendo a la mayoría de los otros *fauves*, salvo los antes citados Vlaminck, Rouault y Van Dongen. El refinado Dufy, por ejemplo, derivó a luminosas composiciones marinas, de tonos celestes, donde el trazo del dibujo y las manchas de color, aun yendo cada una por su parte, convivían con elegancia de manera bella y armoniosa, mientras que los demás se convirtieron todos en paisajistas amables, con los tonos más apagados que los de antaño y una organización compositiva razonable.

El Expresionismo nórdico y germánico

El Expresionismo en el mundo nórdico y germánico fue, en realidad, otra cosa. Estoy por decir que se trató de un verdadero Expresionismo, de un Expresionismo tal cual, sin reservas ni fisuras. Ello se debió en primer lugar a que la tradición cultural, y no sólo el arte, era expresionista, y que además lo era de antiguo. Recordemos, por ejemplo, la escultura, el grabado, el dibujo y la pintura de los primitivos alemanes, el escalofriante caso del pintor Grünewald y su *Crucifixión* de Isenheim, la potente resurrección de esta tradición en el mundo romántico alemán y, sobre todo, la creciente y violenta pasión que todo esto generaba ya en el fin de siglo en casi todos los países germánicos.

El noruego Edvard Munch y el sueco August Strindberg, los casos más extremos de esta emotividad instintiva y desequilibrada, ya despertaron un gran interés, cuando no fueron aclamados, en la Alemania de fines del XIX, por no hablar de sus propios pintores, que eran expresionistas incluso cuando hacían pretendidamente Impresionismo. Por otra parte, tampoco se puede olvidar al respecto la conflictiva situación política de estos países y su también conflictiva identidad nacional. Alemania se funda como Estado independiente en 1870 y desde ese preciso momento comienza una historia agónica de expansión-contracción, de consecuencias trágicas para todo el mundo.

Se trata, en fin, de unas pocas sugerencias que nos pueden servir no sólo para entender lo que antes se afirmó acerca de la idiosincrasia expresionista de esta cultura germánica, sino la naturaleza intensa y extensa de su Expresionismo a comienzos de siglo, un Expresionismo que, como tal movimiento, comenzó pronto, con la fundación del grupo *El Puente* (Die Brücke) el año 1905 en Dresde. Pero, a diferencia de lo que ocurrió con el Fauvismo, ni cuando este grupo se extinguió, ni cuando lo hizo el posterior fundado en Múnich, el de *El Jinete Azul* (Die Blaue Reiter), se dejó de hacer Expresionismo, que en realidad fue, con variantes y matices, la única forma de expresión artística de los países germánicos hasta la llegada de los nazis al poder, en 1933, que produjo una dispersión generalizada. La verdad es que los acontecimientos que se tuvieron que vivir, el de la derrota de la I Guerra Mundial y sus calamitosas consecuencias, el estado de tensión prerrevolucionaria consiguiente y la cruel represión que generó la inestabilidad de la República de Weimar y, en fin, la victoria de Hitler, hablan por sí solos del estado de constante ansiedad con que se vivió, el

mejor clima para que se cultive el Expresionismo.

Con estos antecedentes, hay que estar preparado para aceptar que, en efecto, el Expresionismo alemán iba a ser otra cosa que el francés, más limitado, pero mucho más genuino y radical. Los fundadores del grupo *El Puente*, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970) y Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) —los tres, por cierto, estudiantes de arquitectura decepcionados, que vieron en la pintura una forma de liberación—, eligieron voluntariamente el nombre para su movimiento —con él pretendían afirmar la unidad entre ellos y su franqueamiento al futuro— y además en 1906, publicaron —grabado en madera— su programa, que redactó Kirchner, el alma y guía de todos ellos. En dicho programa ya se defendía como fundamental para el arte que éste fuera la expresión directa de la vida, el valor de la sensación inmediata y personal y su plasmación sin interferencias. Desde el punto de vista artístico, adoraban la escultura de los primitivos de África y Oceanía, los antiguos grabados alemanes en madera y, entre los contemporáneos, a Van Gogh. Por otra parte, cultivando hasta el exceso lo instintivo en su vida cotidiana, sin cortapisas morales ni límites higienistas, su existencia se vio envuelta, al menos durante su primera fase heroica, en un clima de fuerte desequilibrio emocional, que propició la exageración de estos rasgos pictóricos.

Antes de comentar, no obstante, su estilo, quiero resaltar que este primer núcleo fundacional de *El Puente*, que en 1911 se trasladó a la más abierta y cosmopolita Berlín, se incrementó con otros artistas, como Emil Nolde (1867-1956), Max Pechstein (1881-1955) y Otto Müller (1874-1930). En cuanto a la obra que produjeron, aunque compartían muchas cosas con el Fauvismo —el sacar los temas del natural, el culto por los primitivos y la utilización no descriptiva de colores violentos, producto de un estado emocional—, la forma de aplicar estos principios sin cortapisas, ni la supeditación de lo vital y subjetivo a los intereses del arte, fuera en la forma que fuera, hicieron que sus resultados resultaran muy distintos. De hecho, su obra, analizada desde el prisma de la experiencia vital y la intensidad emocional, da la impresión de ser comparativamente más auténtica, aunque también, desde un punto de vista formal, mucho más elemental y limitada. No es así sorprendente que se acabaran agotando según les faltaban las fuerzas vitales, lo que, como le ocurrió a su principal representante, Kirchner, no tardó demasiado en producirse. No obstante, su arranque, mientras se

mantuvo, produjo obras muy poderosas y, en algún aspecto, como en la xilografía, demostraron ser consumados e inimitables maestros.

Otra historia muy diferente tuvo, sin embargo, el grupo de *El Jinete Azul*, fundado en la ciudad bávara de Múnich en 1911 a resultas de una escisión a partir de otro grupo renovador anterior —la *Neue Kunstervereinigung*—, del que habían dimitido Franz Marc (1880-1916) y Auguste Macke (1887-1962), los miembros originales del movimiento en cuestión. Por de pronto, la Alemania meridional, Baviera, cuya capital es Múnich, tenía una personalidad histórica diferente —era católica, campesina y más extrovertida—, y el ambiente artístico menos cerrado y agónico. Por otra parte, en la fundación de este grupo de *El Jinete Azul* no hubo un programa o declaración tan definidos, siendo la causa de su existencia la necesidad de organizar exposiciones sin trabas. Así y con todo, aunque como tal grupo no tuvo la cohesión interna y el sentido programático de *El Puente*, la formación y la ambición intelectual de algunos de los más significados miembros de *El Jinete Azul*, como Kandinsky y Marc, eran muy superiores.



Casas de Múnich
Wassily Kandinsky

El caso de Kandinsky es a este respecto muy significativo: antes de decidir dedicarse a la pintura e instalarse, en 1896, en Múnich, abandonando su Rusia natal, había renunciado a ocupar una cátedra de derecho, especialidad esta en la que era una autoridad, así como en economía política. Se trataba, así pues, de un perfecto intelectual, amante de la música, las matemáticas y las ciencias naturales, y que cambia el rumbo de su vida a los treinta años, algo verdaderamente insólito. Se comprende, por tanto, la autoridad intelectual y moral que tenía entre sus compañeros de vanguardia. Franz Marc también era una personalidad especial, aunque se tratara de un hijo de pintor y hubiera seguido inicialmente una carrera académica de artista más convencional. Poseía, sin embargo, una intensa inquietud espiritual y filosófica, que le llevó a visitar en 1906 el monasterio del monte Athos, en Grecia.

De hecho, fueron estos dos artistas, muy compenetrados entre sí, los que decidieron fundar el movimiento, inventaron conjuntamente el nombre del mismo y, sobre todo, a través de una publicación, el *Almanaque del Jinete Azul*, fueron los que le dieron la necesaria cobertura teórica. Hojeando el *Almanaque*, sorprende el nivel de las colaboraciones y temas, muy en especial en lo que se refería a música, con ensayos teóricos de altura, firmados por Thomas von Hartman y el propio Kandinsky y facsímiles de partituras de los tres grandes compositores de la Escuela de Viena —Anton Webern, Arnold Schönberg y Alban Berg—, además naturalmente de ilustraciones de obras de arte primitivo, infantil, popular y, obviamente, de la vanguardia contemporánea, con reproducciones de Van Gogh, Cézanne, Matisse, Derain, Picasso, Delaunay, Braque, los miembros de *El Puente*, junto con los del propio núcleo múnichés. En definitiva, que fue una publicación ejemplar, desde todos los puntos de vista y por entonces totalmente insólita en los círculos de vanguardia.

Por otra parte, a través de esta publicación, nos encontramos con las obsesiones fundamentales de Kandinsky y Marc, el primero muy preocupado con la relación entre artes plásticas y música, mientras que el segundo lo estaba con lo primitivo y todas las formas de creación, por así decirlo,

espontáneas. Por si fuera poco, en 1910, Kandinsky escribió un tratado artístico titulado *Sobre lo espiritual en el arte*, que se publicó dos años después, en 1912, y se convirtió, durante décadas, en una especie de catecismo de iniciación en la experiencia artística de vanguardia. En dicho tratado, Kandinsky presentaba la experiencia de acceso al arte no representativo como una especie de elevación mística o espiritualización. De hecho, estaba convencido de que los colores tenían correspondencia con sonidos y, en general, sentimientos y sensaciones. Fue asimismo célebre el relato que hizo de su transfiguración artística, que se produjo, según él, cuando, al regresar a su casa tras un paseo, vio a través de la ventana de su estudio sus cuadros al revés, provocándole esa instantánea sensación de extrañeza, una profundísima emoción, prueba irrefutable de que lo esencial en un cuadro no era el reconocimiento de unas figuras concretas, sino precisamente de una sensación, en su caso, de una suerte de resplandor azul.

De esta manera, a partir de sus paisajes primeros, plenos de vibraciones cromáticas y con muchos elementos que tenían que ver con la tradición pictórica bizantina, esencial en el mundo artístico ruso, Kandinsky no tardó en llegar al arte completamente abstracto, justo en los primeros años de la segunda década del siglo. Los primeros cuadros no-figurativos estaban, no obstante, todavía muy impregnados de formas vagamente orgánicas, pero el grafismo se hizo cada vez menos identificable y, de hecho, en los siguientes años, sin que el color dejara jamás de tener un protagonismo esencial en su pintura, ya fuera a través de formas orgánicas, de dibujo más nervioso o agudo o hasta de carácter geométrico, sobre todo tras su experiencia como enseñante en la Escuela de la Bauhaus, este sensible y refinado artista se convirtió en uno de los primeros y más dotados representantes de la pintura abstracta.

Desdichadamente, la historia de Franz Marc, que murió en la I Guerra Mundial en el terrible frente de Verdún con apenas treinta y seis años, quedó interrumpida en su momento más interesante. Pintaba obsesivamente figuras de animales, en esa tradición romántica de Géricault y Delacroix en pos de la liberación de lo instintivo, pero coloreándolos con tonos arbitrarios y llegando a dotar sus últimas imágenes de un dinamismo trágico, que envuelve todo con un aire estremecedor, como una visión apocalíptica.



Violín y clarinete
Georges Braque

Del resto del grupo, al que se unieron personalidades tan interesantes como el también ruso Alexei von Jawlensky (1864-1941) y, sobre todo, uno de los pintores más importantes de todo el siglo xx, Paul Klee (1879-1940), hay que

destacar el uso del color de Macke, el más encendidamente expresionista a la manera alemana. Jawlensky, por su parte, repitió, siguiendo una pauta muy marcada de esa tradición bizantina oriental, una misma imagen de rostro-máscara, que cada vez se hizo más sintética dentro de resonancias cromáticas de enorme fuerza.

Paul Klee, finalmente, fue sin duda un caso aparte y de todo punto excepcional. Sus *Diarios* constituyen el mejor testimonio de la evolución creadora de un artista de vanguardia decididamente genial, pero su pintura no le va a la zaga. Dominador extraordinario del dibujo, sus primeras obras muestran un contorno de línea dura, al modo germánico de Durero, y un sentido, entre irónico y sarcástico, que atrae poderosamente la atención. Con motivo de un viaje a Túnez en 1914, Klee tuvo una verdadera revelación, condicionante de su obra futura, que marca un hito en estos avatares expresionistas, pero que sirvió después de referencia esencial al naciente Surrealismo.

El grupo de *El Jinete Azul* como tal se disolvió en 1916, el año de la traumática muerte de Marc, pero como hemos visto, la singular personalidad de algunos de sus miembros y la obra que posteriormente produjeron constituyeron pilares básicos de la vanguardia del siglo xx.

Al margen de estos dos grupos expresionistas y del berlinés *Der Sturm* (La Tempestad), el Expresionismo fue, como ya se ha dicho, casi el lenguaje natural de la vanguardia de los países germánicos. En este sentido hay que mencionar también la figura extraordinaria de Max Beckmann (1884-1950), cuyas inquietantes representaciones de la violencia, en todas sus formas, y el sentido simbólico-alegórico con que sabe siempre enhebrar cualquier imagen resultan verdaderamente escalofrantes. Algo de su mundo emerge en la obra posterior de dos artistas de la época de entreguerras, protagonistas y testigos del complejo, sofisticado e inquietante mundo berlinés durante la República de Weimar, George Grosz (1893-1959) y Otto Dix (1891-1969), aunque éstos abandonan todo sentido alegórico y representan acerbamente el lamentable espectáculo de horror, miseria y decadencia moral de los años de posguerra a través de su imagen más grotesca e insoportable.

Por último, hay que hacer mención del mundo vienés, el cual, tras el bellissimo crepúsculo finisecular, con artistas de la talla de Gustav Klimt o Adolf Loos, pensadores como Freud o Wittgenstein, poetas como Hoffmansthal o Tralk y músicos como los antes citados Schönberg, Webern o

Berg, por citar sólo algunas de las personalidades más relevantes, se derrumbó con estrépito tras la I Guerra Mundial, fin del Imperio austro-húngaro. Los heraldos de esta catástrofe fueron, sobre todo, dos extraordinarios jóvenes artistas: Egon Schiele (1890-1918), con sus perversos y sinuosos dibujos, y Oskar Kokoschka (1886-1980), con sus pinturas empastadas y como embravecidas, que muestran la soledad del hombre desnudo en medio del cosmos, todo ello con fluidos cromáticos y vibrantes salpicaduras, además de una tensión soterrada entre el más puro lirismo y lo trágico.

La corriente normativa: El Cubismo y sus derivados

Parodiando la célebre frase de Winston Churchill, en la que exaltaba el papel de la aviación en la defensa de Inglaterra durante la II Guerra Mundial —“Nunca tan pocos hicieron tanto por tantos”—, se podría afirmar lo mismo del Cubismo, un movimiento que crearon conjuntamente dos artistas, Pablo Picasso y Georges Braque, trabajando en la intimidad de sus respectivos talleres, entre aproximadamente 1908 y 1912, años de la primera fase conocida como “analítica”, seguida después por otra conocida como “sintética”.

Antes de comentar nada hay que señalar que el formidable impacto de esta absoluta revolución en el lenguaje artístico fue de tal calibre que hay que analizar al menos dos diferentes ondas expansivas inmediatas. En primer lugar, la de quienes se hicieron enseguida acólitos o seguidores de esta buena nueva y desarrollaron algunas de sus posibles variantes, como los denominados cubistas órficos, simultaneístas o puristas; y en segundo lugar, la de quienes, basándose inequívocamente en él, descubrieron nuevas perspectivas, como los futuristas italianos, los vorticistas británicos, los rayonistas y suprematistas rusos o los neoplásticos holandeses. Pero, en realidad, su influencia fue mucho más allá y, de hecho, no ha habido ningún movimiento vanguardista que haya realizado alguna aportación formal desde entonces que, de alguna manera, no haya partido del Cubismo, el genuino punto de arranque, por consiguiente, de todo el arte de vanguardia del siglo XX.



Bodegón con un tarro de jengibre y berenjenas
Paul Cézanne

¿En qué consistió tamaña revolución? Dicho con eficaz simplicidad, en que, por primera vez, fáctica e inequívocamente se rompió con el sistema artístico heredado desde el Renacimiento, un sistema que se basaba en la imitación de la realidad, vista y representada a través de la perspectiva. Picasso y Braque sustituyeron ese modo de representar la realidad que dependía de la visión de un objeto en un lugar y en un momento determinados, por otro sistema en que los objetos eran presentados en sí y no por su apariencia; esto es: en vez de representar la realidad, ellos la construían, la fabricaban, la producían, la presentaban. Para lograr un objetivo tan asombroso se dedicaron básicamente a descomponer las múltiples facetas de un objeto y a presentarlas todas a la vez simultáneamente, prescindiendo de cualquier punto de vista. En la primera fase, que ya hemos comentado que se denomina “analítica” y que se extendió hasta 1912, esta descomposición del objeto se hizo mediante el análisis de

formas geométricas —al principio a través de estructuras cúbicas y de ahí el nombre de “cubismo”—, a las que se les fue restando toda sensación volumétrica hasta no dejar sino casi una mera trama reticular de líneas multiplicadas sobre un fondo casi monocromo; en la segunda fase, llamada “sintética” y que se desarrolló entre 1912 y 1914-1915, se reconstruyó el disuelto objeto, con fragmentos de formas sueltas que, a veces, se aprovechaban recortando trozos de papel o letras reales, luego pegados al lienzo —técnica que recibió el nombre de *collage*, término francés que alude a “pegar”—, empleándose en esta fase colores más vivos y formas de dibujos más rotundos.

A través de esta experiencia compartida por Braque y Picasso y la evolución que acabamos de describir analítico-sintética, que es lo mismo que decir de “descomposición-recomposición”, los artistas vieron claro el camino para construir de manera autónoma una realidad artística, sin dependencias de ninguna clase, el sueño último de toda la dinámica modernizadora que había emprendido el arte contemporáneo. Por lo demás, aunque Picasso y Braque jamás dieron el paso a un lenguaje completamente abstracto —sin la menor referencia figurativa—, está claro, sin embargo, que fueron no sólo los responsables de que éste pudiera tener lugar, sino, sobre todo, de que cualquier lenguaje artístico futuro, figurativo o no, se construyera de manera autónoma.

¿Cómo pudieron llegar a esta revolución? Si quisiéramos responder con la debida amplitud y profundidad a esta pregunta, tendríamos que remontarnos a las raíces filosóficas, científicas, técnicas, sociales y hasta psicológicas que configuran mental e intelectualmente nuestro mundo contemporáneo. De hecho, como ya ha sido analizado, basta con pensar en lo que ha sido la matemática axiomática o la física de Einstein para hallar correspondencias muy próximas a lo que en el terreno plástico hicieron este par de creadores privilegiados y sus inmediatos seguidores. No obstante, aquí nos hemos conformado con tener en cuenta precedentes plásticos más concretos e inmediatos. En este sentido, podemos señalar, sobre todo, dos: la obra última de Cézanne y, en general, el arte de los pueblos primitivos, en especial el de las culturas africanas y de los pueblos de Oceanía.

Cézanne murió en 1906, tras llevar apartado en su tierra natal durante aproximadamente veinticinco años desarrollando una investigación artística personal, que sólo muy al final comenzó a ser reconocida por un número

reducido de colegas. En todo caso, a comienzos del nuevo siglo XX, su prestigio ya estaba completamente asentado entre los vanguardistas más inquietos, lo cual explica el motivo de que le organizaran, entre otras menores, dos importantes exposiciones monográficas en París, sucesivamente en 1904 y en 1907; esta última, tras su muerte, de carácter retrospectivo y con 56 obras, que produjo un impacto formidable en todos los círculos vanguardistas del momento y de manera muy especial en Picasso y Braque, entonces situados en el preámbulo mismo de su revolución cubista. De Cézanne era esa recomendación de “tratar la naturaleza en términos de esfera, cilindros y conos”, cuya expresiva analogía con el Cubismo ha hecho que fuera empleada como fórmula para explicar la génesis de éste quizá de una manera excesiva porque oscurece el verdadero sentido de la aportación del gran pintor provenzal. En realidad, a lo que llegó Cézanne en su última etapa, con sus series de *Bañistas*, las de *La montaña de Sainte-Victoire* y algunos bodegones y retratos, fue a que la representación no dependía ni del objeto que se trataba de representar ni del punto de vista elegido para hacerlo, sino, en efecto, de la propia pintura en sí. Esto fue esencial para animar la aventura cubista. De hecho, es lo que provoca extrañeza en el contemplador desprevenido ante muchas de sus últimas obras, que distorsionan la perspectiva o, como hicieron explícito después los cubistas, ofrecen facetas del objeto simultáneamente.



Las señoritas de Avignon
Pablo Picasso

Pero, en fin, volviendo sobre Picasso y Braque, durante esos momentos cruciales de la génesis del Cubismo hay que señalar la importancia de algunas obras clave al respecto. En primer lugar, desde luego, la de *Las señoritas de Avignon*, de Picasso, obra que realizó en 1907 y que dejó absolutamente perplejos a los pocos colegas e íntimos que, en su momento, pudieron contemplarla y, significativamente, entre ellos, el propio Braque. La obra, desde luego, aún hoy tiene algo de terrorífica y no por su tema, que cabe descifrar con relativa facilidad, ya que se trata de un conjunto de mujeres desnudas, por cuyas actitudes y situación evocan una típica visión de

lo que eran entonces los burdeles. El terror procede de las distorsiones a las que, siguiendo el modelo de algunas esculturas africanas, son sometidas estas figuras desnudas y a la multiplicación de ángulos agudos. Por otra parte, Picasso hace algo insólito en el momento y que provoca un efecto claustrofóbico devastador: convierte el tema del desnudo femenino, tradicionalmente representado como una exaltación de la alegría de vivir en la naturaleza, en un interior urbano, que es, además, un prostíbulo. Se puede recordar a este respecto el caso de la *Olimpia* de Manet que, como apuntamos, ya ocasionó un escándalo y, por cierto, bastante duradero, pero en el de Picasso resulta que se trató de un escándalo entre artistas de vanguardia. Parece claro que, de alguna manera, había de tener Picasso en la cabeza esa “alegría de vivir” en la que insistía, una y otra vez, el arte francés a través del desnudo femenino en la naturaleza —y de nuevo debemos recordar aquí la otra obra escandalosa de Manet, *El almuerzo campestre*, en la que había bañistas—, cuyo ejemplo contemporáneo máximo era Matisse. Pero Picasso la tenía en la cabeza con la intención de destruirla y de hacerlo como se hace con la fe demasiado ingenua, mediante el sarcasmo. Este sarcasmo era, sin embargo, una simple broma: la naturaleza —parece proclamar Picasso—, si la queréis en estado puro, es el salvaje instinto, que la ciudad transforma en la máscara del prostíbulo, el saldo del instinto.

Aunque Braque fue uno de los más desconcertados con la visión de esta obra de Picasso, significativamente comenzó a pintar de otra manera, cuyo resultado inmediato fue el *Desnudo*, que pinta a fines de 1907 y comienzos de 1908, una réplica de *Las señoritas de Avignon* picassianas, pero marcando mucho más claramente el retorno de Cézanne. En realidad, comienza a partir de entonces un diálogo entre ambos artistas, que probablemente pudo producirse y rendir tan soberbios frutos por los muy diferentes temperamentos y sensibilidades que cada cual poseía: el del español, más instintivo, violento, intuitivo; el del francés, más racional, equilibrado, sereno.

En todo caso, mientras Braque y Picasso continuaban fanáticamente sus pesquisas plásticas, ya casi desde 1910 se creó en torno suyo un círculo de seguidores. De él saldrán movimientos y pintores de extraordinaria valía. En cuanto a los primeros, hay que citar el Orfismo, que apostaba por el color tras la severa etapa del Cubismo analítico y que hizo su aparición en 1913, teniendo como principal representante a Robert Delaunay (1885-1941), junto

a su mujer, la también pintora Sonia Terk-Delaunay. El Purismo, surgido más tarde, en 1918, gracias a la acción conjunta de Amédée Ozenfant (1886-1966) y Charles-Édouard Jeanneret, que se haría luego mundialmente famoso como arquitecto con el seudónimo de Le Corbusier, se trató más que nada de un movimiento teórico.

En cuanto a los segundos, los artistas, hubo dos de excepcional valía e importancia: el español Juan Gris (1887-1927), al que todo el mundo reconoce casi un papel equivalente al de los fundadores en el desarrollo del Cubismo, ya que la originalidad de su aportación y la calidad de su obra, sobre todo entre 1910 y 1920, no tiene parangón; y el francés Fernand Léger (1881-1955), que logró fundar un nuevo lenguaje figurativo con una apariencia totalmente maquinal, de contornos duros y marcado acento volumétrico. Junto a ellos hubo un considerable número de artistas con talento que pasaron por su experiencia cubista, aunque luego evolucionaran de la forma más diversa, pero también hubo quienes hicieron del Cubismo casi una profesión de fe y se convirtieron en una especie de académicos del Cubismo como, entre otros, Albert Gleizes (1881-1953), Jean Metzinger (1883-1956), André Lhote (1885-1962) o Roger de La Fresnaye (1885-1925).



Formas circulares, sol y luna

Robert Delaunay

Derivados del Cubismo: Futurismo, Suprematismo, Constructivismo y Neoplasticismo

Salvo algunas de las figuras aisladas, como Gris, Léger y Delaunay, la fecunda influencia del Cubismo hay que buscarla por derroteros menos escolares y cercanos. De hecho, como consecuencia directa del Cubismo, que les sirvió de plataforma, hay al menos tres grandes corrientes vanguardistas europeas: la del Futurismo italiano, con toda su red internacional de sucursales; la del Suprematismo y Constructivismo rusos, y la del Neoplasticismo holandés.

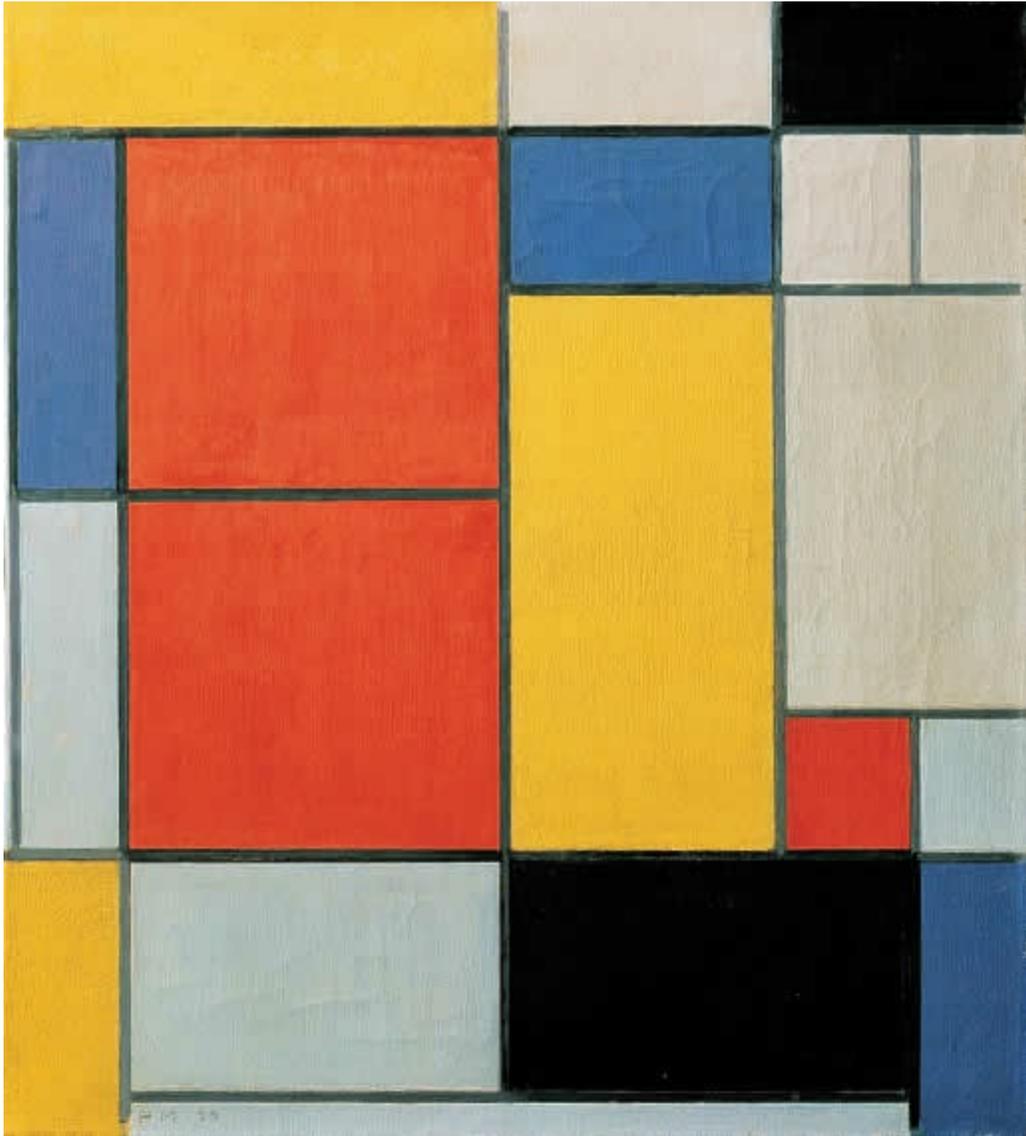
El primero en irrumpir en escena fue el Futurismo, creación del escritor italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), el cual publicó el primer manifiesto futurista en el periódico francés *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909, una proclama de exaltada defensa de la modernidad, entendida como dinamismo, velocidad y maquinismo. Con un gran sentido de la organización y la propaganda y, asimismo, con un verdadero talento para la agitación, enseguida halló cómplices en su encarnizada lucha contra el pasado y sus caducos valores, cuya formulación recuerda muchas veces el sentido profético de Nietzsche. A este primer manifiesto le siguió otro, en esta ocasión firmado por artistas plásticos, que serán los protagonistas del arte futurista. Eran Umberto Boccioni (1882-1916), Giacomo Balla (1871-1958), Luigi Russolo (1885-1947), Carlo Carrà (1881-1966) y Gino Severini (1883-1966).

Desde el punto de vista artístico, el Futurismo era algo así como un Cubismo dinamizado, lo cual no dejaba de tener importancia, porque el Cubismo, casi por naturaleza, era un arte de lo inmóvil o inmovilizado. Naturalmente, no era, por otra parte, fácil dinamizar lo que tendía a lo estático e inmóvil y, en cierto sentido, ésa fue la gran traba del Futurismo. Para lograr crear esa sensación de movimiento vertiginoso, los futuristas convirtieron la retícula de la trama cubista en algo atravesado por una lluvia de líneas diagonales y, en realidad, toda suerte de figuras geométricas que expresaran movimiento, como la espiral. También aprovecharon las

vibraciones cromáticas simultáneas, como las experimentaban por aquellos años Delaunay y algunos de sus colegas del Orfismo.

Por lo demás, buscaban temas en los que, por el fondo o por la forma, se hicieran más palpables los valores que defendían, como manifestaciones políticas multitudinarias, carreras de coches, vuelos aéreos, etcétera. De todas formas, el Futurismo tuvo más eficacia como plataforma de agitación que por sus realizaciones artísticas que, en todo caso, fueron más convincentes y brillantes en la escultura y en la arquitectura que en la pintura. Por esa soberbia capacidad de movilización y propaganda, el Futurismo logró implantarse internacionalmente, destacando sus sucursales británica y rusa, en la primera adoptándose el nombre de Vorticismo y contando con dos artistas sobresalientes —Wyndham Lewis (1882-1957) y Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915)— y en la segunda, con los nombres de Cubofuturismo y Rayonismo y, asimismo, con artistas notables como Mijaíl Larionov (1881-1964) y Natalia Goncharova (1881-1962).

Antes de producirse la Revolución de 1917, Rusia vivía en medio de fuertes convulsiones que en todo caso sirvieron como buen caldo de cultivo para la agitación artística de vanguardia. Acabamos de citar un temprano grupo de implantación futurista, que fue una de las puntas de lanza y de ulteriores experiencias, cada vez más autónomas y audaces. Entre estas últimas, destacaron dos: la del Constructivismo, que arrancó del lenguaje del Cubismo sintético y la fascinación ingenieril por el maquinismo, con artistas como Vladimir Tatlin (1885-1953), Antoine Pevsner (1886-1962) y Naum Gabo (1890-1977), y la del Suprematismo, una creación de Kasimir Malévich (1878-1935), que defendía un arte no objetivo, que derivó pronto a una abstracción total, representada por esa experiencia definitiva del *Cuadro blanco sobre fondo blanco* (1918), que fue un punto de no retorno. Hay que señalar, respecto a esta vanguardia rusa entre 1910 y 1920, que en su gran mayoría vivió con fanática ilusión el curso revolucionario y que participaron muy activamente en los primeros momentos del régimen soviético, antes de ser reducidos al silencio por éste. Lo recuerdo ahora porque, al margen de estos grupos concretos y sus brillantes realizaciones, quizá lo más notable de esta vanguardia fue el frenesí creativo general que produjo al socaire de la ilusión revolucionaria, aunque hasta hace poco sólo se pudo conocer parcialmente el enorme caudal de ideas y obras producidas en estos años por este muy activo conjunto de artistas.



Composición 1902
Piet Mondrian

Por último, hay que citar el movimiento Neoplasticista, término inventado por el pintor holandés Piet Mondrian (1872-1944), que evolucionó desde el Cubismo analítico a una abstracción geométrica de absoluto rigor. El movimiento se creó en 1917, cuando Mondrian, junto con Theo van Doesburg (1883-1931), publicaron la revista *De Stijl*, que se convirtió en el órgano teórico del arte neoplástico, que se basó en el uso de formas regulares

y los tres colores primarios, más el negro, el blanco y el gris.

El arte de entreguerras y la crisis de la vanguardia: 1920-1940

El trauma bélico y sus consecuencias

La I Guerra Mundial no sólo alcanzó una extensión y una mortandad como jamás antes había conocido el hombre, sino que generó una frustración universal, que afectó incluso a las potencias vencedoras. Mirando la situación desde el punto de vista del arte de vanguardia, por de pronto hubo que lamentar la pérdida de un buen número de jóvenes de verdadero talento en todos los bandos. Pero ni siquiera los supervivientes se salvaron de la catástrofe moral ya que, en primer lugar, todos fueron apartados de sus ocupaciones, se vieron obligados a dispersarse y, salvo los que eligieron el exilio en zonas neutrales, tuvieron que vivir en directo el horror bélico. Por otra parte, toda esa euforia de descubrimientos y conquistas que se sucedieron en el terreno artístico durante los tres primeros lustros del siglo, y que en realidad reflejaba una nueva fe general en el progreso, se vino estrepitosamente abajo.

De hecho, a partir de aproximadamente 1915, los genuinos padres fundadores de la vanguardia histórica —Picasso, Braque, Matisse, Derain— comienzan a dar señales de agotamiento experimentador y, poco a poco, se orientan hacia lo que entonces se llamó “retorno al orden” o “nuevo clasicismo”. Obviamente, no se pueden tomar estos términos en sentido literal, ni interpretarse de una forma homogénea, pero Picasso vuelve sobre un depurado dibujo lineal, que se denomina “ingresco” y, poco después, a comienzos de los años veinte, pinta arcádicas figuras de porte clásico en una atmósfera mediterránea. Braque, por su parte, con su serie de *Canéforas*, rinde homenaje a las cariátides clásicas y, en fin, Matisse se instala definitivamente en Niza donde, en las décadas siguientes, pinta hermosos y serenos interiores con odaliscas, percibiéndose, a través de la ventana, la calcinante luz del mediodía. Por otro lado, los seguidores del Cubismo se habían vuelto completamente académicos, y los furiosos futuristas se

transformaron en “pintores metafísicos”, con escenas de un onirismo intemporal e imágenes impregnadas de elementos clásicos.

¿Es una contradicción todo este “retorno al orden” con el efecto devastador que había provocado la Gran Guerra? La explicación nos la dio precisamente un joven poeta que participó en la guerra y que muy pronto desempeñó un papel crucial en la creación del Surrealismo. Me refiero a André Breton y lo que escribió acerca de la palabra “evasión”, un término que hizo fortuna en los años veinte. En efecto, todo el mundo quería entonces evadirse de lo vivido, pero no sólo en el sentido “escapista” con que manejamos el término: había quienes querían huir de la realidad mediante el aturdimiento —viviendo frenéticamente cualquier placer— y había también quienes se escapaban de la realidad negándola; esto es, tomándola como una grotesca y circunstancial impostura, que había que sacudir desde sus cimientos.

Entre estos últimos, hay que contar a los dadaístas y sus sucesores, los surrealistas, que realmente fueron los grandes protagonistas de la vanguardia de los años de entreguerras.

Las cosas no terminaron, sin embargo, ahí. A fines de los años veinte, una terrible crisis económica oscurece tétricamente el panorama mundial y potencia los radicalismos hasta un punto insoportable. De esta manera, a los llamados “locos años veinte” les suceden los “hoscos años treinta”, durante los que se percibe, cada vez con mayor claridad, que todas las cuentas estaban pendientes, aunque ahora alimentadas con un mayor rencor y una todavía mucho más amplia capacidad destructiva. Se consolidaba entonces la era de los grandes totalitarismos: la Italia fascista, la Alemania nazi, la Unión Soviética de Stalin. En este contexto, ya no sólo se trataba de la censura política que estos regímenes totalitarios ejercieron a conciencia contra el arte de vanguardia y en defensa de un arte popularista, de factura académica y mensaje político manipulador, sino, en función de la amenaza creciente, de la propia autocritica de los sectores vanguardistas, que enfrentan un “realismo crítico” al realismo convencional y académico del arte de propaganda oficial.



Guernica
Pablo Picasso

En todo caso, la experimentación vanguardista pura, la de carácter formalista, parecía completamente fuera de lugar y, de hecho, apenas pudo sobrevivir, bien a través de algún grupo residual, como el de Abstracción-Creación, que aglutinó a los supervivientes del arte normativo, aunque también reflejándose en sus obras el estilo de dureza característico del momento. La Guerra Civil española sirvió como el toque final del clarín ante la catástrofe irremisible que se avecinaba y, cual si se tratara de una imagen profética del Apocalipsis, Pablo Picasso pintó en 1937 el *Guernica*, monumental exvoto en clamor de protesta por la masacre de una población civil y alegoría moral, en el sentido más amplio, de los millones de víctimas inocentes que pronto habrían de sucumbir ante la barbarie.

El Dadaísmo y el Surrealismo: el fin del arte y su transfiguración

Volviendo al momento trágico del desarrollo de la I Guerra Mundial, nos encontramos que, en algunos lugares de los países declarados neutrales, como Suiza y España, o físicamente alejados del conflicto, como los Estados Unidos de Norteamérica o, en fin, posteriormente, tras ser firmado el armisticio, en otros que habían participado directamente en él, como

Alemania y Francia, surgen unos núcleos de agitación vanguardista, cuyo propósito nihilista llega al colmo de pretender destruir el arte.

Se trata de los llamados dadaístas, que se dieron a conocer en primer término en la localidad suiza de Zúrich en 1916. Utilizaron como plataforma un local público, el cabaret Voltaire, donde realizaban unas sesiones cómico-grotescas en las que se ridiculizaban todos los valores, incluidos los artísticos. Sus protagonistas eran jóvenes de varios países europeos que habían desertado o huido de la guerra, como los alemanes Hugo Ball (1886-1927), Richard Huelsenbeck (1892-1974) y Hans Arp —que cambió después su nombre de pila en francés como Jean— (1887-1966) y los rumanos Tristan Tzara (1896-1963) y Marcel Janco (1895-1984).

El segundo centro relevante fue Nueva York, casi simultáneo al anterior, y que contó asimismo con la aportación de artistas fugitivos del horror bélico, entre los que destacaban Francis Picabia (1879-1953), Marcel Duchamp (1887-1968), Arthur Cravan (1887-1919) y Man Ray (1890-1977), cuyo acto común más espectacular fue la escandalosa exposición que tuvo lugar en 1917 en la Central Gallery. En Barcelona, durante 1917, coinciden también algunos de estos artistas, Cravan y Picabia, junto a otros extranjeros que de igual modo residían allí circunstancialmente y se publicaron cuatro números de la revista dadaísta *391*.

Tras este arranque, el Dadaísmo tuvo otras dos plataformas relevantes: la más amplia y contundente fue la alemana, aprovechándose el clima de agitación prerrevolucionaria que se produjo al fin de la guerra, y tuvo tres centros en las ciudades de Berlín, Colonia y Hannover, en los que participaron algunos de los protagonistas del núcleo original de Zúrich, como Arp y Huelsenbeck, pero también otros, como Hans Richter, Raoul Hausmann (1886-1971), Johannes Baader (¿-1955), Kurt Schwitters (1887-1948), Max Ernst (1891-1976), George Grosz (1893-1959), Johannes Theodor Baargeld (1892-1927), Hannah Höch (1889-1978) o John Heartfield (1891-1968), algunos de los cuales desempeñarán papeles muy relevantes en las décadas posteriores, bien como artistas independientes o bien integrándose en otros movimientos de vanguardia. Su segunda y definitiva sede fue el París de la inmediata posguerra, donde se reconstruyeron algunas de las sesiones de provocación características, con la incorporación de algunos nuevos elementos como, sobre todo, André Breton (1896-1966), pero esta protesta en el vacío se convirtió ya en algo exhausto a comienzos de los

años veinte y de sus cenizas brotó el Surrealismo.

¿Qué significó el Dadaísmo? Uno de sus primeros mentores, el ya citado poeta rumano Tristan Tzara, que publicó toda una batería delirante de manifiestos dadaístas, lo dijo con letras mayúsculas: “Dada no significa nada”. Era, desde luego y sobre todo, un gesto y una actitud: un gesto de rechazo universal y una actitud nihilista, de negación permanente que, en definitiva, volvía contra sí misma la euforia experimental de la vanguardia. El inventario de acciones y obras que llevaron a cabo los dadaístas entre 1916 y 1922 lo comprende todo: desde escritos, casi siempre por vía del absurdo y la injuria, hasta lo que después se llamarían *happenings* —esto es: actuaciones improvisadas— y, claro, el más formidable catálogo de objetos desconcertantes que imaginarse pueda. En este sentido, no se ha podido ir más allá de lo que hicieron los dadaístas porque, dando al signo artístico una extensión indiscriminada, cualquier cosa, al puro arbitrio de la decisión instantánea de su autor, se podía presentar como algo artístico, desde un urinario hasta una plancha. Se puede deducir a partir de esto que el arte entró entonces en su grado cero, pero también hay que reconocer, fueran cuales fueran sus más remotas consecuencias, aún no asimiladas por completo en la actualidad, que esta loca energía liberada por un conjunto de jóvenes desesperados también logró abrir horizontes insospechados y, a veces, muy interesantes y fecundos.



Caballo a la orilla del mar
Joan Miró

Sea como sea, lo que se presentó provocadoramente como “nada” y, por tanto, sin finalidad definida, se iba deshaciendo de todo, no podía obviamente durar. De hecho, la experiencia final de París fue, en este sentido, algo patética, al convertirse en una protesta hueca y sin eco. Quien lo comprendió así y además supo dar una alternativa a este vacío fue el ya citado André Breton, que, junto a otros cómplices incorporados como él al episodio final del Dadaísmo parisino, creó el Surrealismo, movimiento que se funda a fines de 1924 y que se hizo con el liderazgo moral de la vanguardia de entreguerras, contando con dos etapas claramente diferenciadas: la primera, que abarca entre 1924 y 1929, que, para entendernos, estuvo dominada por el principio del automatismo; y la segunda, entre 1929 y 1945, durante la cual se vivió una radicalización política muy polémica del movimiento y en la que el discurso psicológico se hizo más complejo y menos incompatible con todo tipo de fórmulas y medios artísticos.

El Surrealismo, si atendemos a lo escrito en su primer manifiesto por André Breton, quiso recuperar la fuerza imaginativa potenciada por el Romanticismo a través de los instrumentos que estaba aportando el psicoanálisis freudiano. Su término clave fue el de “inconsciente”, su método se basaba en la “escritura automática” —una forma de impedir que se distorsionara el mensaje del inconsciente— y su fin último era la revolución, puesto que, a diferencia de los dadaístas, los surrealistas pensaban que, una vez que tuviera lugar ésta, se podría producir la realización social del arte, que no había buscado otra cosa que la liberalización del hombre, incluso más allá de los límites represivos de la razón.

Utilizando con brillantez polémica manifiestos y revistas —entre estas últimas destacaron, sobre todo, dos: *La Revolución Surrealista*, que se publicó entre 1924 y 1929, y *El Surrealismo al servicio de la Revolución*, que lo hizo de 1930 a 1933, siendo luego continuada por una tercera, aunque ya no propiamente surrealista, pues fue fundada por Albert Skira y dirigida por Albert Tériade, titulada *Minotauro*, que duró desde 1933 hasta 1939, y en la que se siguieron publicando importantes trabajos teóricos de los principales surrealistas—, y siguiendo el dictado férreo de Breton, de personalidad dogmática, pero con un gran sentido de la organización, el Surrealismo ha sido uno de los movimientos vanguardistas más duraderos e influyentes de este siglo. Originalmente estuvo dominado por escritores, pero enseguida contó con la colaboración activa, y cada vez más determinante, de artistas plásticos.

En todo caso, este arranque inicial predominantemente literario del Surrealismo explica la total ausencia de un código o fórmula plásticos. De hecho, una de las primeras discusiones que hubo entre sus fundadores fue la de determinar si se podía hacer una obra plástica surrealista, lo cual, dado el método de la “escritura automática” no era fácil, ya que el pintor, por más que trata de inspirarse en el inconsciente, tiene comparativamente mayores mediaciones materiales para trasladar de forma directa y espontánea al lienzo esos impulsos y revelaciones del inconsciente.

De hecho, las dos etapas antes enunciadas como principales en la historia del Surrealismo, las de los años veinte y treinta, tuvieron, desde el punto de vista artístico, protagonistas y métodos muy diferentes. En la primera, dominada por la técnica automática, el lenguaje artístico bordeó muchas veces la abstracción, restando algunos pocos elementos figurativos, que

servieran como soporte simbólico a esos mensajes del inconsciente. En este periodo, las dos figuras dominantes fueron las de Joan Miró (1893-1983) y André Masson (1896-1987). El primero, catalán de origen y muy vinculado a la cultura telúrica, del mundo rural, desplegó un potente universo de signos y símbolos relacionados con ese muy rico depósito de la imaginación de tradición campesina, dotándolo además de una muy sugestiva fuerza poética. Por su parte, Masson desarrolló un grafismo violento, pleno de notas agudas dinámicas y puesto al servicio de escenas rituales, de sacrificio, orgía y lucha. Junto a éstos, también se incorporaron antiguos dadaístas, como Ernst y Arp.



El hombre invisible
Salvador Dalí

En la segunda etapa se impuso la teoría de la espontánea carga inconsciente que existe en la mirada humana, a la que no hay que forzar con ningún método para que revele su fuerza delirante. Esto significó que cualquier imagen aportaba datos reveladores y que, por tanto, no había que

molestarse en deformarla; antes, por el contrario, incluso alcanzaba su máxima potencia delirante cuando estaba pintada de la forma más cuidadosamente realista, tal y como teorizó y trabajó al respecto Salvador Dalí (1904-1989), junto con el belga René Magritte (1898-1967), las dos figuras capitales de la pintura surrealista de los años treinta.

El catalán Salvador Dalí, que ya había demostrado inquietudes vanguardistas tras su paso por la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde trabó amistad con el poeta Federico García Lorca y el cineasta Luis Buñuel —luego, asimismo, uno de los más significados creadores cinematográficos del Surrealismo—, en cuanto se instaló en París en 1929 no sólo se integró en el movimiento surrealista, sino que se convirtió enseguida en una de sus personalidades dominantes. Influida por las teorías del psicoanalista francés Jacques Lacan acerca de la paranoia, Dalí creía que, al igual que cuando se miran las nubes o cualquier otro objeto del paisaje de forma distraída, se pueden reconocer, en esos accidentes de la naturaleza, las figuras más fantásticas —prueba evidente de nuestra capacidad de proyección visual delirante—, no hacía falta, en efecto, molestarse por pintar automáticamente o con otra técnica diferente de la convencional del realismo. La cuestión era pintar las propias visiones y obsesiones con todo detalle y precisión. Magritte, por su parte, contraponía imágenes convencionales y su sentido metafórico, logrando crear de inmediato una sorpresa en el espectador.

En realidad, el Surrealismo artístico no tenía ninguna técnica precisa, sino que, como hemos visto, buscaba efectos de estimulación de la parte oculta —inconsciente o subconsciente— de la mente. En este sentido, aunque muy en la línea de los años treinta, la mayor parte de los artistas surrealistas derivaron hacia un lenguaje figurativo más realista, simultáneamente seguían con sus juegos experimentales y utilizando todos los medios de expresión al alcance de su mano. Por otra parte, durante los treinta se multiplicaron los artistas y las sedes del Surrealismo. Junto a los hasta aquí citados hay que destacar también a Yves Tanguy (1900-1955), Paul Delvaux (1897-1994) o el canario Óscar Domínguez (1906-1958).

Tras la invasión alemana de Francia, al poco de iniciarse la II Guerra Mundial, los surrealistas, que habían adoptado posiciones políticas muy radicales por su izquierdismo, se vieron obligados a exiliarse, marchándose la mayoría a Nueva York, donde sirvieron de acicate definitivo para el surgimiento del nuevo y potentísimo arte americano del Expresionismo

Abstracto.

Otros caminos de la vanguardia europea

Al margen de la acción dominante del Surrealismo, el resto de la vanguardia europea, como ya se ha apuntado, reconsideró su actitud formalista de antaño. Hubo ciertamente algún grupo, como los defensores del arte concreto, de orientación abstracto-geométrica y, asimismo, no pocas personalidades aisladas, que siguieron sus investigaciones, pero la gran mayoría buscó de alguna manera aproximarse al realismo y volver a reivindicar el “contenido”, el significado de la obra. La actitud más característica fue la que se denominó “Nueva Objetividad”, una manera de representación hiperrealista de contenido crítico, cuyos mejores representantes fueron artistas alemanes e italianos.

Por otra parte, también éste fue el periodo del muralismo mexicano, un arte político que, de forma realista y con descomunales formatos —los propios para decorar locales de instituciones públicas—, no sólo sirvió para crear una identidad artística propia, americana, sino que con su ejemplo estimuló el posterior desarrollo del Expresionismo Abstracto estadounidense de posguerra. Entre estos muralistas mexicanos destacaron Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974).

Por último, no se puede pasar por alto el que, junto a los nuevos artistas que iniciaron su obra durante estas décadas de entreguerras, los grandes maestros de la vanguardia histórica continuaban con su propia evolución, estuvieran más o menos visibles. Éste fue el caso de Pablo Picasso, cuya obra, a partir de 1925, fue muy jaleada por los surrealistas que, aun no siendo de su generación ni tampoco militantes formales de sus ideas, consideraban al pintor español como la expresión máxima del arte de vanguardia. De hecho, Picasso consigue muy importantes logros en pintura, escultura y grabado durante los años treinta, y, sobre todo, realiza el formidable mural del *Guernica* en 1937, que se convirtió, por derecho propio, en la imagen emblemática de estos duros años que concluyeron en el apocalipsis de la II Guerra Mundial.



Desnudo reclinado
Amedeo Modigliani

Aunque estuvieran más en la sombra, fue asimismo muy importante la evolución de Matisse, Derain, Léger, Mondrian, Kandinsky o Braque. Pero quiero llamar la atención aquí de forma especial sobre el italiano Giorgio de Chirico (1888-1978), cuyas imágenes oníricas despertaron particular interés en los primeros surrealistas y que, junto al ya citado Carlo Carrà y el también italiano Giorgio Morandi (1890-1964), promovió un arte llamado “metafísico”, con imágenes intemporales, de fuerte carga inconsciente y simbólica; así como sobre el suizo Paul Klee, del que tratamos al comentar el grupo expresionista muniqués de *El Jinete Azul*, pero que maduró su mejor obra precisamente durante los años veinte y treinta, cuando participó de las investigaciones formales en la Escuela de la Bauhaus, dando a su peculiar obra un carácter más geométrico, pero que, tras la clausura de ésta por los nazis y su definitivo exilio a Suiza, realizó una obra muy personal y de enorme fuerza poética, con figuras alegóricas que flotan en un espacio indeterminado, a medias entre el Expresionismo y el Surrealismo.

La Escuela de París

La revisión del desarrollo de la vanguardia histórica a través de grupos o movimientos característicos no sólo provoca muchos desajustes, como ya fue advertido en su momento, sino que en cierta manera condena a desaparecer del mapa a todos aquellos artistas que no se adscribieron a ninguno de ellos, aunque su actitud o lenguaje fuera decididamente vanguardista. La mayoría de éstos vivió en París, con lo que se ha usado esta fórmula de “Escuela de París” para poder hablar de ellos, en el sentido de inscritos en ese centro capital de modernidad y vanguardia, aunque insisto, sin que por una razón u otra llegaran a encuadrarse en la disciplina de un grupo, movimiento, corriente o tendencia concretos.

Fueron, por ejemplo, los casos de artistas como el italiano Amedeo Modigliani (1884-1920), el ruso Marc Chagall (1887-1985), el lituano Chaim Soutine (1894-1943), el polaco Moïse Kisling (1891-1953), el búlgaro Jules Pascin (1885-1930), la francesa Marie Laurencin (1885-1956) o el japonés Tsugouharu Foujita (1886-1968). Casi todos ellos nacieron en la década de 1880, como Picasso, lo que les sitúa en el corazón de la primera oleada de la vanguardia histórica. Fueron camaradas y amigos en la época de la bohemia de Montmartre y por lo general asimilaron las corrientes dominantes del Expresionismo y el Cubismo, a veces sucesivamente, otras incluso sintetizando aspectos de ambas simultáneamente. En todo caso, llevaron a cabo una poderosa y muy interesante obra personal, aunque fuera al margen de la vanguardia organizada.

Por lo demás, en la época de entreguerras, el grupo de los miembros de esta heteróclita masa de artistas en torno a la vanguardia de París se multiplicó considerablemente, haciéndose de esta manera un conjunto mucho más indiscriminado y desigual, pero en fin, sea como sea, conviene tener constancia de su existencia, ya que en algunos casos como los arriba citados constituyen jalones del arte contemporáneo de trascendental importancia.

VII

La pintura del siglo xx. Segunda parte: Últimas vanguardias y el arte posmoderno (1945-2000)

Hacia la institucionalización del arte

Aunque tras la II Guerra Mundial no parece producirse ningún cambio en la dinámica sucesión de diversos movimientos y grupos de vanguardia, al menos hasta llegar a la década de 1970, comienzan a detectarse síntomas sustanciales de transformación del anterior espíritu vanguardista desde fechas muy tempranas. Por de pronto, como consecuencia de lo acaecido en la guerra, que convirtió a Estados Unidos en la indiscutible potencia hegemónica a nivel mundial, todos los centros de decisión, incluidos los culturales, se trasladaron allí. La mayor parte de la inteligencia europea, científicos, intelectuales y artistas se habían refugiado en este país durante la guerra, cuando no antes, caso de los alemanes e italianos perseguidos por sus ideas políticas o su condición racial. Muchos de éstos, tras la paz, decidieron instalarse definitivamente en este país y contribuyeron de manera eficaz a potenciar su ya considerable prestigio cultural, lo que explica el porqué de esa hegemonía estadounidense de posguerra también en este campo.

Por otra parte, Estados Unidos convirtió la victoria aliada en un triunfo de la democracia frente a los regímenes totalitarios —entre los que pronto se incluyó a la Unión Soviética, antigua aliada, pero enseguida principal rival por el dominio mundial en cuanto empezó la llamada “guerra fría”—, con lo que fue necesario crear un auténtico frente ideológico, no sólo como propaganda de estos valores políticos democráticos, sino también de los culturales que iban asociados con ellos. En el terreno de las artes plásticas de vanguardia hallamos un magnífico ejemplo al respecto. Los nazis alemanes habían perseguido este arte de vanguardia al que denominaban “arte degenerado”, llegando incluso a realizar una muestra monográfica

representativa, en 1937, para escarnio del mismo. La Unión Soviética no llegó a tanto pero, ya hacia el ecuador de los años 1920, había mirado con recelo este arte vanguardista, que consideraba una manifestación pequeño-burguesa del decadente capitalismo y, durante los años 1930, ya no existía realmente nadie que pudiera trabajar libremente en esta dirección. Con estos antecedentes, se comprende que el hasta entonces impopular arte de vanguardia recibiera una sanción oficial del gobierno norteamericano, ahora convertido en el portavoz cualificado de la ideología democrática, y que comenzase a ser promocionado como su positiva y genuina forma de expresión artística.

Si a esto se le une el que, ya en la segunda mitad de los años cuarenta, inició su potente desarrollo la llamada Escuela de Nueva York, formada por una joven generación de pintores del Expresionismo Abstracto, a través de la cual la capitalidad mundial de la vanguardia se trasladó de París a la citada ciudad estadounidense, este componente de orgullo nacional afianzó aún más la protección oficial y privada del arte vanguardista. De hecho, a partir de fines de los años 1940, el centro promotor de casi todas las formas de renovación vanguardista y también, claro, su plataforma comercial, radicó definitivamente en Nueva York, donde además se multiplicaron los museos públicos y las colecciones de arte moderno.

Así se sucedieron los hechos, en relación con el arte de vanguardia, de una manera indiscutible, por lo menos, hasta fines de la década de los años sesenta, durante los cuales, con el triunfo del llamado Arte Pop, que reunificó la cultura minoritaria con la popular, la institucionalización de la vanguardia, ya fuera desde un punto de vista político, social o económico, fue algo incontrovertible. Pero la vanguardia, un arte de ruptura, lo aguanta todo menos precisamente su institucionalización, ya que lo vacía de contenido. ¿A quién se va a sorprender cuando la propia sociedad demanda y premia las sorpresas, las novedades, las rupturas? Este fenómeno de asimilación social de lo vanguardista es lo que termina con la razón de ser de la vanguardia, la cual, por otra parte, simultáneamente, parecía exhausta, al haberse recorrido todos los caminos posibles de experimentación por la experimentación, lo cual hizo del revolucionario lenguaje vanguardista algo académico.

En este sentido, aunque probablemente, como ya se apuntó en su momento, la crisis de la vanguardia histórica se había fraguado antes, en las décadas de entreguerras, sólo se tomó una conciencia social mayoritaria del

hecho aproximadamente a partir de la década de 1970, que es cuando se comenzó a hablar en los medios de difusión de masas de “crisis de la vanguardia” o de cualquiera de sus fórmulas: arte posvanguardista, transvanguardista o, lo que es más común, de arte posmoderno. Y esta situación es la que encontramos en el tramo final del siglo xx, cuando, naturalmente, se siguen produciendo cambios de moda artística, pero ya ni tienen la fuerza aglutinante, ni la organización, ni la capacidad de extenderse universalmente de forma dogmática, ni, en fin, la credibilidad moral que antes poseían las emergentes vanguardias. En la actualidad, por tanto, el desarrollo artístico es mucho más ecléctico e individualista y, en ningún caso, cuando una orientación o tendencia triunfan en el mercado artístico internacional, nadie osa hablar de ello en términos de vanguardia, sino de moda.

Como ya comenté, etimológicamente, la raíz de “moderno” y de “moda” es la misma, algo que nos debe ayudar a reflexionar acerca de lo que ahora mismo ocurre con el arte. Hablamos de arte “posmoderno”, no porque hayamos dejado de ser modernos, sino justo por lo contrario, porque, sintiéndose mayoritariamente todo el cuerpo social moderno, ya no queda nada por modernizar; esto es: nos aceptamos tal y como somos. Otra cosa es, desde luego, el valorar lo que puede ocurrir, desde un punto de vista cultural, con esta conciencia generalizada de moderna autosatisfacción, pero eso mismo es lo que ahora nos toca vivir y averiguar.

Las últimas vanguardias: 1945-1970

El Expresionismo Abstracto y el Informalismo

La situación en la que se halla la vanguardia plástica al finalizar la II Guerra Mundial es la de una total falta de perspectivas, y no ya sólo por razón del terrible golpe moral que supuso el hecho bélico. Por de pronto, las dos orientaciones dominantes que habían presidido la acción de las vanguardias históricas —la defensa de la experimentación formal pura y el posterior retorno a la imagen— estaban, por así decirlo, desacreditadas. De la experimentación formalista ya no cabía, en principio, esperar nada, pues cada

vez que se intentaba se corría el peligro de parodiar algo ya hecho antes, pero, asimismo, tampoco había mucho ánimo para seguir con la defensa de la imagen —y su siempre mayor fuerza significativa— tras la experiencia de los años treinta, cuando las imágenes habían sido objeto sobre todo de manipulaciones interesadas y se habían convertido en un arte de propaganda, incluso al margen del realismo académico que propiciaron los regímenes totalitarios.

¿Qué hacer, entonces? Y además, ¿cómo hacerlo para recobrar el suficiente impulso moral? Tales fueron las cuestiones subyacentes en la inmediata posguerra. La respuesta artística a estos graves interrogantes no fue, desde luego, homogénea, aunque sí se produjo una orientación dominante, que fue la que conocemos, según el lugar donde se produjo, como el movimiento del “Expresionismo Abstracto” americano o el “Informalismo” europeo. Ambas orientaciones coincidieron en su carácter de arte no-figurativo o abstracto y, además, en la importancia que dieron a la técnica automática para su realización, pero sus resultados fueron bastante distintos.

El Expresionismo Abstracto —también conocido como Escuela de Nueva York, porque allí fue el lugar de su elaboración y lanzamiento— se fue gestando desde comienzos de los años cuarenta para llegar a su madurez y proyección a comienzos de la década siguiente. Estuvo formado por la convergencia de varios artistas, aunque la mayor parte de ellos no se hubieran formado allí. De hecho, entre los más importantes, Arshile Gorky (1905-1946) era de origen armenio, Willem de Kooning (1904) holandés, Mark Rothko (1903-1970) ruso o, en fin, Philip Guston (1913-1980), canadiense. Digamos que esto era completamente normal durante la primera mitad del siglo, que es la época de las grandes inmigraciones al país. Lo que sí es importante es que tanto éstos como los restantes —Jackson Pollock (1912-1956), Franz Kline (1910-1962), William Bazotes (1912-1963), Adolph Gottlieb (1903-1974), Clyfford Still (1904-1980), Barnett Newman (1905-1970) o Ad Reinhardt (1913-1967)—, procedieran de donde procedieran, incluyendo también la vastísima extensión de los lugares de procedencia locales, que implicaban enormes diferencias culturales, todos convergieron en Nueva York durante las décadas de los treinta y los cuarenta. Se educaron, por tanto, en parecidas escuelas de arte, vivieron simultáneamente parecidas influencias, compartiendo ideales culturales comunes y les tocó experimentar asimismo muy parejas circunstancias profesionales.



Uno
Jackson Pollock

Para resumir muy brevemente estas influencias comunes hay que destacar, en principio, dos cuestiones: su introducción en el lenguaje artístico moderno a través de la enseñanza de algunos significados maestros vanguardistas europeos afincados allí, como los alemanes Hans Hofmann (1880-1966) y Josef Albers (1888-1976), pero, sobre todo, la influencia ejercida por los muralistas mexicanos, que ofrecían el ejemplo estimulante de un arte local no provinciano, además de reflejar los ideales izquierdistas que entonces dominaban los círculos de vanguardia y, claro, el aluvión de vanguardistas extranjeros que desde el comienzo de la guerra se instalaron en Nueva York, fundamentalmente los surrealistas, que eran entonces los que poseían un mayor prestigio. Por otra parte, hay que valorar lo que, desde los años treinta, fue la ayuda federal para el arte, según las ideas del presidente demócrata Roosevelt para combatir los efectos de la gran depresión económica, unos programas que abrieron una posibilidad de supervivencia profesional para los artistas más inquietos, además de cohesionarlos en programas de acción comunes.

Desde el punto de vista técnico, el Expresionismo Abstracto fue el resultado de un uso innovador del automatismo reivindicado por los surrealistas en su primera etapa, pero ahora transformado en lo que se llamó

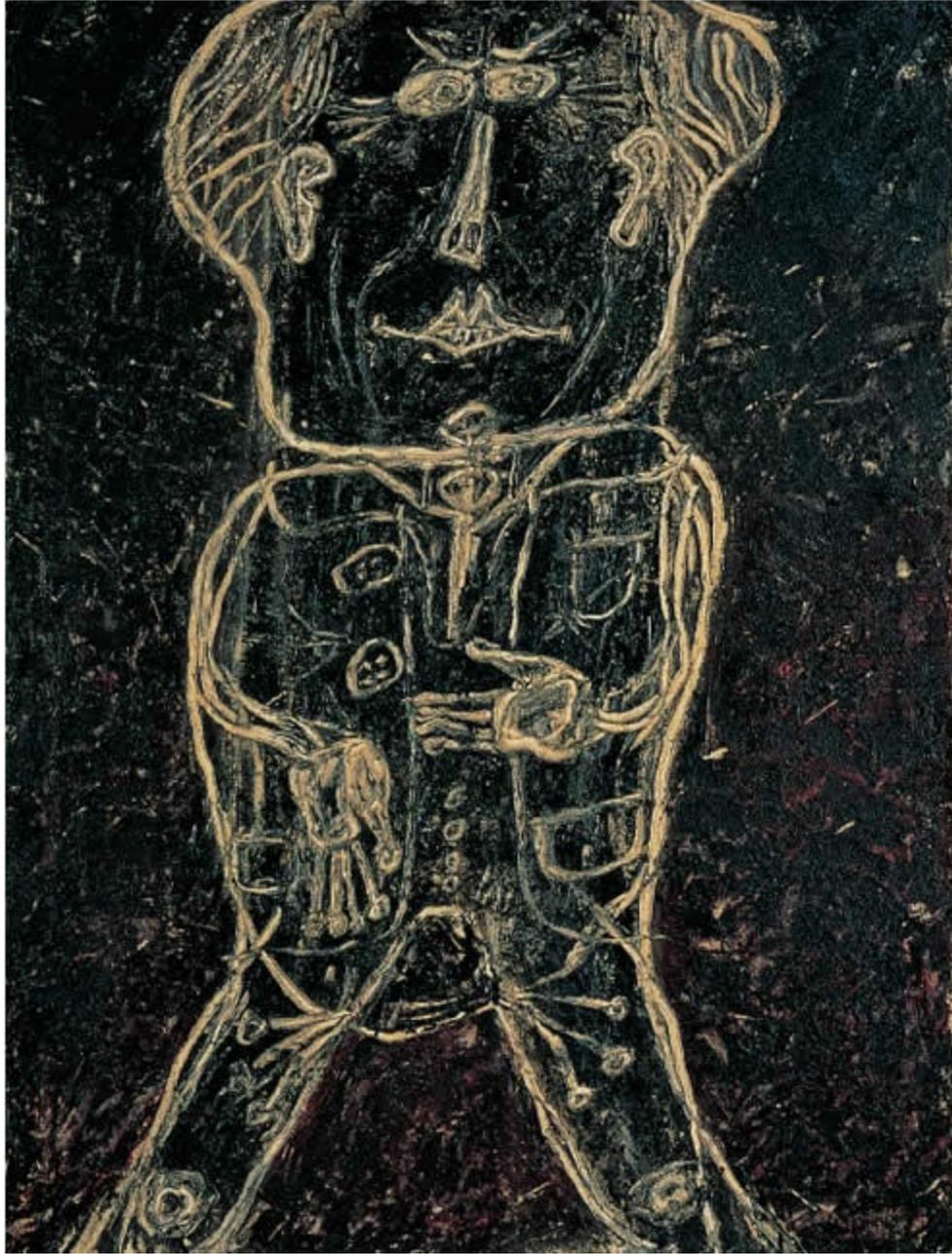
la *action painting* o pintura de acción, unido al uso de grandes formatos, a los que se habían acostumbrado los pintores americanos tanto por su actividad en las grandes decoraciones de edificios públicos como por el ejemplo de los muralistas mexicanos. Quien de una forma más intensa y convincente practicó esta original pintura de acción o gestual fue Jackson Pollock, que además, para cubrir esos grandes formatos, extendió en el suelo la tela y comenzó, por así decirlo, a “danzar” sobre ella, no importándole que hubiera goteos o salpicaduras sino más bien provocándolos. Se trata de una pintura completamente abstracta, pero marcada por la furia gestual automática, lo que le daba un aspecto expresionista. Por otra parte, como tal pintura gestual, de acción, el tiempo de ejecución era un nuevo elemento básico, que aportaba una dimensión dramática al hecho de pintar.

No todos los expresionistas abstractos fueron expresionistas, ni abstractos, pero la fórmula triunfó. De todas formas, en la misma onda expresionista de Pollock estuvieron Gorky, que, en cierta manera, le precedió, pero, muerto en condiciones trágicas muy pronto, en 1948, cuando había evolucionado desde un estilo próximo a Miró hasta este tipo de pintura de acción, no sabemos qué habría hecho de haber vivido más; De Kooning, cuyo expresionismo, de colores encendidos, fue, sin embargo, de carácter figurativo en esta primera etapa; y Franz Kline, que compartió esa gestualidad no-figurativa y esa afición al negro de Pollock, aunque con fórmulas más refinadas y formatos menos grandes.

Frente a éstos, los genuinamente expresionistas y gestuales, hubo otra dirección dominante antitética, que encarnaron, sobre todo, Clyfford Still, que enterraba el gesto dando grandes capas de color tendentes a la monocromía, aunque conservando, en su caso, una pintura muy abrupta y empastada como único rasgo expresionista; Rothko, que evolucionó a una pintura completamente abstracta, la luminosidad sorda y reverente, que dividía campos de color en dos cuadrados superpuestos, en cada uno de los cuales la tonalidad cromática era diferente; y, por último, Newman, también caracterizado por extender una capa cromática uniforme por toda la tela, dejando sólo algún elemento de contraste a modo de aislada banda vertical. En estos tres, junto con Reinhardt, el Expresionismo se convertía en una difusa atmósfera mucho más intemporal, mística y atmosférica.

En la Europa de la posguerra se produjo también una pintura abstracta y de carácter expresionista que se denominó, no obstante, con la fórmula general

de “Informalismo”. La gran diferencia con el Expresionismo Abstracto americano fue técnica y estética: técnica porque los informalistas europeos no trabajaban en grandes formatos y le dieron una importancia mucho mayor a la materia; y estética, porque frente al vigoroso sentido dramático de la pintura “de acción” americana, donde lo fundamental es la descarga vibrante del gesto sobre la tela, fue más la suya una pintura “existencial”, más intimista, poética, concentrada. Por otra parte, estos informalistas europeos no mantuvieron la estrecha relación de los americanos, ni entre ellos mismos ni con las plataformas de lanzamiento comercial que podrían servirles de aglutinante, o por lo menos no lo hicieron hasta mucho más tarde.



Señor Plume con arrugas en sus pantalones
Jean Dubuffet

El núcleo más relevante de este Informalismo europeo estuvo en Francia, donde hay que destacar media docena de nombres. El primero de todos ellos, el de Jean Fautrier (1898-1964), un pintor que ya a fines de los años veinte pareció preconizar el Informalismo, pero fue en una célebre exposición de

1943, aún sin haber terminado la guerra, cuando con su serie titulada *Otages* —Rehenes— dio a conocer su nuevo lenguaje informal, en su caso consistente en unas vagas siluetas formadas por capas superpuestas de pintura blanca, que lograban una gran densidad de empaste o materia pictórica. Fue asimismo muy importante la revelación de Jean Dubuffet (1901-1985), que también insistió en valorar la calidad del empaste pictórico, aunque sin abandonar cierto dibujo figurativo, de trazo manifiestamente infantil y una temática donde se reflejaba la vida desde una óptica muy rudimentaria, muy primitiva. En este sentido, Dubuffet, para el que la calidad amétrica pronto se convirtió en la ocasión para mezclar con la pintura toda suerte de elementos heterogéneos, desde elementos arcillosos y pequeñas piedras cerámicas, siguió explorando el mundo de lo instintivo y lo primitivo, a partir de lo cual creó la fórmula de *Arte Bruto* (Art Brut), que era no sólo el que se hacía desde esta espontaneidad un poco en estado salvaje, sino también la que hacían los llamados pintores *naives* o “ingenuos”, la de los locos y los niños o, en fin, la de los no profesionales dotados de una fuerte expresividad y sin inhibiciones.

De orientación más intimista y lírica fueron Wols (1913-1951), nombre artístico de un alemán llamado realmente A. O. W. Schulzer Battman, afincado en Francia, cuya pintura consistía en una sinuosa caligrafía dibujada en tinta, de gran sutileza poética, y Henri Michaux (1899-1984), que también trabajaba con tinta china y acuarela creando imágenes de un universo microscópico y surrealista, como captadas en el umbral secreto de la percepción. Un extraordinario poeta también, Michaux se dedicó a explorar ese mundo de la percepción cuando se alteran artificialmente las condiciones normales de la conciencia.

Tras estos pioneros, entre fines de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, se fueron sumando otros pintores a esta técnica informalista, llegándose a crear una escuela nacional que recibió el nombre de “Abstracción lírica francesa”, así como los calificativos de “Arte Otro” —que inventó el crítico francés Michel Tapié— y el “Tachismo” formado a partir de la palabra *tache*, que en francés significa “mancha”. En este grupo de informalistas franceses hay que citar, entre otros, a Hans Hartung (1904-1992), Georges Mathieu (1921) o Nicolas de Staël (1914-1955), este último oriundo de Rusia e instalado en Francia a partir de 1943, donde logró destacar con originalidad por la sabia y equilibrada mezcla en sus

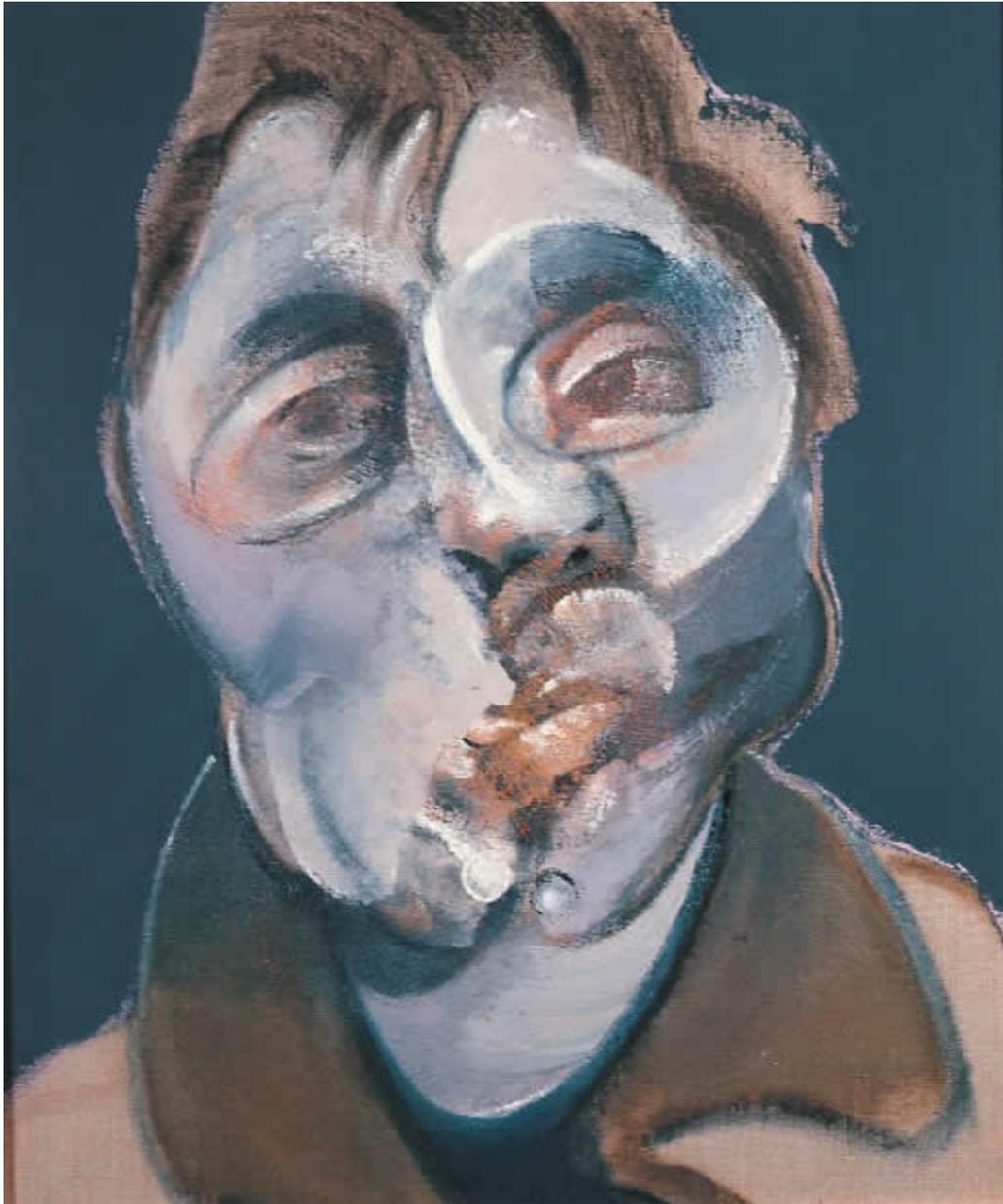
composiciones pictóricas entre calidad sensual y sentido constructivo a la manera de Cézanne.

El Informalismo, surgido en Francia, también estuvo presente en otros países europeos, como Italia y España. En Italia hay que destacar la figura de Alberto Burri (1915-1991), que trabajó sobre nuevos soportes materiales, como la arpillera, en esa búsqueda que entonces se hacía para dotar de una nueva expresividad a la materia; y Lucio Fontana (1899-1968), pintor que había estado vinculado con el grupo de “Abstracción-Creación” antes de la guerra y que luego publicó el *Manifiesto blanco* (1946), donde reclamaba la presencia de la ciencia para investigar nuevos métodos y materiales, a partir de lo cual hizo una obra muy variada y polivalente, fundamentalmente centrada en una manera diferente de tratar el espacio.

En España, la corriente informalista tuvo una gran importancia, destacando sobre todo tres artistas que se encuentran entre los mejores de Europa: el catalán Antoni Tàpies (1923), el aragonés Antonio Saura (1930-1998) y el canario Manuel Millares (1926-1972). El primero estuvo vinculado al grupo *Dau al Set*, que operó en Barcelona a fines de los años cuarenta, y los dos segundos con el de *El Paso*, que lo hizo en Madrid a fines de los cincuenta.

Las tendencias expresionistas figurativas

Junto a estas corrientes expresionistas, de naturaleza mayoritariamente abstracta, se produjeron simultáneamente otras más figurativas aunque, como en el caso anterior, siempre haya que hacer esta afirmación de una forma no muy tajante. En realidad, fuera su contenido figurativo o abstracto, lo característico en este momento fue la gestualidad, la violencia expresiva del trazo pictórico, la factura abrupta y el valor que se concedía a la materia. En este sentido, nos podemos encontrar desde realistas que, no obstante, estilizan expresivamente la figura, como los franceses Bernad Buffet (1928), Francis Gruber (1912-1948) o hasta el caso más insólito e interesante de Jean Hélion (1904-1987) —que transformó sus experiencias primeras de abstracción geométrica en una figuración muy sintética tras la guerra—, hasta surrealistas, como Balthus (1908-2001), o expresionistas radicales, como los británicos Sutherland o Bacon y los miembros del Grupo CoBrA.



Autorretrato
Francis Bacon

Un caso particularmente notable y original fue el de algunos pintores británicos, que evolucionaron de forma aislada en relación con la marcha de las vanguardias, creando, ya a partir de los años treinta, un interesante núcleo de pintura figurativa, uno de cuyos más relevantes frutos apareció después de

la guerra, formando lo que ahora ya retrospectivamente se conoce como el grupo o la Escuela de Londres, constituido por Francis Bacon (1909-1992), Lucien Freud (1922) y Frank Auerbach (1931). No obstante, para entender esta corriente, dominada por la poderosísima personalidad artística de Bacon, hay que remontarse más atrás hasta llegar, en primer término, a Stanley Spencer (1891-1959), que retomó de forma muy vigorosa la tradición británica de arte visionario, o a Paul Nash (1889-1946), partícipe en el desarrollo local del Surrealismo, y, en segundo, hasta la de Graham Sutherland (1903-1980), cuyas *Crucifixiones* evocan el mundo germánico de Grünewald, todos los cuales propiciaron esa nueva figuración británica de posguerra del grupo de Londres. Entre estos últimos y en general en toda la figuración europea de después de la guerra, Bacon ocupa un papel trascendental, ya que no sólo logró una deformación expresionista de la figura de tremendo impacto, sino que creó lo que se ha llamado el “espacio psíquico” para describir un modo de enfocar o encuadrar la patética imagen solitaria del hombre, convertido en una masa informe de carne y rasgos indiferenciados donde se percibe, de manera angustiosa, el drama de la existencia.

De todas formas, como conjunto articulado de vanguardia, dentro de esta corriente de Expresionismo Figurativo, no hay nada que pueda compararse al denominado grupo “CoBrA”, cada una de cuyas tres mayúsculas hacen referencia a las tres ciudades a las que pertenecían los miembros del movimiento: Copenhague, Bruselas y Amsterdam. Se fundó en noviembre de 1948 con los pintores daneses Karel Appel (1921), Constant (1920) y Corneille (1922), el danés Asger Jorn (1914-1973) y los escritores belgas Detremont y Noiret, añadiéndose posteriormente otros artistas como el también belga Pierre Alechinsky (1927). Con raíces en el Expresionismo y el Surrealismo, reivindicaron el mundo de los sueños, la expresividad de los primitivos, los niños y los locos, pero lo hicieron con una violenta liberación del color, una pintura muy empastada y un gesto agresivo y directo. Su militancia política izquierdista y en general sus preocupaciones teóricas sobre el destino del arte extendieron su influencia más allá de la propia historia del grupo y del estilo con que pintaban.

La reacción antiexpresionista de los años cincuenta y sesenta

A mediados de los cincuenta, el triunfo del Expresionismo Abstracto americano era un hecho incuestionable desde el punto de vista publicitario y comercial. Aunque muchos de sus miembros más cualificados, imbuidos por el ideal romántico del artista que no teme agotar la vida en aras de la obra, murieron trágicamente, bien suicidándose de hecho o casi, como Gorky, Pollock o Rothko, este patético sacrificio todavía aumentó más el carisma de su imagen. Destaco este hecho porque a través de él nos vamos a encontrar con un fenómeno hasta entonces extraño dentro del curso normal de la vanguardia o muy excepcional: su consumo popular y la conversión de sus miembros en “estrellas” del mundo cultural. Además de lo que significó esta situación como asimilación o institucionalización de la vanguardia misma, lo que acabó fue provocando su definitiva crisis y también generó una ansiedad personal en los artistas de naturaleza, muchas veces, terriblemente destructiva. Por otra parte, la nueva dinámica de proyección social de la vanguardia también aceleró más vertiginosamente su contestación interna, presentándose sin respiro formas alternativas.

Apenas muerto Pollock en 1956, por ejemplo, con sólo cuarenta y cuatro años, ya estaban produciéndose serias alternativas artísticas al recién encumbrado Expresionismo Abstracto que él había creado. Pero, al margen de esta específica situación en el ya muy potente mercado artístico americano de vanguardia, hubo, en general y por todo el mundo occidental, una reacción antiexpresionista, que no se debe interpretar sólo como un cambio de estilo y que por ello se extendió a lo largo de las dos décadas siguientes a través de un variado conjunto de grupos y formas artísticas diferentes. El espíritu general de esta reacción podría resumirse a través de estas dos notas: en primer lugar, un “enfriamiento” completo de la temperatura creativa del artista, lo que significa no sólo que ya abandona por completo la dimensión subjetiva y emocional, en la forma de trabajar, sino que trata de neutralizar la huella física de la mano; esto es: que no pinta directamente o lo hace de una forma que podría sustituirle cualquiera en el trabajo; en segundo lugar, dando consiguientemente a la obra una estructura y apariencia mucho más neutra, objetiva, aséptica, distanciada. En definitiva, que lo que ahora importaba ya

no era la “acción” de pintar, sino la materialización, a través de muy variadas formas, de una idea, adquiriendo ésta toda la importancia artística, como aportación conceptual, sobre la forma física de su fabricación.

Dentro de esta gran corriente general antiexpresionista podemos distinguir dos estrategias dominantes. La primera de ellas, que va desde el llamado “Neodadaísmo” hasta el Pop y sus derivados, que incorpora progresivamente fragmentos materiales de la realidad cotidiana al cuadro —como, por cierto, ya se había empezado a hacer desde los primeros *collages* del Cubismo sintético, aunque fueron los dadaístas y los surrealistas los que llevaron más lejos esta práctica—, hasta llegar, ya en su última fase Pop, a la incorporación de la misma imagen tomada de los medios icónicos de masas. La otra, que va desde la llamada “abstracción pospictórica” —que anula toda huella física y psicológica del pintor en el cuadro— hasta el Arte Minimal y conceptual. Es decir: si nos fijamos en los términos extremos de esta oposición, veremos que al extremo subjetivismo del Expresionismo Abstracto se respondió finalmente con un extremo objetivismo de carácter impersonal y normativo.

El Neodadaísmo

Pero contemos la historia con un poco de orden, aunque de una manera forzosamente muy abreviada, empezando por la primera de las corrientes antes citadas, la del Neodadaísmo. Tuvo ésta su desarrollo simultáneo en Estados Unidos y en Europa a lo largo de la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta. Las figuras claves americanas fueron, sobre todo, dos: Robert Rauschenberg (1925) y Jasper Johns (1930), a los que enseguida se sumaron otros artistas, como Jim Dine (1935) o Larry Rivers (1923). La pretensión de todos ellos era convertir la pintura en un objeto —“objetualizarla”—, tratarla como algo exterior al artista, como una cosa. Para lograrlo, incorporaron elementos de la realidad misma —trozos de fotografía, latas de cerveza usada o cualquier tipo de objeto cotidiano—, a partir de lo cual pintaban por encima, pero neutralizando cada vez más su intervención pictórica hasta convertir el resultado final en una mera presentación de cosas. Esta manera de actuar trajo como primera consecuencia la ruptura con el sentido bidimensional del cuadro, que al

incorporar estos objetos reales al lienzo a veces, incluso, separándolos de él y generando una especie de “ambiente”, se convirtió en una escultura o, si se quiere, en una representación en tres dimensiones. De hecho, digamos haciendo un inciso, estos neodadaístas, al seguir en esta línea de incorporación de la realidad del entorno al universo plástico, acabaron lógicamente inventando el *happening*, término inglés que significa “acontecimiento” y que, aplicado en arte, supuso hacer una especie de “cuadros animados” con actuaciones teatrales en vivo, espontáneamente improvisadas.

En este empeño, no todos ellos se comportaron, sin embargo, de una misma manera. Hubo los que, como Rauschenberg, siguieron recubriendo el armatoste tridimensional creado a partir del lienzo en un hecho pictórico, donde restaba algo, aunque fuera como mera tachadura, del gesto subjetivo del artista; otros, como Johns, actuaron de forma inversa, más fría y mental: a partir de imágenes convencionales, como las dianas o la misma bandera americana, u objetos asépticos, como latas de cerveza, molde de letras y de números, pintaba encima a veces con técnicas muy sofisticadas, como el temple o la cera, pero que resultaban “transparentes”, invisibles para el contemplador no cualificado o desprevenido. De una u otra forma, se trataba, así pues, de un método “perverso”, en el sentido que maliciosamente desviaba la atención del espectador respecto a lo que eran sus expectativas más ingenuas, no tanto por el gusto de engañarle, sino precisamente haciéndole cómplice del engaño que es por sí misma la “ilusión” pictórica, tomase así una mayor conciencia de ella como tal ilusión y de lo que con el arte pretendidamente se busca, que no es otra cosa que una mejor comprensión de la realidad.

En Europa se produjo un fenómeno parecido, con manifestaciones más sobresalientes en Francia —donde se creó un grupo llamado del Nuevo Realismo—, en Alemania —con el llamado “Movimiento Zero”, que aglutinaba a artistas de varios países o, un poco después, el de “Fluxus”— y en Italia —con los grupos del “Especialismo”, “Azimuth” y, finalmente, el llamado “Arte Povera” (Arte Pobre)—. Las pretensiones de todos estos grupos eran básicamente parecidas entre sí y con lo que ya hemos comentado del Neodadaísmo americano aunque quizá con una variedad de propuestas mayor, lo que producía también una impresión de mayor heterogeneidad y dispersión y sobre todo, con algo que tradicionalmente distingue el arte de las

culturas meridionales, de tradición católica, de las septentrionales, de tradición protestante: un sentido más físico de la materia y más simbólico entre los meridionales de tradición católico-latina.

En todo caso, fijémonos en los rasgos de algunos de este amplio conjunto de artistas europeos como, en primer lugar, el francés Yves Klein (1928-1962), muy influido por las doctrinas esotéricas y el misticismo oriental, que llegó a lo que él llamó “monócromos”, una pintura basada en un tipo de azul, al que trataba como objeto y que llegó a patentar con las siglas de I. K. B. (“International Klein Blue: Azul Klein Internacional”), un juego, si se quiere, irónico, pero para demostrar ese uso no simbólico de un color, que pasa a ser como una cosa sin más cualidades que las específicas de su materialidad. Activo, ingenioso, audaz y con mucho sentido teatral, Klein realizó *happenings* de muy diverso tipo, pero los más espectaculares fueron, sin duda, aquellos en los que, como si fuera un director de orquesta —de hecho, esta actuación tenía música en vivo con instrumentistas presentes tocando—, y valiéndose de la colaboración de varias modelos desnudas, embadurnaba sus cuerpos y luego las hacía restregarse sobre un lienzo, donde dejaban una huella característica. Es lo que él denominó “antropometrías”. Este mismo frenesí experimental le llevó a realizar sus “pinturas al fuego”, en las que ahumaba una superficie mediante un lanzallamas.

La utilización de medios y técnicas insólitos fue una constante en el resto de estos “nuevos realistas”, entre los que hay que contar también al hoy muy popular Christo (1935), que empaqueta grandes edificios, paisajes o tiende, en medio de la naturaleza, kilómetros de cortina, a través de los cuales no sólo llama la atención sobre algún aspecto de la historia o de la relación del hombre con el medio, sino que incluye en la propia obra todo el complejo trabajo previo que hay que realizar para lograr el fin. Jean Tinguely (1928-1991), por su parte, construyó máquinas, de compleja estructura, pero cuyo constante movimiento no conducía a nada o a objetos irrisorios, mientras que el francés César (1921) y el estadounidense John Chamberlain (1927) formaron, mediante la técnica industrial de compresión, bloques de chatarra de automóviles.

Entre estos artistas, de fuerte sentido crítico, hubo dos que merecen una mención especial: el italiano Piero Manzoni (1933-1963), que hizo del ritual artístico y de la propia imagen mítica del artista un punto de referencia esencial en su obra, oscurecida injustamente por la polémica que creó con su

envasado de “mierda de artista” o “aire de artista”. Para el alemán Joseph Beuys (1921-1986) la misión chamánica y liberadora del artista tuvo también una gran importancia, así como la utilización del arte como un medio político de transformación de la realidad social, siguiendo las viejas pautas del Romanticismo germánico. Para Beuys, dibujante de enorme fuerza poética, los objetos y determinadas materias están cargados de un simbolismo, muchas veces biográfico, que trata de subrayar.

El Antiexpresionismo radical

Todos estos comportamientos neodadaístas lograron cambiar la perspectiva con que el espectador se enfrentaba con el arte, aportando un horizonte muy amplio de sugerencias, aunque también en exceso indiscriminado, lo que exigió mucho más del contemplador, que ya no podía limitarse a una actitud pasiva.



Cero a través del nueve
Jasper Johns

Así y con todo, esta manera de involucrarse en la realidad implicaba algo, si se quiere, de expresividad y, desde luego, una intervención del artista de gran carga personal y simbólica. Por eso, en el camino de enfriamiento que se emprendió como reacción frente al Expresionismo abstracto, restaban formas de congelación mucho más radicales, pero radicales dentro de una perspectiva formalista. Con ello, comprobamos cómo pervive o renace el enfrentamiento entre los partidarios del arte como forma y los del arte como contenido o significado, enfrentamiento que ya se había producido durante la época heroica de la vanguardia histórica. En todo caso, estos nuevos defensores del formalismo fueron los que, simultáneamente al desarrollo de

las corrientes neodadaístas, recibieron la denominación de “abstractos pospictóricos” en América y “geométricos”, “ópticos” o “cinéticos” en Europa.

Respecto a los “pospictóricos americanos”, hay que señalar que se dieron a conocer mediante dos muestras colectivas, la primera de las cuales se celebró en el prestigioso Museo de Arte Moderno de Nueva York el año 1963 con el título de *Hacia una abstracción*, mientras que la segunda tuvo lugar en la ciudad californiana de Los Ángeles con el título de *Abstracción pospictórica*, que fue, con el aval del crítico y principal mentor ideológico de esta corriente, Clement Greenberg, la que se acabó imponiendo para denominar esta tendencia. Una clave estilística fundamental para entenderla tiene una antigua raíz en la historia de la pintura moderna: la del “aplanamiento” de la visión, algo que comenzó a hacer Édouard Manet al recalcar la importancia de los tonos puros desde el punto de vista expresivo y espacial y al considerar el color como generador del espacio y de la luz; esto es: el color como elemento pictóricamente autónomo y autosuficiente. Tras Manet, Gauguin y los fauvistas radicalizaron esta manera de entender la pintura, que luego fue asumida una y otra vez en la posterior historia de la vanguardia, llegando a su extremo con Mondrian y los miembros del grupo de Abstracción-Creación de los años 1930 y su concepción geométrica del arte, que ellos denominaron “arte concreto”. En un manifiesto que éstos publicaron, afirmaban al respecto que “el cuadro debía estar constituido por elementos puramente plásticos — planos y colores—; que la construcción del cuadro debía ser “simple y controlable visualmente”; y, por último, que la técnica para pintarlo debía ser “mecánica, exacta y antiimpresionista”.

Un poco en esta dirección habían evolucionado algunos miembros de la corriente del Expresionismo Abstracto, como Newman, Rothko o Still, pero sería Ad Reinhardt, incorporado un poco más tarde, el que se convertiría en el más radical defensor de la reacción antiexpresionista de esta abstracción pospictórica, llamada así, según podemos extraer de las propias declaraciones del citado Reinhardt, porque este tipo de pintura no debía tener textura, ni huella alguna del pincel, ni gesto caligráfico, ni forma con relieve, ni colores que no fueran neutros o planos, ni luz claroscuro, ni otro espacio que no fuera el vacío, ni dimensiones que alterasen la escala, ni sugerencia de movimiento, ni, en fin, objeto representado al que cupiera otorgar algún significado simbólico. En su regla número doce, Reinhardt lo resumía todo:

“Ningún objeto, ningún sujeto, ninguna materia, ningún símbolo, ninguna imagen, ningún placer, ninguna pena”.

¿Se puede ir más lejos en el despojamiento formal de un cuadro? Y, en todo caso, ¿queda, tras ello, algo que mirar? Pues lo que queda exactamente es sólo eso: pintura. Una pintura reducida a su condición de objeto material y tratada como tal. Es, como quien dice, el colmo de la insignificancia. Antes de seguir con ello, sin embargo, hay que informar de algunos de los artistas que se dieron a conocer entonces como representantes de esta corriente: Frank Stella (1936), Ellsworth Kelly (1923), Kenneth Noland (1924), Morris Louis (1912-1962) y Larry Poons (1937).

Si queremos traducir esta orientación estética a normas técnicas, según fueron pintando los cuadros algunos de estos representantes del pospictoricismo, nos encontraríamos con lo siguiente: un tratamiento uniforme de la totalidad de la superficie del cuadro, incluido el borde — también se les llamó por eso pintores del *Hard edge*, que, en inglés, significa “borde duro”—; la fusión de figura y fondo, eliminando la distinción entre primer plano y profundidad; la reducción de los motivos a puros elementos geométricos verticales y horizontales; y la fusión en una misma realidad compacta del dibujo, el gesto y la composición.

Con una aguda ironía, otro gran crítico americano, Leo Steinberg, que marcó sus distancias con el portavoz de esta tendencia, Greenberg, afirmó que lo importante de una pintura no era la relación que guardaba consigo misma, sino con el espectador y, en fin, que el desarrollo de esta filosofía formalista radical del arte moderno le recordaba la línea de producción de automóviles de Chicago: cada vez los coches estaban más reducidos a lo esencial y, al final, ya no estaban ni el guardabarros, ni el pescante, ni casi el parachoques.

La abstracción geométrica europea discurrió por parecidos derroteros, aunque no tan dogmáticos y, sobre todo, con un uso más ilusionista de los elementos y estructuras abstractos. Significativamente, esta abstracción geométrica enseguida evolucionó a investigaciones especiales de sugestión del movimiento, ya fuera a través del ritmo de elementos repetidos de manera alternante o mediante la incorporación material a la pintura de algo realmente móvil. De ahí que esta tendencia, dependiendo de lo que acabamos de decir, pudiera subdividirse en el llamado “Arte óptico” u *Op-Art* y en “Arte Cinético”, que es el arte del movimiento. Entre sus representantes más

significativos estuvieron el húngaro, nacionalizado francés, Victor Vasarely (1908), el también húngaro Nicolás Schöffer (1912) o el venezolano Jesús Rafael Soto (1923).

El Arte Pop

Algo tan extremo, en cuanto a la congelación de la pintura, como era el pospictoricismo fue el Arte Pop y sus derivados. Digamos de entrada que *Pop* es un apócope de la palabra “Popular” y que este movimiento recibió este nombre precisamente porque decidió tomar sus imágenes según se hacían y se consumían en la cultura urbana de masas. Esto significó que fotografías espectaculares que servían de portada de diarios de gran tirada, las viñetas de los cómics o todo tipo de imágenes publicitarias entraron de repente a formar parte de las obras artísticas.

El hecho mismo del aprovechamiento artístico “serio” de esta imagen popular fue algo muy impactante y, desde luego, absolutamente revolucionario respecto a lo que había sido la aspiración de los artistas desde el Renacimiento, uno de cuyos objetivos de pugna fundamentales fue el que la sociedad les reconociese un papel diferente y más elevado que el de los artesanos populares. Por otra parte, este aprovechamiento de imágenes y, en general, de las inclinaciones del gusto popular es algo que hasta entonces sólo se había hecho, con pragmatismo cínico, por parte del arte de propaganda político de los regímenes totalitarios. Por último, también hay que entender esta cuestión en el debate que se estaba produciendo acerca del sentido de la cultura democrática, un debate muy interesante que estaba ocupando la mente de los intelectuales de esos años, entre los cincuenta y los sesenta, los cuales discutían si la cultura y el arte debían ser sólo para minorías selectas o, si, por el contrario, debían sacrificar su artificiosa complejidad. Era, en fin, la discusión entre los partidarios de lo que en lengua inglesa se dice *high* (alto) o *low* (bajo); esto es: un arte para la élite o un arte populista.

Pero los artistas Pop tampoco tenían una excesiva preocupación política al respecto: en realidad, simplemente usaban la imagen popular sin inhibición alguna y pretendían tener con ello un alcance masivo. De hecho, fue entonces cuando comenzó, sin rebozo, el culto de los artistas como “estrellas”, en la

misma línea de lo que habían sido los actores de cine o cualquier personaje relacionado con los medios de masas. El caso más universalmente famoso de la realización de este ideal de artista “superestrella” fue el estadounidense Andy Warhol (1928-1987), que se convirtió en un personaje fundamental de la agitada vida social del rutilante mundo neoyorquino de los años sesenta, compartiendo su proyección con cantantes de rock y estrellas de cine de los que además era amigo, tales como Mike Jagger o Liz Taylor.

Desde el punto de vista artístico hay que hacer, no obstante, alguna precisión complementaria más allá de la simple cuestión del uso de imágenes populares ya fabricadas y muy publicitadas. La más importante conecta con lo que antes hemos comentado acerca de la “refrigeración” de la pintura; esto es: una pintura sin cualidades específicas y realizada de forma maquinal. De hecho, técnicamente algunos Pop, como el citado Warhol, proyectaban la fotografía de una imagen popular en un lienzo blanco, utilizado como una pantalla, y se dedicaban a calcarla, labor que podían hacer ellos mismos o cualquier ayudante ya que, además, deseaban que la pintura resultante pareciese físicamente una fotografía. Si se comportaban así, es obvio que lo hacían porque pensaban que lo esencial del artista era la idea o la elección de la imagen y no la forma en que después esa idea o esa imagen se materializaban pictóricamente. Por lo demás, dentro de la lógica que manejaban, estos artistas fueron pioneros en el uso de otros medios de expresión diferentes de la tradicional pintura como el cine, la televisión o el diseño.

Ya no quedaba, así pues, prácticamente nada de la vieja imagen heroica de los románticos miembros de la generación del Expresionismo Abstracto, ni en la forma de pintar, ni en la concepción del arte, ni siquiera en cuanto a lo que debía ser la actitud ética del artista y su rebeldía frente a la sociedad. En este sentido, el Pop es quizá el punto máximo de inflexión en cuanto al vaciamiento total de los valores tradicionales del arte, incluidos los de la vanguardia. Por eso mismo, como ya hemos insinuado en otra parte, la definitiva crisis de la vanguardia se produjo con el Pop, del que además derivaron otros movimientos, los últimos en considerarse todavía vanguardistas y ser tomados socialmente como tales.

Entre los artistas Pop americanos más relevantes, además del ya citado Andy Warhol, hay que recordar a Roy Lichtenstein (1923), Claes Oldenburg (1929), James Rosenquist (1933) o Tom Wesselman (1931). También hay

que tener en cuenta, con estos Pop, a una especie de gemelos suyos, que se conocen como pintores “hiperrealistas” o “fotorrealistas” que en el fondo hacían lo mismo aunque, en su caso, tomando fragmentos literales de la vida urbana, pero vista como aparece en las postales o las fotografías burdas de consumo doméstico privado. Entre ellos, hay que mencionar a George Segal (1924), que hizo esculturas a partir de moldes de escayola de personas; a Chuck Close (1940), Duane Hanson (1925), Philip Pearlstein (1924) y John de Andrea (1941).

También, por otra parte, hubo un Pop europeo pero, como siempre, de naturaleza diferente a la de su homónimo estadounidense. En este caso, la diferencia puede tener además una explicación sociológica, ya que se trata de una corriente artística muy vinculada con la cultura urbana de los países más industrialmente desarrollados, lo que no tenía una aplicación tan homogénea en la más desequilibrada Europa. Sin embargo, curiosamente, la primera vez que se usó la palabra Pop en una obra de arte fue en Inglaterra y a comienzos de los años cincuenta, donde hubo un par de artistas, en este sentido, precursores: Richard Hamilton (1922), que fue el que empleó ese término en un cuadro cronológicamente muy temprano, y Eduardo Paolozzi (1924).

Pero más importancia que esta anécdota acerca de quién tuvo la primacía en la creación de la palabra o en iniciar el movimiento es la forma independiente con que se desarrolló y se caracterizó el Pop británico y, a través suyo, el del resto de Europa. Pues bien, este Pop británico fue, a diferencia del norteamericano, mucho más pictórico o, lo que es lo mismo, que no “congeló” la imagen eludiendo cualquier determinación pictórica. Por el contrario, estos Pop británicos dieron una gran importancia a la calidad y la sustancia pictórica, además de ser su iconología menos uniforme y neutra.

Aparte de los precursores antes citados, entre los miembros más relevantes de este Pop británico hay que contar con R. B. Kitaj (1932) —un americano que se trasladó a Londres y se nacionalizó británico—, Peter Blake (1932), Allen Jones (1937), David Hockney (1937) y Patrick Caulfield (1936). En el resto de Europa se adoptó con variantes este estilo más pictoricista del Pop, además de estar casi siempre acompañado de una fuerte significación de crítica política y social, como ocurrió en Francia con la llamada *Nueva Figuración*, en la que, por cierto, tuvo un papel protagonista muy destacado el español Eduardo Arroyo (1937).

Una vanguardia para un arte sin retorno: El Arte Conceptual

Con lo que llevamos comentado hasta aquí, sobre todo en lo que se refiere a las corrientes vanguardistas de la abstracción pospictórica y la del Pop, no parece que pudiera despojarse más el arte de cualquiera de los atributos y cualidades que históricamente habían fijado su identidad. Es verdad que algunas de las ideas y comportamientos manejados por estas vanguardias procedían de experiencias ya vividas por las vanguardias históricas y, en especial, del Dadaísmo, pero con la diferencia esencial de que ahora, en vez de provocar un escándalo social, tenían éxito. Pero como el éxito es el enemigo mortal de la vanguardia fue preciso, para seguir hablando de ella con cierta credibilidad, que su último gran combate de supervivencia fuera precisamente una desesperada lucha contra el éxito.

En realidad, éste fue el papel del Arte Conceptual, una corriente que comenzó a manifestarse ya en la segunda mitad de los años sesenta, pero que se extendió y, por así decirlo, “tocó fondo” a comienzos de la década siguiente, la de los años setenta. El radicalismo de esta corriente fue, sin duda, imposible de superar, ya que recusó todo: al artista, a los medios de expresión tradicionales y a la obra, con lo que obviamente no quedaba nada. Pero me explico: se recusaba el papel profesional y la imagen tradicional del artista; se recusaba todo tipo de medios de expresión, los del pasado tanto como los de las vanguardias; y, en fin, se recusaba no sólo la obra de arte tal y como venía siendo históricamente concebida, sino el hecho mismo de su materialización, fuera de la índole que fuera. ¿Qué es lo que entonces podía quedar? Pues eso: un concepto, una idea.



Sopa Campbell
Andy Warhol

¿Y por qué llegar a este total despojamiento? Hay, de entrada, dos explicaciones: por un lado, que difícilmente se podía progresar más allá de lo que ya lo habían hecho estas últimas vanguardias, tanto desde el punto de vista formal como desde el del significado, y no hay que olvidar que una vanguardia, para existir, tiene necesariamente que progresar, ir un poco más allá que lo anterior, hacer algo distinto. Por otro lado, lo único que había quedado indemne, a pesar de todos los tremendos cambios a los que se había sometido el arte, era el sistema de su uso social, que seguía siendo el mismo; es decir: aunque la obra hubiera alcanzado el máximo grado de provocación, al final estos productos se distribuían en el mercado, podían alcanzar un enorme éxito, se los disputaban los museos y las aguas volvían a su cauce. Es por eso por lo que antes afirmé que la pugna fundamental del Arte Conceptual fue contra el éxito, en el sentido de una lucha contra lo que lo hace posible: el sistema del uso social del arte, su mercantilización. ¿Cómo se podría comerciar, sin embargo, con algo no material? Al despojar de todos

sus atributos al arte, los conceptuales pensaron que acabarían con el tinglado que impedía el sentido liberador de lo artístico en cuanto que, fuera cual fuera la buena intención del creador, acaba alienando el sentido original de su obra al ser fatalmente convertida en una mercancía más.

Pero antes de comentar lo que pasó es necesario saber algo acerca de sus protagonistas y declaraciones. Su ideólogo principal, el estadounidense Joseph Kosuth (1945), publicó en 1969 un par de importantes ensayos con el título de *El Arte después de la Filosofía* en los que, apelando a lo que había hecho la filosofía analítica, que se ocupaba sólo del lenguaje, pretendía que el arte no tratara más que del arte, pero no como lo concebían los formalistas de la abstracción pospictórica que entendían por ello la materialidad pura y transparente de la obra, sino prescindiendo de ese lado material también. Y al trascender la dimensión física del objeto artístico, al saltar por encima de la apariencia, Kosuth llegaba al “concepto”, pasaba de la morfología a la función. De esta manera, el artista conceptual no habría de hacer obras materiales, sino formular nuevas proposiciones que definían de nuevo lo que es el arte tal y como, según él, había ocurrido desde que Duchamp extendió indiscriminadamente la definición de lo artístico. En fin: que el objeto del arte era para Kosuth definir el arte.

¿Cómo se pudo llevar a cabo este tan indeterminado y laxo programa de creación artística? Desde luego, se entiende que no pudo haber una técnica común o característica. Así que, en la mayor parte de los casos, los conceptuales practicaban algún tipo de acción puntual que luego se conocía a través de fotografías o vídeos. Este material, aparentemente sin valor económico, se comercializó, sin embargo, igual que los cuadros convencionales, pero lo más grave no fue eso, sino que, por decirlo de alguna manera, el arte llegó a no ser nada, al grado cero de significación, a un verdadero callejón sin salida. De hecho, el propio Kosuth debió evolucionar posteriormente de una manera “estilizada”; es decir: fabricando obras convencionales y comercializándolas a través del mercado convencional.

En cualquier caso, a través de esta experiencia conceptual y los múltiples caminos paralelos que propició (que recibieron las más variadas denominaciones, derivadas del tipo de acción acometida en cada caso, como, por ejemplo, “Arte de la tierra” (*Land Art*, si el artista en cuestión utilizaba la naturaleza como escenario de alguna manera), el arte perdió todos sus atributos, provocando una “ausencia de deseo” por parte del espectador, a la

vez que su inserción en el sistema, su institucionalización, continuó como si nada. A partir de ahí se acabó la vanguardia, y se entró en lo que después se ha denominado “Arte posmoderno” o “Posvanguardista”.

El arte posmoderno: 1975-2000

Agotada toda credibilidad vanguardista hacia el ecuador de los años setenta, no ha terminado, por supuesto, la capacidad artística, que ha seguido produciéndose, incluso con más ímpetu que antes, al menos desde el punto de vista cuantitativo. En este último cuarto de siglo han aparecido más artistas que nunca y, sobre todo, jamás se había promocionado socialmente tanto el arte, pero ese arte producido desde entonces hasta el presente ya no sólo no se presenta a sí mismo como vanguardista, sino que tampoco actúa como tal. Por eso, en primer lugar, han desaparecido los movimientos y su lineal sucesión, hablándose ahora, todo lo más, de tendencias de moda.



Bodegón con flores
David Hockney

En este sentido, a comienzos de la década de los ochenta se constató un regreso a la pintura que, en realidad, había que interpretar como una reacción frente a la severa descalificación y acoso que padecieron quienes, en función de lo que comentamos de la vanguardia conceptual, se aferraban a los medios de expresión tradicionales. Lo que, en definitiva, quiso manifestarse con esta fórmula de “regreso a la pintura” fue, sobre todo, visto en positivo, que cada cual podía actuar según lo creyera oportuno sin por eso tener que sentirse, de entrada, descalificado.

Además de reconquistar esta libertad perdida, para hacer pintura o lo que se quisiera, se produjo una reivindicación vaga del Expresionismo, articulada

en pequeños grupos o corrientes locales, como el de los llamados “neoexpresionistas alemanes” —Baselitz, Penck, Kiefer, Immendorf—, los “transvanguardistas italianos” —Clemente, Chia, Paladino, Longobardi, De Maria— o el grupo de nuevos pintores neoyorquinos —Schnabel, Salle, Fischel, Basquiat, Rothenberg y Haring—. En todo caso, como antes se señaló, ninguno de estos grupos locales se presentó como poseedores de una dogmática afirmación del arte sino simplemente como brotes pujantes de un estilo de moda.

Donde hallamos una expresión más diáfana de lo que estaba ocurriendo e iba a ocurrir fue en la Documenta de Kassel de 1982. La Documenta, creada en los años cincuenta en la ciudad alemana de Kassel, era una muestra colectiva de arte de vanguardia que se convocaba cada cinco años y tenía como misión seleccionar precisamente la nueva vanguardia emergente desde una perspectiva internacional. Acudiendo, por tanto, a esta cita periódica se podía saber, dentro de las simultáneas tendencias vanguardistas en pugna, quién finalmente había recibido la sanción oficial de la crítica especializada y, en consecuencia, por dónde se iban a orientar la actualidad y el mercado. Pues bien, al llegar la de 1982, se produjo un cambio sustancial porque el comisario encargado de la misma en esta ocasión, el holandés Rudi Fuchs, presentó dicha Documenta como la del fin de la vanguardia; esto es: en vez de proclamar una tendencia o consagrar un grupo, los mezcló todos y rompió con la manera de analizar el arte hasta ese momento, propiciando contrastes entre generaciones y estilos antitéticos. Ahí, en efecto, se pudo verificar que ya no habría en lo sucesivo un tipo de vanguardia de desarrollo lineal como la que se conocía.

Por otra parte, hubo otros cambios significativos, como el declive de Nueva York como la capital internacional de la vanguardia o, al menos, el arte actual, y no porque la potente ciudad americana no siguiera gozando de medios comparativamente mejores que el resto, sino porque lo que hacía aguas era la idea de un centro artístico hegemónico. La extensión planetaria del mercado artístico, el increíble desarrollo de la información y la multiplicación de los museos y centros de exposiciones de arte actual hicieron innecesaria la existencia de una sede especial de promoción. Todo esto significó además, desde el punto de vista de los estilos y lenguajes individuales, la existencia de una tolerancia y una capacidad de asimilación que permitía triunfar a lo aparentemente contradictorio en un mismo mercado

o plataforma. De hecho, no hay más que fijarse en las propuestas de exposiciones sobre arte actual que entonces se produjeron para comprobar su eclecticismo y su antidogmatismo.

En este sentido, seguimos viviendo cambios de gusto, pero como cambios de moda, lo que significa que a esta corriente neoexpresionista de comienzos de los años ochenta le sucedió, en la segunda mitad de la misma década, otra de carácter antiexpresionista, pero planteada con el mismo sentido poco beligerante. En definitiva, lo que ha ocurrido es que el consumo social del arte contemporáneo se ha extendido de tal manera que ya no es preciso que nadie se ponga tras ninguna trinchera. Es lo que se llama “posmoderno”: la aceptación de la dinámica moderna por parte de la sociedad. De hecho, lo que está por ver es qué rendimiento tendrá el arte futuro en estas condiciones de aceptación indiscriminada, consumo masivo y proyección espectacular. Lo importante, en fin, no es que el arte haya dejado de ser vanguardista, sino lo que pueda pasar con el arte tal cual. Ésa es la perspectiva justo al fin del siglo XX.

VIII

El arte español del siglo xx

Dos acontecimientos han marcado la historia de España en el siglo xx y, por tanto, también la de su cultura y de su arte. Me refiero a la Guerra Civil de 1936 y a la llamada transición democrática, iniciada tras la muerte del general Franco a fines del año 1975. El primero de ellos no sólo interrumpió violentamente la paz y la convivencia de los españoles, sino que tuvo el trágico saldo de casi cuarenta años de dictadura política y de aislamiento internacional, además de obligar a un forzado exilio político a miles de españoles, muchos de los cuales fueron intelectuales y artistas. En este sentido, la guerra y la represión consiguiente acabaron con la vida de bastantes artistas españoles o arruinaron su proceso creativo, pero sobre todo interrumpieron un esperanzador desarrollo de modernización cultural, de altísima calidad, que había cuajado durante la efímera y agitada vida de la II República española. Por otra parte, a resultas de esta violenta confrontación civil, se ahondó aún más el foso de separación entre el interior y el exterior de España, algo que venía perturbando desde hacía mucho la ansiada modernización del país. Muchos de los grandes artistas españoles, que habían tomado una parte decisiva en el desarrollo internacional de la vanguardia, como Picasso, Miró, Dalí, Julio González u Óscar Domínguez, se exiliaron a partir de 1939 o no pudieron proyectar con normalidad su obra en el interior de España.

En definitiva: a causa de la Guerra Civil, la sociedad española y sus más inquietos y mejores artistas vivieron sometidos a unas condiciones excepcionales de carácter netamente negativo. Todo ello es lo que complementariamente explica la trascendencia histórica del segundo hecho antes reseñado, el del proceso iniciado con la transición democrática, cuyo carácter e influencia fueron exactamente los contrarios de los descritos. La transición posibilitó por fin esa tan anhelada modernización, con lo que a su

vez comportó de pacificación social y homologación internacional, algo beneficioso en sí pero verdaderamente imprescindible en el terreno cultural y artístico.

La reflexión sobre el ser de España

En cualquier caso, ambos hechos históricos —el de la Guerra Civil y sus consecuencias, y el de la transición democrática y las suyas— tuvieron, también en el terreno de las artes plásticas, un mismo punto de referencia, aunque divergieran luego en su forma de interpretarlo. Me refiero al argumento de España o, si se quiere, a España como tema artístico. En este sentido, como he tenido ocasión de subrayar en más de una ocasión, durante casi toda la época contemporánea, la vivencia o interpretación de lo español se convirtió en el asunto dominante del arte español de los siglos XIX y XX. La obsesión arrancó de lejos porque —como señaló agudamente el escritor romántico francés Théophile Gautier— ya el mismo Goya, tratando de servir las nuevas ideas de la Ilustración, se encontró enredado con los fantasmas de la vieja España, y su voluntad moderna de futuro le llevó a encontrarse con el muro aparentemente infranqueable de un pasado que se resistía a desaparecer. Por lo demás, que los románticos europeos elevaran a categoría de mito esa poderosa imagen tradicional de España como único baluarte occidental de resistencia a la presión arrasadora de la modernización política, económica y cultural producida por la Revolución Industrial tampoco ayudó a que localmente se soltase el lastre de ese pasado legendario.

Esta imagen tópica de España se encauzó a través del así llamado género costumbrista que proliferó en España durante el siglo XIX. Es cierto que la pintura costumbrista española tuvo dos caras o versiones, la complaciente y la crítica, pero siempre con el mismo trasfondo. Por lo demás, como la modernización del país no terminaba nunca de encarrilarse por completo, ese mismo conflicto entre tradición y progreso mantuvo su influencia en el arte hasta fines del XIX, aunque fueran variando los modos y los géneros de abordar esa polémica imagen de lo español. La crisis de 1898 agravó más la cuestión y en cierta manera la trasladó al arte del XX, aunque a partir de entonces a través de las reivindicaciones regionalistas y nacionalistas. En

realidad, el peso de la identidad nacional gravitó con tanta fuerza sobre el arte español que ni siquiera los partidarios del vanguardismo militante, de orientación más cosmopolita, se libraron de él. Sirva de ejemplo al respecto la obsesión de los artistas locales por “nacionalizar” la vanguardia todavía en fechas tan tardías como las de la II República, como lo demuestra el ideario de los miembros de la primera Escuela de Vallecas o, en general, la obsesión folclórica o casticista de quienes giraron en torno de la Generación del 27.

Así se explica el éxito que tuvo el tema de la “España negra”, creado a partir del viaje que realizaron por el país antes de concluir el siglo XIX el poeta belga Émile Verhaeren y el pintor Darío de Regoyos (1857-1913), y que luego fue continuada entre otros por Ignacio Zuloaga (1870-1945) y José Gutiérrez Solana (1886-1945), este último tanto a través del pincel como de la pluma. En cierta manera se volvía a recrear, ya durante el primer tercio del XX, no sólo el viejo costumbrismo romántico, sino también mediante sus dos caras o versiones divergentes antes señaladas: la de una recreación folclórica amable, que ahora iba a protagonizar el pintor valenciano Joaquín Sorolla (1863-1923), y la más crítica o, en efecto, “negra”, representada por los artistas antes citados u otros como el asturiano Evaristo Valle (1873-1951), el andaluz Julio Romero de Torres (1874-1930) o el gallego A. D. Rodríguez Castelao (1886-1950).

De esta manera, antes de la Guerra Civil, nos encontramos con que el arte español estuvo dominado por un realismo de corte regionalista del que sólo se sustrajeron los vanguardistas que se afincaron en París. Pero incluso los mejores entre estos últimos —Picasso, Gris, Miró, Julio González, Óscar Domínguez, Salvador Dalí, Luis Buñuel— acusaron comparativamente más el peso de las señas de identidad de la cultura española. No sabemos lo que habría pasado de no haber fracasado la II República o de no haber sido derrotado el gobierno republicano durante la Guerra Civil, pero la victoria y la ulterior consolidación del nacionalista régimen dictatorial de Franco volvió a dejar las cosas donde estaban, lo que en arte significó una perpetuación del consabido asunto de lo español como tema fundamental del arte español.

Es cierto que entre fines del XIX y durante ese periodo del primer tercio del XX hasta la Guerra Civil se produjeron algunos núcleos artísticos renovadores, como los de Barcelona, Bilbao y Madrid, cuyo dinamismo modernizador pareció cobrar un brío definitivo, sobre todo a partir de 1925. Por otra parte, la afluencia progresiva de jóvenes artistas españoles al París de

las primeras vanguardias del xx y el éxito que allí alcanzaron Picasso, Gris o Miró pareció abrir una brecha definitiva en el inveterado aislamiento español. El impulso vanguardista no se limitó además a las artes plásticas, sino que involucró por igual a la arquitectura, la literatura y la música. En cualquier caso, la Guerra Civil frustró el desarrollo de esta espléndida floración de talentos artísticos españoles, muchos de los cuales se vieron obligados a emigrar o a exiliarse. Así y con todo, este breve pero muy intenso momento creativo español demostró por lo menos que nuestros artistas podían no sólo integrarse en los foros vanguardistas internacionales más exigentes, sino hasta alcanzar en ellos un destacado protagonismo. En este sentido, el papel desempeñado por los artistas españoles en movimientos internacionales de vanguardia tan decisivos como el Cubismo o el Surrealismo demostró que el aislamiento cultural del país podía ser superado sin problemas en cuanto las circunstancias políticas lo permitieran.

Tras la Guerra Civil, de nuevo se volvió a avivar de puertas para adentro la obsesión artística por la representación de las señas de identidad, sobre todo a través del paisaje. La segunda versión de la Escuela de Vallecas, ahora tutelada en solitario por Benjamín Palencia (1894-1980), y su continuación a través de la llamada Escuela de Madrid fueron quizá, durante los difíciles años cuarenta y parte de los cincuenta, la demostración de este espíritu de recuperación no folclórica ni antimoderna de lo vernacular.

El arte no-figurativo de los años cincuenta: El Informalismo español

De todas formas, la auténtica renovación de la vanguardia local no se alcanzó hasta los años cincuenta y se hizo a través del arte abstracto. Resulta evidente que ello fue posible gracias al fin del aislamiento diplomático de España y a la consiguiente tímida apertura cultural del régimen franquista, una apertura que, en todo caso, fue menos cicatera en el terreno de las artes plásticas. Algunos artistas españoles comenzaron a alcanzar cierto brillo internacional, como el catalán Antoni Tàpies (1923) —que evolucionó rápidamente desde el Surrealismo del grupo *Dau al Set* al Informalismo— o los miembros del grupo madrileño *El Paso*, creado en 1957, como Antonio Saura (1930-1998),

Manuel Millares (1926-1972), Luis Feito (1929), Manuel Rivera (1927-1995), Martín Chirino (1925), Rafael Canogar (1935) o Pablo Serrano (1908-1985). De forma individual también hubo otros artistas españoles que en aquel mismo momento alcanzaron cierto predicamento internacional, como Jorge Oteiza (1908), Eduardo Chillida (1924), Pablo Palazuelo (1916), Eusebio Sempere (1924-1985) o José Guerrero (1914-1991).



El Carnaval
José Gutiérrez Solana

La mayor parte de todos ellos, a pesar de usar un lenguaje artístico perfectamente homologable al imperante entonces en la vanguardia internacional, no se libraron, sin embargo, del peso de la tradición artística española. Me refiero al empleo de una paleta cromática típicamente española, al gusto por la materia o, en general, a la tendencia expresionista. No hay que ver en ello sólo el efecto de un impulso local, porque los artistas españoles de vanguardia que entonces no recrearon esta atmósfera o gusto locales no

obtuvieron el mismo reconocimiento internacional, por no decir que no lo obtuvieron en absoluto. A este respecto estoy pensando, sobre todo, en quienes se adscribieron a las corrientes de abstracción geométrica, en las que estas características vernáculas no pueden manifestarse de forma tan directa y contundente.

En todo caso, la mayoritaria adscripción de los jóvenes artistas españoles de vanguardia al arte abstracto durante los años cincuenta no puede juzgarse como si fuera el resultado del oportunismo. Es cierto que un lenguaje no-figurativo permite mayores licencias que otro realista cuando se vive en un régimen dictatorial del tipo franquista, pero ni las instituciones políticas oficiales apoyaron de puertas para adentro el arte vanguardista que se hacía en España en ese momento ni, aún menos, se interesó por él la sociedad española. Pero, al margen de esta coyuntura política, lo cierto es que los valores artísticos propios del Informalismo y el Expresionismo abstracto encajaban muy bien con los de la tradición española, una tradición de suyo pictoricista, matérica, expresionista, austera y con un toque surreal muy apropiado para compenetrarse espontáneamente con unos movimientos como la Escuela de Nueva York y París, que nacieron precisamente a partir del Surrealismo de los años cuarenta. De esta manera, la vanguardia española de los cincuenta logró, por fin, salir del aislamiento internacional, no sólo por las mayores facilidades que se produjeron al romperse el cerco diplomático antifranquista, sino también por hallar una feliz conjugación artística entre el lenguaje vanguardista entonces internacionalmente imperante y el peso de la tradición.

La multiplicación de opciones artísticas en los años sesenta y setenta

De todas formas, sería sólo a partir de la siguiente década cuando verdaderamente cambió el panorama cultural y artístico español, aunque el régimen franquista continuara sin aparentes problemas. A este cambio contribuyeron determinados factores como el Plan de Estabilización, germen para los futuros planes de desarrollo económicos; la cada vez mayor porosidad de las fronteras del país —masiva emigración de trabajadores y

auge portentoso del turismo internacional— y, en general, la incorporación de las primeras generaciones crecidas tras la Guerra Civil. Por todo ello, durante los años sesenta ya fue imposible cercenar la información que fluía de fuera y el cambio de costumbres de la sociedad española, que ya no se sentía “diferente” o no veía bien el serlo en relación con el extranjero, a pesar de que las campañas oficiales de promoción turística del país adoptaran el lema de “España es diferente”.

En el terreno de las artes plásticas de vanguardia, este cambio se hizo sentir de manera muy amplia y profunda, lo que no hay que interpretar necesariamente como una mejora del talento de los artistas españoles. Los creadores españoles surgidos durante los sesenta no fueron, desde luego, mejores en calidad que los de la década anterior, pero sí estuvieron más informados, tuvieron más posibilidades materiales y, en consecuencia, su diversificación fue mucho más rica. Quien desde ahora eche una ojeada retrospectiva al panorama artístico español de dicha década de los sesenta, lo que quizá más le sorprenda es precisamente esa multiplicación de opciones. Piénsese que, todavía entonces, seguían en activo algunos de los mejores supervivientes de la vanguardia histórica como Picasso, Miró o Dalí, fuera cual fuera su respectiva ideología política y su lugar de residencia. Los artistas que se dieron a conocer internacionalmente durante los cincuenta, los de orientación informalista o abstracta, continuaron su obra con pujanza, convertidos algunos como Tàpies, Saura o Chillida en respetadas figuras más allá de nuestras fronteras. Pero junto a ellos surgieron otros nuevos, cuya actitud fue comparativamente más diversa, compleja y polémica.



Sudario
Antonio Saura

En primer lugar, a tenor con lo que ocurría casi simultáneamente en los centros internacionales de vanguardia, hubo artistas españoles de los sesenta que se sumaron a las nuevas orientaciones figurativas. Los más cosmopolitas entre éstos terminaron próximos al Pop o sus aledaños, bien integrándose a la

vanguardia parisina, como hizo el exiliado Eduardo Arroyo (1937), bien adoptando el lenguaje del Pop desde España, como el *Equipo Crónica*. Es cierto que una asimilación concreta de este lenguaje se hacía aún difícil en una España en vías de desarrollo industrial pero, de una u otra manera o con mayor o menor celeridad, se multiplicaron los jóvenes artistas locales que usaron aspectos de esta nueva sintaxis y técnica artística como, entre otros, Darío Villalba (1939), Luis Gordillo (1934) o Eduardo Úrculo (1938).

Por otra parte, también fue en aquella década cuando se hizo notar con mayor rotundidad una corriente figurativa vernácula, muy peculiar, que no sólo se consolidó, sino que alcanzó cada vez un mayor reconocimiento internacional. Me refiero al Realismo, que contó con dos cabezas de puente diferentes en Madrid y Sevilla, lo que sirvió posteriormente para distinguir sus respectivos estilos. Entre los realistas madrileños destacó el grupo familiar y amistoso formado por Antonio López García (1936), los hermanos Julio (1930) y Francisco (1932) López Hernández, Isabel Quintanilla (1938), María Moreno (1933) y Amalia Avia (1930). A ellos se unieron otros de lenguaje no figurativo pero que pertenecían al mismo clan y compartían una muy pareja sensibilidad, como Lucio Muñoz (1929-1998) o Enrique Gran (1928-1999). En el núcleo sevillano, la figura central y de mayor proyección fue la de Carmen Laffón (1934). La singularidad de estos artistas consistió en que no siguieron literalmente la senda del hiperrealismo internacional, pero tampoco practicaron, ni mucho menos, un realismo convencional.

También se dio a conocer durante ese momento el interesante grupo de pintores abstractos que acabaron siendo conocidos por el lugar que eligieron como su plataforma de promoción: Cuenca. Su vinculación al nombre de la pequeña ciudad castellana se debió a que allí fundaron un asombroso museo privado: el rápidamente célebre Museo de Arte Abstracto Español, financiado por Fernando Zóbel (1924-1984), pero en el que participaron también de forma decisiva Gustavo Torner (1925) y Gerardo Rueda (1926). La importancia de esta institución no radicó sólo en la sorprendente calidad de su contenido, sino en el espíritu y la estética de su gestión y presentación física. La atracción que ejerció sobre otros colegas llegó a convertir a Cuenca en un extraño cónclave cosmopolita, donde llegaron a residir, además de los citados, Antonio Lorenzo (1922), Antonio Saura, José Guerrero o Eusebio Sempere. No es extraño que, a partir de esta atmósfera, afluyeran también nuevos artistas jóvenes, algunos de los cuales desarrollaron maneras afines

con las de los fundadores del Museo, como Jordi Teixidor (1941) o el primer Miguel Ángel Campano (1948).

Si a todo esto sumamos otros núcleos locales menores que simultáneamente iban realizando una obra de orientación normativa — abstracción geométrica— o, algo todavía muy importante en la España de entonces, un realismo de carácter político, nos encontramos con un panorama efectivamente mucho más diverso y complejo que el anterior, síntoma inequívoco de la dinámica modernizadora que animaba cada vez más a la mayor parte de la sociedad española. Significativamente, a fines de esta agitada década tuvo lugar una intensa polémica a partir de los postulados de un pequeño grupúsculo madrileño que se presentó como *Nueva Generación* bajo los auspicios de su ideólogo y animador, el crítico, promotor y también artista Juan Antonio Aguirre (1945), autor de un ensayo provocador titulado *Arte último*. El ruido generado por este grupo no se debió a lo que propiamente hacían los que en él fueron encuadrados por Aguirre, sino al enunciado de sus postulados: el eclecticismo, el apoliticismo y, vamos a decirlo así, la “desespañolización” artística o su deliberada voluntad de romper con el tópico de la tradición artística local.



La Gran Vía
Antonio López

Aunque fuera vivero de muchas cosas, la importancia objetiva de *Nueva Generación* fue relativamente pequeña, pero nadie le puede negar el que efectivamente se orientó mejor hacia el futuro. Así, por ejemplo, en la década de los setenta, primero a través de la arquitectura y después en todo el ámbito de la creación artística, se comenzaron a usar extraños calificativos para la actualidad como “tardo-moderno” y, sobre todo, el destinado luego a convertirse en santo y seña del signo de los tiempos: el de “posmoderno”. No es lugar aquí para entrar a debatir esta espinosa cuestión, que no hace sino anunciar la crisis de la vanguardia, al menos en el sentido de progreso lineal

hasta entonces imperante. No es que el arte actual no se rija por los cambios y las novedades, sino que el público, en vez de oponerse a esta dinámica, por primera vez, de forma abrumadoramente mayoritaria, la exige. Es decir, que el posmodernismo no anuncia sino el triunfo social de la modernidad o, si se quiere, su plena mercantilización. En estas circunstancias, la estrategia de presentación artística perdió su aura de minoritario sacerdocio rebelde y se trocó en la simple promoción de una moda más, que convive con otras mientras puede y es rentable. A mi modo de ver, en esto consistió la tolerancia y el eclecticismo que presidió el destino internacional del arte, sobre todo a partir de la segunda parte de la década de los setenta hasta hoy mismo.

El arte español con la llegada de la democracia

La situación en España tuvo, todavía durante la década de los setenta, cierto acento peculiar. De nuevo fueron los acontecimientos políticos internos los que marcaron el sello de todo lo que acaeció en España en esos años, en concreto la muerte del dictador justo en el ecuador de la década y el inmediato proceso de democratización que sobrevino después. Si este proceso fue tan rápido y estuvo tan bien llevado, a pesar de algunos graves incidentes que inevitablemente se produjeron en su transcurso, fue porque la sociedad española estaba más que madura para afrontarlo. Recordarlo ahora aquí no tiene nada de retórico, porque también incidió, y de qué forma, en el mundo del arte. En primer término, por lo que ya se contó al principio de este capítulo acerca del agobiante lastre del tema de España que padeció el arte español de nuestra época, en la medida en que no cabía afrontar su modernización en una sociedad, no digo ya atrasada, sino que hacía de la tradición —del pasado congelado— su único futuro. Esto último no sólo dificultó la existencia y el normal desarrollo de la obra de los artistas más innovadores, sino que dio ese talante paradójico en el que inevitablemente, de Goya en adelante, éstos se vieron atrapados, a veces, todo hay que decirlo, con muy positivos resultados de calidad y originalidad. Esta situación es la que propició que hasta la generación de los artistas abstractos españoles que iniciaron su aventura en los cincuenta se tuviera que demostrar una

personalidad vanguardista con un sello inequívocamente español, como ya ha sido antes comentado. Pues bien, la feliz consumación del proceso de transición democrática del país, que significó su definitiva modernización y su homologación internacional, hizo posible que el arte español del último cuarto del siglo XX fuera un arte de “mas allá de España”, por seguir utilizando una fórmula que cierta vez empleé precisamente para presentar en el extranjero a algunos nuevos artistas españoles surgidos en la nueva etapa democrática.

Volviendo, sin embargo, a lo que ocurrió en el arte español durante la conflictiva década de los setenta hay que señalar al menos dos hechos determinantes desde mi punto de vista. El primero de ellos se refiere a la organización de los “Encuentros de Pamplona” de 1972, que tienen un enorme poder simbólico. Estuvieron financiados por capital privado, el de la familia Huarte, y contaron entre sus principales promotores y organizadores con dos artistas de vanguardia de indudable prestigio: el compositor Luis de Pablo y el pintor José Luis Alexanco (1942). Estos “Encuentros” lograron reunir a los mejores creadores de vanguardia internacionales y, al menos dentro del mundillo artístico español, tuvieron una fuerza detonante. Las entonces muy tensas circunstancias políticas españolas impidieron que este acontecimiento alcanzara la proyección social que merecía y, desde luego, frustraron su continuación. Pero así y todo, la experiencia fue muy importante y merece servir de ejemplo de cómo ya entonces un importante sector de artistas y críticos españoles no se resignaban a vivir al margen de la actualidad internacional.

El segundo hecho que merece ser resaltado fue cómo se fueron organizando, en Madrid y Barcelona, ciertos grupos artísticos jóvenes cuya actitud podía ser ya considerada como afín a lo que internacionalmente se llamó un arte “posvanguardista”. Me refiero a la llamada *Nueva Figuración madrileña* y al grupo de *Trama* de Barcelona, muy diferentes entre sí pero que coincidieron en el retorno a la pintura, dato este muy relevante cuando todavía estaban resonantes los ecos tardíos del Arte Conceptual. Basta con citar algunos nombres de estos artistas, hoy ya en plena madurez y, en algunos casos, con un prestigio considerable, para entender la significación que originalmente tuvieron. Entre los ubicados en Madrid estuvieron Luis Gordillo (1934), inicialmente tomado como alma tutelar del grupo, y Guillermo Pérez Villalta (1948), Rafael Pérez Mínguez (1949), Carlos

Alcolea (1949), Carlos Franco (1951) o Herminio Molero (1948); mientras que entre los de Barcelona hay que contar a Manuel Broto (1949), Javier Rubio, Xavier Grau (1951) y Gonzalo Tena (1950).



Gato
Miquel Barceló

Evidentemente, no se puede limitar a ellos todo lo que hubo en el arte español de esa década de más interesante o innovador, pero sí merecen serles reconocido, al menos, el haber servido como heraldos de lo que después acaeció, sobre todo a partir de la siguiente década de los ochenta, en la que se produjo una verdadera explosión de vitalidad en el mundo artístico de nuestro país. En cualquier caso, antes de comentar los nombres de los artistas emergentes a partir de este momento, conviene subrayar lo que esta explosión tuvo de sociológico, pues produjo un cambio del público y las instituciones españoles en relación con el arte actual, nacional e internacional.

Incluso antes de la muerte de Franco, el público español dio muestras de

interés por el arte vanguardista del siglo xx, algo que no había ocurrido antes o sólo de forma esporádica y puntual. Ciertamente no había habido muchos estímulos oficiales al respecto y además no existían apenas museos de arte contemporáneo pues los que existían carecían de obras representativas e incluso de los mejores artistas españoles. Poco antes de morir, el propio Franco inauguró el flamante nuevo edificio del Museo Español de Arte Contemporáneo, situado en la Ciudad Universitaria de Madrid, cuya estructura de once plantas ya revelaba, dada la irrelevancia de su contenido artístico, una voluntad de orientar su vida en función de actividades departamentales. El programa de exposiciones temporales de la Fundación Juan March que, en la primera mitad de los setenta, apostó por presentar la obra de los grandes maestros del siglo xx, empezando por Picasso, obtuvo una inesperada respuesta popular, preludio de lo que vendría después, en plena transición democrática, cuando se multiplicaron las filas de visitantes incluso para exposiciones artísticas de actualidad. El éxito de esta iniciativa animó a otras instituciones, privadas y públicas, a hacer lo mismo obteniendo idénticos buenos resultados. No tardó en pasar mucho tiempo para que se creara una red de museos de arte contemporáneo por toda España, como el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), de Valencia, al que le siguieron los de Las Palmas de Gran Canaria, Santiago de Compostela, Sevilla, Badajoz, Segovia, etcétera. La inauguración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y, por fin, el espectacular Guggenheim de Bilbao fueron hitos en este cambio profundo en relación con la creación artística contemporánea. Por otro lado, la creación y el desarrollo de la feria internacional de arte contemporáneo ARCO fue también un hecho significativo en el muy difícil terreno del mercado artístico.

El dinamismo en este campo de la difusión social del arte contemporáneo no tuvo precedentes en la historia del país, ni tampoco su vertiginoso desarrollo encuentra parangón internacional. En este sentido, el cambio producido durante los últimos veinticinco años no sólo es objetivamente asombroso, sino que ha puesto las bases para que el público español pueda relacionarse con normalidad con el arte actual. Pero que mejoren las condiciones materiales para la difusión del arte no debe ser interpretado como la solución mágica para que surjan genios artísticos cuya aparición no responde a ninguna ley. Lo que sí puede garantizar una buena política

cultural es la dotación de infraestructuras y medios en beneficio del público y los artistas. Estos últimos, por su parte, supieron responder al desafío de la nueva situación del país transitando sin complejos por todo el mundo, lo que les permitió acceder al mercado internacional que antes tenían vedado.

A partir de los ochenta empezó a ser corriente que jóvenes artistas españoles fueran requeridos por los más prestigiosos foros internacionales y que alcanzasen una proyección en el exterior. El primer caso de éxito espectacular a este respecto lo protagonizó Miquel Barceló (1957), pero le siguieron rápidamente otros, como los de José María Sicilia (1955), Susana Solano (1946), Juan Uslé (1954), Cristina Iglesias (1956) o Juan Muñoz (1952). Por otra parte, la sintonía de estos artistas con lo que ocurría fuera de España era ya total. Barceló, por ejemplo, alcanzó el éxito cuando triunfaba internacionalmente la pintura expresionista de los ochenta, como asimismo les ocurrió a los escultores de los años noventa. De esta manera, las nuevas generaciones de artistas españoles no sólo ya parecen haberse librado definitivamente del lastre de lo español, sino que han prescindido por completo de cualquier aislamiento.

IX

El arte y los nuevos medios de expresión de la época contemporánea

La Revolución Industrial y el extraordinario desarrollo científico y tecnológico que la ha acompañado no sólo produjo radicales transformaciones en la forma de vivir de los hombres y, en general, en todo el entorno natural, sino también en todas y cada una de sus actividades, entre las que se cuenta el arte. Los nuevos materiales constructivos afectaron profundamente el ulterior destino de la arquitectura o abrieron posibilidades insólitas a las artes plásticas. A veces, incluso bastó un aparente pequeño detalle, como la fabricación industrial de colores y la posibilidad de conservarlos en tubos, para que se pudiera “pintar sobre el motivo”, expresión que utilizaban los paisajistas del siglo XIX para advertir que ya era posible pintar, en efecto, en medio del campo, en vez de, como ocurría hasta entonces, conformarse con tomar apuntes dibujados en un cuaderno y luego trabajar en el cuadro de memoria y en el taller.

Sea cual sea su importancia y significación, podríamos hacer una amplísima relación de cambios producidos en el arte de nuestra época a partir de las facilidades proporcionadas por la industria y la tecnología. El tema que ahora vamos a abordar es, sin embargo, diferente, ya que se refiere no a las transformaciones materiales o técnicas de las artes tradicionales, sino a la aparición de artes completamente nuevas en función de soportes y técnicas, a su vez, nuevas. Son los casos, en definitiva, de la producción y transmisión maquinales de imágenes, como ocurre con la fotografía, el cine, la televisión y, en general, todo ese complejo mundo de la informática, englobada en esa ciencia que denominamos genéricamente cibernética, que estudia la forma de construir y manejar aparatos y máquinas de funcionamiento electrónico.

Conviene aclarar, en todo caso, desde el principio, que cualquiera de las técnicas citadas no son por sí mismas arte, sino simplemente que, a través de

ellas, se pueden llegar a producir obras de arte de un valor equivalente a las tradicionales, aunque con características específicas en relación con los medios y los materiales que usan. Esta advertencia es necesaria porque no se debe equivocar un medio con un fin, ya que hacerlo así nos llevaría a la conclusión disparatada de que la calidad de Velázquez dependía de que pintaba al óleo. El hombre ha empleado a lo largo de su historia una multiplicidad de soportes y técnicas para expresarse, desde el tatuaje corporal hasta la electrónica, pero han sido y son sólo medios de expresión y no expresión artística en sí. Desde luego, es bueno llegar a conocer bien estos medios porque nos explican cómo un artista ha llegado a determinados resultados, pero, en ningún caso, descubren el sentido y el valor últimos de éstos en cuanto arte.

La producción y reproducción mecánica de la imagen

La fotografía: historia y polémica artística

La fotografía se puede definir como la fabricación de una imagen sin la intervención directa del hombre. Curiosamente, esta definición coincide totalmente con la que empleaban los teólogos de la Contrarreforma del siglo XVI para explicar el milagro de las entonces llamadas “imágenes no manufactas”, que eran las que se realizaban por intervención sobrenatural, siendo sus hipotéticos autores casi siempre ángeles. El milagro de la fotografía fue, no obstante, técnico.

La invención de la fotografía y sus desarrollos básicos están históricamente asociados a cuatro nombres: los de Joseph Nicéphore Niepce (1765-1863), Louis-Jacques Mandé Daguerre (1799-1851), William Henry Fox (1800-1877) e Hippolyte Bayard (1801-1887). De todas formas, la prehistoria de la fotografía es muy dilatada, ya que los fenómenos físicos y químicos que potencialmente la harán factible se remontan hasta la Antigüedad. Hay que tener en cuenta que la fotografía se obtiene usando una caja cerrada con un solo orificio, en cuyo interior se forma una imagen que se impresiona en una superficie sensible a los rayos luminosos y en la que se queda fijada. Una parte de este proceso es el que se conocía de antiguo con la llamada “cámara

oscura”, muy usada por los artistas desde el Renacimiento. Se fabricaron muchos tipos de cámaras oscuras, aunque su manejo técnico óptimo no se alcanzó hasta el siglo XVIII, durante el cual se dieron casi todos los pasos necesarios para que fuera viable no sólo poder ver mejor la realidad para representarla con total perfección desde el punto de vista de la perspectiva, sino para que la imagen pudiera impresionarse y fijarse sola sin necesidad del dibujo humano.



*Primera prueba fotográfica Niepce
obtenida por Joseph Nicéphore*

El primero que técnicamente logró hacerlo fue el ya citado Niepce, cuando en 1816 logra con una “cámara oscura” impresionar una imagen sobre un papel impregnado de cloruro de plata y ácido nítrico. Lo que consiguió entonces fue realmente un negativo y tuvo que esperar unos ocho años para lograr fijar una imagen, que él llamaba “punto de vista” y también heliograbado. En un momento dado, habiendo perdido toda su fortuna en estas investigaciones, Niepce se vio obligado a asociarse con Daguerre, el cual, al morir aquél en 1833, debió continuar las búsquedas en solitario. Obtiene un cierto éxito cuando halla la fórmula de impresionar la imagen en

una placa metálica y la fija mediante sal marina y mercurio. Se dedica entonces a divulgar el invento, que presenta con el nombre de *daguerrotipo*.

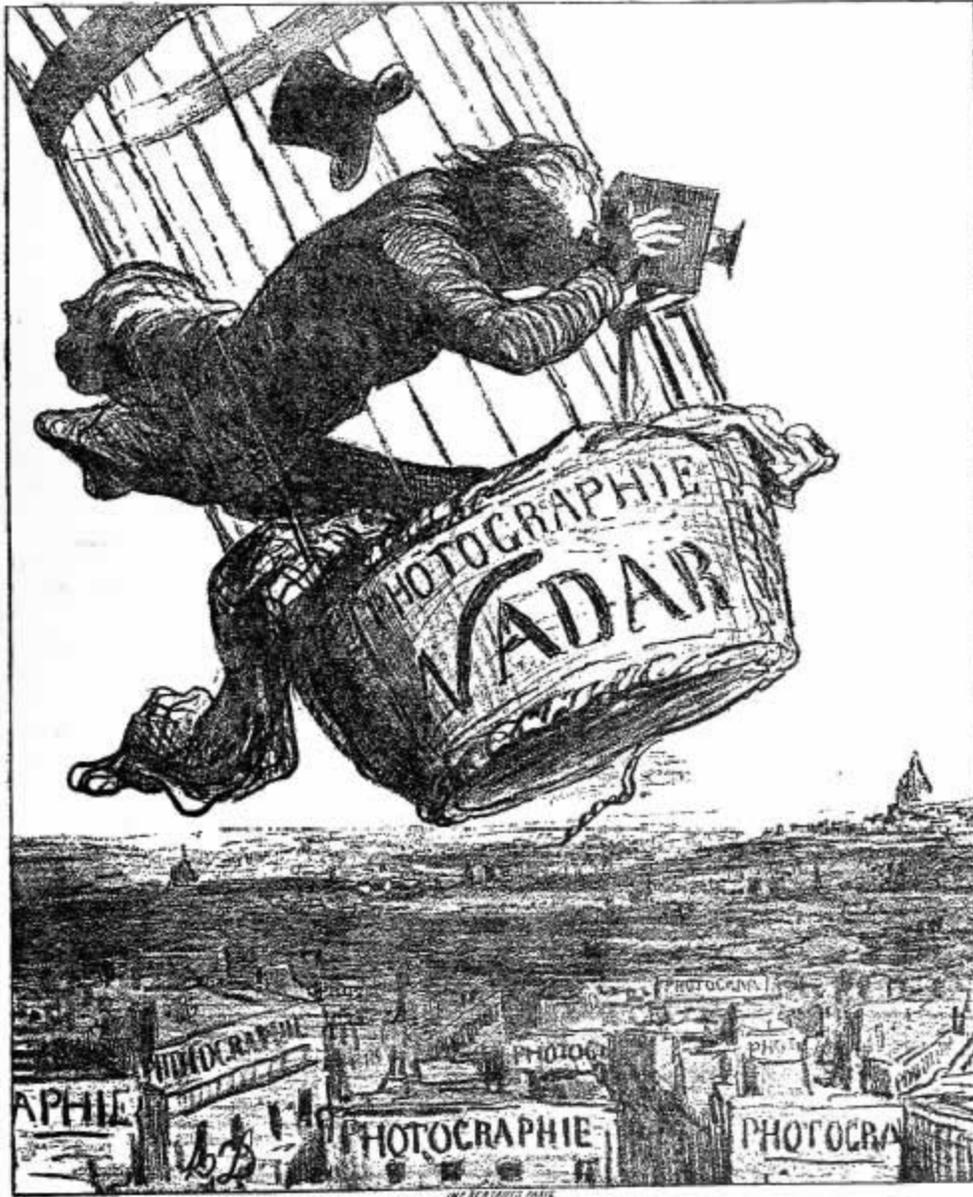
El inglés Fox Talbot consiguió, por su parte, la impresión sobre papel, que denomina *calotipo*, y el francés Bayard da un último paso decisivo en este proceso al lograr positivaciones directas sobre papel. Por lo demás, es normal que toda esta primera parte de la historia de la fotografía estuviera dominada por la obsesión de lograr nuevos perfeccionamientos técnicos, cuya finalidad no era otra que la de facilitar de tal forma la técnica fotográfica que pudiera ser manejada por un niño. En este sentido, aún restaba lograr una síntesis entre las ventajas del daguerrotipo —la nitidez de su imagen única— y las del calotipo —más sencillo y de múltiples copias.

La solución fue llamada revolución de colodión húmedo, que mejoraba la calidad del negativo sobre papel y que permitía también la obtención directa de los positivos. Hacia 1880, el colodión es sustituido por el gelatinobromuro, que nos lleva a ese ideal antes señalado de la total simplificación de la técnica, ya que el fotógrafo emplea con él placas previamente preparadas y cuyo revelado confía a un laboratorio. Básicamente, es la solución definitiva, el modo de operar aún vigente.

Pero ¿qué tiene todo esto que ver con el arte? Ya antes explicamos cómo la fotografía se inventó a partir de un procedimiento muy usado por los artistas, como era la cámara oscura. También tuvo importancia en ese proceso el perfeccionamiento de las técnicas del grabado, que tomó un enorme impulso con la litografía. Otras técnicas artísticas como el silueteado de las figuras o el llamado *fisionatrato*, que se desarrollaron en el siglo XVIII, fueron preparando las cosas en el terreno donde logró afianzarse mejor la fotografía: el retrato. Los *panoramas* y los *dioramas*, con sus trucos de luces escenográficas, lograban una animación que fascinaba al público. Pero más allá de esas técnicas renovadoras que, de una u otra manera, prepararon bien la invención en sí de la fotografía, bien el público que la iba a consumir, hay algo esencial, desde el punto de vista material y estético, que no sólo explica lo que será la fotografía, sino, en general, el espíritu del arte moderno. Me refiero a la luz. De hecho, podemos afirmar que lo moderno del arte moderno gira en torno al uso de la luz, aunque se emplee con el sistema tradicional de la pintura al óleo o con cualquiera de los recursos técnicos que posteriormente se fueron empleando.

Como brillantemente supo expresarlo un gran historiador de la cultura

moderna, M. H. Abrams, la diferencia esencial entre el arte clásico y el arte moderno se explica a través de dos metáforas, las del espejo y la lámpara. El espejo se corresponde con la idea de imitación clasicista, mientras que la lámpara con la idea del arte moderno. El espejo representa la realidad duplicándola de una forma homogénea, mientras que la lámpara es selectiva; esto es: enfoca un aspecto de la realidad, que de esta manera se hace violentamente visible a costa del resto, que queda en penumbra. La primera manifestación histórica de esa técnica pictórica de la lámpara es la llamada técnica del claroscuro, que comenzó a usarse en la segunda mitad del siglo XVI, aunque alcanzó su máxima fuerza expresiva con el naturalismo barroco, a partir del uso que hizo de ella Caravaggio. Si tenemos en cuenta esa técnica claroscurista en pintura a partir del siglo XVII, nos será sencillo percatarnos de que, a través de ella, no sólo se lograba una dramatización de la acción representada mucho más viva y eficaz, sino que marcaba mucho mejor la intención moral del artista. Un cuadro donde diversos golpes violentos de luz, restallando en medio de un ambiente de sombras, señalan determinados aspectos de la realidad, genera en el contemplador una actitud de expectación y ansiedad mayores siendo capaz además de dirigir la atención y, por tanto, el criterio del contemplador de una forma mucho más tendenciosa. La clave de esta estética de la lámpara es, por tanto, muy aleccionadora de nuestra forma física y moral de ver la realidad: miramos más intensa y parcialmente; vemos más y mejor determinadas cosas, pero de una forma menos ecuánime, objetiva y homogénea.



Caricatura de Nadar
Honoré Daumier

Éste es el trasfondo histórico donde cobra sentido la estética fotográfica, que no podemos sólo considerar como una simple técnica. Ahora bien, una vez que la técnica fotográfica, también denominada arte de la luz, se consolidó de manera satisfactoria, lo que ocurrió hacia el ecuador del siglo XIX, nos interesa saber cómo reaccionó el público y, sobre todo, cuál fue la actitud que tomaron al respecto los artistas. El público ciertamente se volcó

de forma entusiasta con el descubrimiento, aficionándose masivamente a realizar fotografías y todavía más usándolas en lo que era la principal obsesión colectiva de la sociedad burguesa del siglo XIX: hacerse retratos. En relación con esto último, ya se puede comprender que esta afición general a retratarse mediante fotos fuera la causa de la primera disputa corporativa entre fotógrafos y pintores, pues aquéllos lograban un parecido más fidedigno y, sobre todo, a un precio infinitamente menor que éstos.

Desde una perspectiva simple que considerara que el principal mérito del arte era el obtener el máximo parecido con la realidad, estaba claro que la fotografía lograría acabar con la pintura. Así se explica la reacción temerosa de algún artista, como el pintor francés Paul Delaroche, que, tras asistir a una sesión conjunta de las Academias de arte y ciencia, celebrada el día 19 de agosto de 1839, para que Arago explicase el procedimiento del *daguerrotipo*, exclamó: “Desde hoy, la pintura ha muerto”. Sabemos que no fue así, pero su reacción nos muestra la ansiedad que generó el invento y la polémica que se organizó enseguida al respecto.

En todo caso, hay algo muy significativo en esta polémica, que alcanzó su punto álgido con motivo de haberse autorizado que la fotografía ocupase un lugar dentro de los salones artísticos anuales, lo que equivalía a reconocerle un *status* de arte. Esto se produjo en el Salón de 1859 de París, donde se concedió una sala a los fotógrafos, aunque con entrada independiente. Entre las múltiples reacciones que generó esta inclusión, creo que merece la pena reproducir algunos amplios extractos de lo que escribió Charles Baudelaire, uno de los mejores poetas del XIX, pero también sin duda el más sagaz teórico del arte moderno y un temible crítico de arte. Su diatriba se titulaba *El público moderno y la fotografía*, y, entre otras muchas cosas, afirmaba las siguientes:

“En esos días deplorables, una industria nueva se dio a conocer y contribuyó no poco a confirmar la fe en su necesidad y a arruinar lo que podía quedar de divino en el espíritu francés. Esta multitud idólatra postulaba un ideal digno de ella y apropiado a su naturaleza, eso por supuesto. En materia de pintura y de estatuaria, el Credo actual de las gentes del mundo, sobre todo en Francia... es éste: ‘Creo en la naturaleza y no creo más que en la naturaleza... Creo que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza... De este modo, la industria que nos diera un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto’. Un Dios vengador ha

atendido los ruegos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces se dice: ‘Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud..., el arte es la fotografía’. A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario, se apoderó de todos estos nuevos adoradores del sol...”.

“Como la industria fotográfica era el refugio de todos los pintores fracasados, demasiado poco capacitados o demasiado perezosos para acabar sus estudios, ese universal entusiasmo no sólo ponía de manifiesto el carácter de la ceguera y de la imbecilidad, sino que también tenía el color de la venganza. Que tan estúpida conspiración, en la que se encuentran, como en todas las demás, los embaucadores y los embaucados, pueda triunfar de una manera absoluta, no puedo creerlo, o al menos no quiero creerlo; pero estoy convencido de que los progresos mal aplicados de la fotografía han contribuido mucho, como por otra parte todos los progresos puramente materiales, al empobrecimiento del genio artístico francés, ya tan escaso. Por más que la fatuidad moderna ruja, eructe todos los exabruptos de su tosca personalidad, vomite todos los sofismas indigestos de los que la ha atiborrado hasta la saciedad una filosofía reciente, cae de su peso que la industria, al irrumpir en el arte, se convierte en la más mortal enemiga, y que la confusión de funciones impide cumplir bien ninguna. La poesía y el progreso son dos ambiciones que se odian con un odio instintivo y, cuando coinciden en un mismo camino, uno de los dos ha de valerse del otro. Si se permite que la fotografía supla al arte en alguna de sus funciones, pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necesidad natural de la multitud, lo habrá suplantado o totalmente corrompido. Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la verdadera sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la escenografía, que ni han creado ni han suplido a la literatura”.



Charles Baudelaire, 1863
Nadar

¿Cuál fue la razón de que mientras el Estado francés aceptaba la integración de la fotografía en el Salón mentes tan lúcidas y sensibles como las de los críticos Baudelaire y Gautier arremetieran tan virulentamente contra la fotografía? Verdaderamente, ni Baudelaire ni Gautier emprendieron

una campaña antifotográfica. Ambos fueron fotografiados más de una vez, como hicieron casi todas las personalidades ilustres del siglo XIX, pero además mantuvieron una amistosa relación con algunos de los más célebres fotógrafos del momento como Nadar. También entonces el uso de la fotografía por parte de pintores era una práctica tan habitual que, incluso en ocasiones, suscitaba irónicas consideraciones críticas. Baudelaire y Gautier llevaban años polemizando sobre la importancia de “modernizar” el contenido de la pintura reclamando para ella temas contemporáneos extraídos del gran teatro de operaciones de la modernidad: la vida cotidiana de las grandes urbes. En este sentido, muchas de las consideraciones que Baudelaire hacía acerca del “pintor de la vida moderna” —encarnado discretamente en ese Sr. G. que no era otro que el grabador Constantin Guys— podrían reflejar a la perfección el trabajo de un fotógrafo.

En la Exposición Universal de 1855, cuando se produjo el escándalo del pabellón montado por Courbet en defensa del Realismo, se inició la polémica acerca de si la finalidad del arte era la reproducción exacta de la realidad o si debía intervenir en ella la imaginación. Los dardos de Baudelaire estaban dirigidos contra quienes identificaban arte, realismo y fotografía, contra quienes defendían la primacía de la industria sobre el arte y contra quienes eran partidarios de una industria artística o de una producción artística serial. En definitiva, la argumentación de Baudelaire estaba una vez más dirigida contra la vulgaridad o contra lo que de vulgar tenía la fotografía, contra lo que ésta significaba como síntoma del antipoético gusto moderno. Baudelaire asociaba a la fotografía con la pereza, la democracia, la industria, la obscenidad y la memoria. En rasgos generales, asociaba la fotografía con la anulación de la individualidad y el esfuerzo que eran el fundamento esencial para el arte, que se alimenta del genio y de una voluntad inquebrantable. El acceso indiscriminado de un aparato industrial, cuyo uso mecánico permitía hacer creer a cualquiera que era capaz de crear una imagen, es lo que Baudelaire consideraba como una impostura artística.

Polémicas aparte, la fotografía continuó su participación en el Salón hasta que éste entró en una crisis definitiva a partir de la III República. Pero al margen de esta historia institucional, el tratamiento crítico de la fotografía cambió de forma muy radical a partir de la década de 1860. Así se puede apreciar de forma muy significativa en la relación de los pintores con la fotografía, que se hizo desde entonces cualitativamente distinta.

Otro avance en la técnica fotográfica fue el aparato creado por Edward Muybridge (1830-1904), que sirvió para verificar la realidad de las posiciones de un cuerpo en movimiento, una realidad hasta entonces invisible y que había provocado toda suerte de conjeturas erróneas en su representación artística. Esta cronofotografía de Muybridge acabó influyendo hasta en los futuristas, preocupados asimismo por la representación de la velocidad y toda suerte de efectos cinemáticos.

Por último, conviene recordar que a comienzos de la década de 1860 se publicaron varios libros sobre divulgación de la técnica fotográfica y sobre las posibilidades artísticas de este medio como los de Mayer y Pierson o el de Disderi. La reproducción fotográfica de las grandes obras maestras del arte del pasado que se inició en la década de 1850 contribuyó a potenciar extraordinariamente la utilidad cultural de la fotografía. Lo que aún en la primera mitad del XIX se consideraba como poco más que una curiosidad científica se convirtió a mediados de siglo en una industria y una práctica extraordinariamente extendidas que determinaron un nuevo modo de mirar la realidad y de relacionarse con ella.

Otras posibilidades y desarrollo de la fotografía

Si la fotografía suscitó reservas acerca de su valor artístico, nadie, ni los que más agriamente la combatieron, se atrevió a negarle múltiple utilidad. En primer lugar, fue útil para los propios artistas, incluso para quienes entre ellos más la discutieron. Está probado, por ejemplo, que Delacroix, Ingres o Courbet, por citar sólo algunos de los más famosos pintores del XIX anteriores a Degas, usaron la fotografía porque facilitaba enormemente su trabajo pictórico. Hasta entonces, la copia directa se hacía sobre un modelo real, profesionales que posaban desnudos en el taller del artista y a los que no sólo había que pagar, sino que, por muy entrenados que estuvieran, el mantener una postura durante muchas horas era, a veces, físicamente imposible. Se comprende, por tanto, que era más fácil y barato emplear una fotografía para este menester y, en general, otros muchos parecidos que no es preciso enumerar.

Por otra parte, igual que por conocer la técnica pictórica no se es artista,

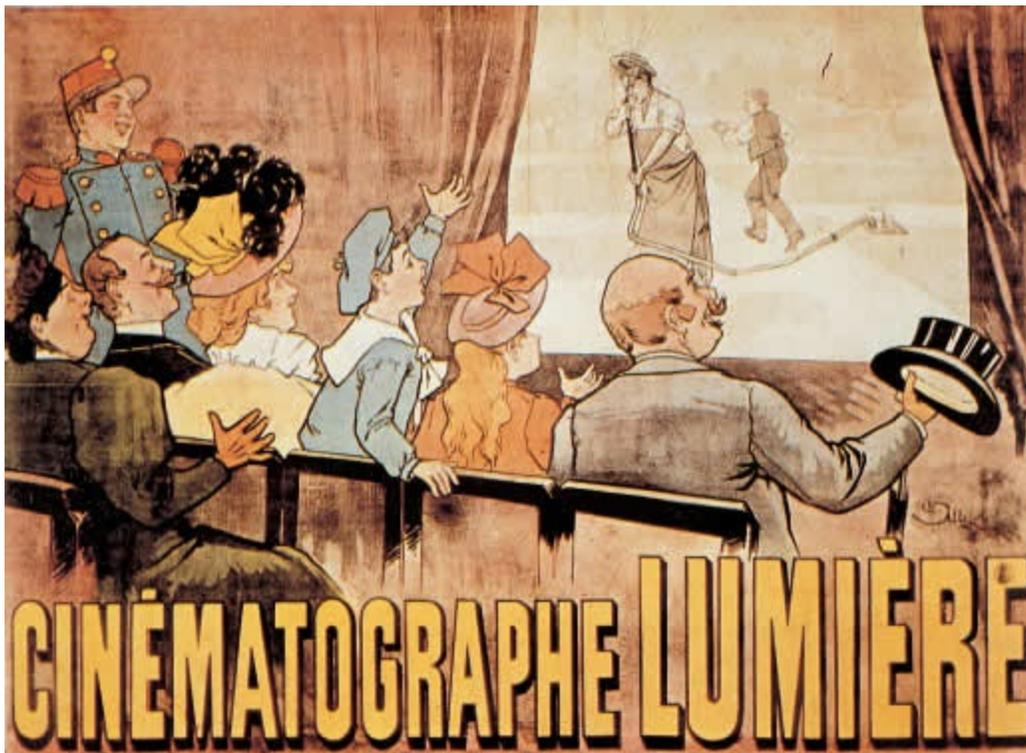
tampoco se es por conocer la técnica fotográfica. Lo contrario implica lo mismo: hubo pintores artistas y fotógrafos artistas. Baste con citar los nombres de Nadar o Julia Margaret Cameron, contemporáneos de Baudelaire. Esta obviedad, cuya evidencia histórica se puede ilustrar con los nombres de los excelentes fotógrafos que acabamos de mencionar y con otros muchos, no quita que, durante mucho tiempo, casi hasta llegar al siglo xx, incluso los buenos fotógrafos artistas vivieran acomplejados y trataran de forzar muy enfáticamente el aspecto artístico de sus placas. Esta actitud se reflejó en una corriente estética que se conoce como “pictorialismo”, un término que se forma a partir de la palabra inglesa que significa “pictórico”. El “pictorialismo” o, en buen castellano, “pictoricismo” fotográfico representó no sólo el aparentar que se hacían cuadros en vez de fotografías, sino también, además de buscar el tipo de encuadre, la iluminación y los efectos característicos al respecto, al retocar el negativo fotográfico convirtiéndolo efectivamente en una fotografía pintada, esto es, el pintar sobre una fotografía en vez de sobre lienzo.

Edgar Degas (1834-1917) fue un experto fotógrafo que no sólo se sirvió de la fotografía como hasta entonces lo habían hecho la mayor parte de los pintores para aprovechar imágenes de la realidad, sino que experimentó con el medio. Degas no sólo utilizó la fotografía como soporte para sus pinturas, sino que además compuso fotografías con mayor o menor talante humorístico. Pero sobre todo Degas aprovechó como modelo las insólitas perspectivas que proporcionaba ese ojo mecánico, que permitía captar aspectos vedados a las leyes físicas del cuerpo humano. Este uso de la fotografía tenía que ver directamente con la teoría de la mirada a través de la cerradura, que es la mirada furtiva del espía o del mirón, con las consecuencias visuales que conlleva este tipo de visión forzada.

Por lo demás, hay que insistir de nuevo en que también en eso hubo un pictorialismo de buena, regular y mala calidad. Pero, sobre todo, hay que conocer el problema para entender el porqué de la reacción que se produjo después, ya en los inicios del siglo xx, en el sentido contrario: defender la estética de una fotografía “pura”, que es la fotografía que busca como fin no parecer sino sólo fotografía, sin contaminación alguna.

De todas formas, reducir el problema de lo que es la fotografía a si es o merece ser considerada dicha técnica revolucionaria un arte supone una gravísima limitación. Y no sólo por lo que antes se apuntó respecto a la

utilidad múltiple que tenía el formidable invento. La palabra clave para lo que estoy tratando de comentar es “documento”. Sin duda: la fotografía se mostró enseguida como un asombroso documento gráfico, sin posible parangón. El célebre dicho popular de “una imagen vale más que mil palabras”, teóricamente aplicable a cualquier tipo de imagen, fuera o no pintada, cobró su pleno sentido precisamente con la fotografía ya que, por una parte, en ésta nadie podía poner en duda la veracidad, mientras que, por otra, ese documento veraz indiscutible se realizaba, se reproducía y se difundía con una facilidad desconocida antes. Creo que estos dos aspectos tienen una trascendencia equivalente, tanto el hecho del realismo absoluto del documento fotográfico como el de su “reproducibilidad” técnica.



Cartel anunciador del cinematógrafo Lumière

La fotografía como documento sirvió, por tanto, para aportar una visión del mundo de formidables consecuencias —baste con citar lo que supusieron las fotografías bélicas ya en el siglo XIX— pero, asimismo, también para cambiar

el concepto tradicional del arte. Quiero decir que, pictorialista o no, una fotografía podía ser artística, pero, como documento, además de la información acerca de la realidad, aportaba una nueva manera de hacer arte. De hecho, la mayor parte de los mejores fotógrafos del siglo xx han sido documentalistas, como, por ejemplo, el francés Eugène Atget, el alemán August Sander, los americanos Dorothea Lange y Walker Evans o hasta el corresponsal de guerra húngaro, nacionalizado estadounidense, Robert Capa (1913-1954).

Sea como sea, liberada de complejos en la medida de su prodigiosa extensión y relevancia, la fotografía se convirtió durante el siglo xx en un medio más que conseguía efectos de importancia estética equiparable a los logrados de otra manera. Así se explica, en fin, que se incorporara definitivamente, y en pie de igualdad, como un producto más de los movimientos artísticos de vanguardia. Por eso, en la actualidad todos los museos de arte contemporáneo tienen departamentos de fotografía, como si se tratase de cualquier otra de las especialidades artísticas clásicas.

Breve historia del cine

El cine nació en París en el año 1895. En el número 14 del bulevar de los Capuchinos de la capital francesa hay una placa conmemorativa en la que se puede leer lo siguiente: “Aquí, el 28 de diciembre de 1895, se dieron las primeras proyecciones públicas de fotografía animada, con la ayuda del cinematógrafo, aparato inventado por los hermanos Lumière”. En dicho lugar estaba entonces ubicado el Salón Indio del Gran Café, donde tuvieron lugar esas primeras proyecciones. Los hermanos Lumière, Auguste (1862-1954) y Louis (1864-1948), habían patentado unos meses antes el invento de su aparato, que obviamente no fue creado a partir de cero. Tal y como ocurrió con la fotografía, en la que, antes de producirse el primer heliograbado de Niepce, hay que contar una larga historia de precedentes de todo tipo, el cinematógrafo de los Lumière también tuvo una amplia y compleja prehistoria. Pero si la palabra clave para la fotografía es la luz, para el cinematógrafo es el “movimiento”. En realidad, lo que significa etimológicamente cinematógrafo es “fotografía en movimiento”. Registrar y

reproducir el movimiento fue el objetivo que ocupó la mente y la capacidad de experimentación de muchos abnegados científicos, técnicos y artistas antes de arribar a ese resultado final que fue el aparato de los hermanos Lumière.

El mítico precedente más históricamente lejano de la invención del cinematógrafo, como la cámara oscura lo había sido de la fotografía, fue la *linterna mágica*, un aparato que permitía la proyección de imágenes fijas, a las que luego, mediante diversos trucos, se les daba apariencia de movimiento. Un paso decisivo fue el proporcionado por el físico belga Joseph Plateau y el enunciado del principio de la “persistencia de las impresiones retinianas”, por el cual se establecía que la duración de esta persistencia era de una décima de segundo, lo que, trasladado a la percepción visual de imágenes en movimiento por el hombre, hacía concluir que eran necesarias diez imágenes por segundo para que el hombre pudiera ver algo en movimiento. Si se lograba obtener fotografías de algo en movimiento a este ritmo y luego una máquina que las proyectara en una pantalla, el cine sería un hecho.

Pero como la fotografía, el cine no era una simple técnica. Aunque las primeras proyecciones de los Lumière causaron verdadera sensación entre el público, que se sentía fascinado ante ellas sin que hubiera que reclamar publicitariamente su atención, pasó un tiempo hasta que se comprendieran cabalmente las formidables posibilidades del revolucionario invento. De hecho, los Lumière creían que se trataba de un útil instrumento auxiliar para la antropología social, al que se le podía extraer un circunstancial beneficio económico por la aleatoria curiosidad que suscitaba a la gente, pero que el asunto no pasaría de ahí. En este sentido, se comprende que casi todas las cintas rodadas por los Lumière se limitaran a meros documentos sociales.

Quien sí comprendió el extraordinario y original potencial narrativo del cine fue el también francés Georges Méliès (1861-1938), el primero en rodar historias de ficción, dotándolas de una estructura narrativa. A partir de ese momento, el crecimiento de la industria cinematográfica no cesó de avanzar, tanto desde el punto de vista técnico como estético. A diferencia de lo que ocurrió con la fotografía y su polémica adscripción al arte, al cine ni pareció preocuparle que lo consideraran un arte ni, por tanto, nadie entró en semejante disputa. Eso no significa que no viviese un incidente parecido al antes descrito del “pictorialismo”, lo que en su caso se tradujo en una

inmediata influencia del teatro. Los nuevos directores de películas, más que arrojarse en el prestigio artístico consolidado del teatro, buscaban en él simplemente historias ya hechas, cuyo éxito público estaba ya garantizado y, sobre todo, actores profesionales experimentados. Hay quien piensa que esta incidencia de injertar artificiosamente los modos y usos teatrales en el nuevo medio resultó paralizante, pero ésta es una típica especulación ociosa.



Fotograma de la película El cantor de jazz
Alan Crossland

El increíble éxito popular del naciente cine y la consiguiente enorme industria que inmediatamente generó explican, en todo caso, su rapidísimo desarrollo en todos los órdenes. En este sentido, antes de la siguiente revolución del cine sonoro, que se presentó en público el 27 de octubre de 1927 con el estreno cinematográfico de la película musical *El cantor de jazz*, se había logrado un nivel de complejidad narrativa muy sofisticada. Luego, nuevos inventos como el technicolor, el cinerama o el cinemascope no

modificaron sustancialmente el ya bien sedimentado lenguaje cinematográfico, muchas de cuyas producciones merecen ser consideradas como genuinas obras maestras de arte.

En todo caso, síntesis de varios géneros, la evolución del cine ha sido desde el punto de vista artístico más compleja. Al igual que le ocurrió a la fotografía, no sólo ha prestado técnicas propias al desarrollo general de la vanguardia plástica, sino también ha cambiado bastante sus criterios estéticos. La tajante separación que hizo en el siglo XVIII el teórico alemán Lessing entre “artes del espacio” —las artes plásticas— y “artes del tiempo” —la literatura y la música— saltó hecha pedazos. En realidad, el cine tiene que ver simultáneamente con el espacio y el tiempo, algo que no sólo se refiere a la técnica que emplea, sino al conjunto de su forma de narrar. La relación del cine con cualquier arte de la imagen —la pintura, la fotografía— parece obvia, pero también con el teatro y, en general, con la literatura, pues se trata de narración mediante imágenes. Con la fotografía, además, comparte una dimensión específica, que es la de ser un genuino documento que impresiona directamente lo que ocurre en la realidad, revolucionando en este sentido la información disponible sobre cualquier fenómeno social y teniendo por ello una tremenda influencia en el conocimiento disponible por la gente.

Por esta pluralidad de funciones, más que una historia del cine habría que hacer varias, según se atienda a cualquiera de los aspectos que busque, en cada caso, una filmación. Hay cine documental, en su doble vertiente de, por un lado, filmación de las noticias relevantes que ocurren en cualquier lugar del planeta, pero también un documento que, siguiendo un guión, no sólo se limita a reflejar un aspecto de la realidad, sino que lo analiza en profundidad. El primer tipo es lo que se denomina un noticiero, mientras que un ejemplo del segundo es la película del español Luis Buñuel (1900-1983) titulada *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932), donde se filma la vida de extrema pobreza y aislamiento de una región española, tradicionalmente abandonada, como eran Las Hurdes. En ella, Buñuel recogía documentos gráficos de la penuria de la vida cotidiana, haciendo hincapié en las deficientes condiciones higiénicas y las enfermedades endémicas pero, además, proporcionaba al espectador del film datos y análisis ideológicos sobre las causas de esa situación límite. Y aún cabe una tercera forma mixta de documental, en la que se mezclan historia y ficción, como hizo el director de cine soviético Serguei M. Eisenstein (1898-1948) con *El acorazado “Potemkin”* (1925) y *Octubre*

(1927).

De todas formas, el extraordinario desarrollo de la industria cinematográfica y el enorme coste financiero que exige la producción de una película —a diferencia de la fotografía, un rodaje cinematográfico implica el trabajo coordinado de decenas de técnicos y todo tipo de personal, incluidos además un número indeterminado de llamados “extras”, que hacen el papel de la gente que, sin actuar, crea una especie de coro de fondo—, planteó enseguida una dimensión nueva, la del cine-espectáculo, donde la calidad se subordinaba a la cantidad. Esto produjo que se estableciera una diferencia muy clara entre el arte y el entretenimiento o, si se quiere, entre el cine de vanguardia y el cine popular. Conviene advertir que no son términos naturalmente incompatibles, pero así y todo, la realidad es que esa separación, según el destinatario sea un público mayoritario o minoritario, se mantiene viva hasta hoy.

Los nuevos medios electrónicos y el arte

La televisión, el vídeo y sus derivados

Se puede definir la televisión como un sistema audiovisual de transmisión de imágenes a distancia. La primera transmisión televisiva tuvo lugar en 1936, pero no se comenzaron a emitir con regularidad programas hasta 1939. La expansión de la televisión estuvo asociada, no obstante, con el desarrollo económico occidental tras la II Guerra Mundial y alcanzó un nivel de popularidad ya incontenible a partir de la década de los años cincuenta. Este medio, como el cine, también se nos presenta como un híbrido, en el que se mezclan el documento periodístico, la información general y todas las formas posibles del espectáculo. Pero la televisión mostró un poder incomparablemente más amplio que el de cualquier otro medio de masas hasta entonces conocido, porque no sólo era capaz de subsumirlos a todos — en la televisión se puede transmitir cualquier cosa: una película, una obra de teatro, un concierto o un partido de fútbol—, sino que su transmisión, por primera vez, se podía hacer simultáneamente al acontecimiento y, sobre todo, se introducía en todos los hogares. Es, por tanto, a este medio al que le

corresponde mejor que a cualquier otro el haber convertido al mundo, como dijera Marshall McLuhan, en “una aldea global”.

De una influencia mucho mayor, la televisión ha sido, desde el punto de vista artístico, menos original o, hasta el momento presente, nada original. Ello se debe no sólo al mejor o peor uso que se haga de su tremendo potencial comunicativo, sino a que funciona integrando otros lenguajes, esto es, que su lenguaje consiste en transmitir todos los restantes. En la actualidad, estamos en lo que parece el comienzo de una revolución tecnológica de posibilidades tan amplias que apenas podemos imaginar: la televisión digital, por cable, satélite o virtual, cada uno de cuyos capítulos puede producir una historia diferente y de fascinantes posibilidades. Su combinación con otros medios informáticos nos ha llevado a pensar en una civilización próxima tan envuelta por estos revolucionarios medios de la tecnología electrónica e informática que, como ha señalado el filósofo español Javier Echevarría, este futuro, ya casi presente, podría denominarse el de “Telépolis”, término que se refiere a una ciudad donde las distancias quedan anuladas.

El potencial artístico del vídeo

Sea como sea, al margen de esta revolución todavía en proceso de desarrollo, hay diversos episodios puntuales de la misma que han influido de una forma directa en el arte de vanguardia. Así ocurrió con el vídeo, donde el artista se encontró con una forma de recoger o describir la realidad mucho más simple y directa que la del cine. A partir de la década de los años sesenta se empezó a hablar del “*Videoarte*”, muy empleado por los artistas de las vanguardias de las últimas décadas por su versatilidad, ya que permite el documental, la narración y la experimentación visual, además de poder ir incorporando toda suerte de nuevas virtualidades tecnológicas. El artista de los últimos tiempos ha estado muy obsesionado con la búsqueda de una “desmaterialización de la imagen”, lo que, entre otras cosas, significa eludir la necesidad de un proceso de creación manual y una mezcla de campos prácticamente sin límites. No es extraño que en muy poco tiempo se hayan multiplicado las derivaciones al respecto y que se hable de “videoesculturas” o “videoperformances”, según se haga énfasis en cualquier aspecto de la imagen o la narración. Hoy en día

el reconocimiento del *Videoarte* está tan extendido que sus producciones ocupan un lugar más dentro de los museos de arte contemporáneo.

Una multiplicación infinita de nuevos medios

Con lo que llevamos comentado, basta y sobra para comprender que la revolución tecnológica ha ido creando tantas posibilidades que nos resulta muy difícil señalar cuáles podrán ser sus límites definitivos. Hasta aquí hemos tratado de casi todos los medios tecnológicos de masas más populares, pero ni hemos podido agotar el tema ni, en realidad, sabemos cuándo se podrá agotar. Hay que pensar en la radio, los discos, el diseño industrial y, sobre todo, los ingenios cibernéticos, que han dado un “arte por ordenador”, cuyas posibilidades no han sido ni mucho menos exploradas. Cualquiera de estos medios es susceptible de ser usado con intención artística y, desde luego, así ha sido hecho y sin duda, se seguirá haciendo.

El gran sociólogo estadounidense antes mencionado Marshall McLuhan es el autor de una fórmula muy eficaz: “El medio es el mensaje”. Lo que quería significar con ello parece obvio: no sólo que el contenido, el mensaje que se quiere transmitir está condicionado por el medio de transmisión sino, más radicalmente, que el medio de transmisión crea un tipo de mensaje. Sin entrar a discutir esta efficacísima fórmula explicativa del poder actual de los medios, conviene tener en cuenta algo esencial, al menos desde lo que hasta ahora se entiende por arte, y es que la calidad puede expresarse a través de cualquier medio, pero un medio por sí mismo nunca hace una obra de arte.

Índice alfabético

A

Aalto, Alvar
Abstracción-Creación
Abstracción lírica francesa
Abstracción Pospictórica
Action painting
Adam, Robert
Aguirre, Juan Antonio
Albers, Josef
Alcolea, Carlos
Alechinsky, Pierre
Alenza, Leonardo
Alexanco, José Luis
Antiexpresionismo radical
Appel, Karel
Archipenko, Alexandre
Armitage, Kenneth
Arp, Hans
Arroyo, Eduardo
Art Brut
Art Nouveau
Arte Cinético
Arte Conceptual
Arte Concreto
Arte Minimal
Arte Naïf
Arte Óptico
Arte Otro
Arte por ordenador
Arte Posmoderno
Arte Povera
Atget, Eugène
Auerbach, Frank
Avia, Amalia
Azimuth

B

Baader, Johannes
Baargeld, Johannes Theodor
Bacon, Francis
Ball, Hugo
Balla, Giacomo
Balthus, Balthasar Klossowsky
Barbudos
Barceló, Miquel
Barlach, Ernst
Barrón, Manuel
Barry, Charles
Barry, James
Barye, Antoine-Louis
Baselitz, Georg
Basquiat
Baudelaire, Charles
Bayard, Hippolyte
Bayeu, Francisco
Bazille, Jean-Frédéric
Baziotes, William
Beckmann, Max
Behrens, Peter
Benjamin, Walter
Beuys, Joseph
Blake, William
Blake, Peter
Blechen, Carl
Boccioni, Umberto
Böcklin, Arnold
Boilly, Louis-Léopold
Bonnard, Pierre
Boucher, François
Boudin, Louis-Eugène
Boullée, Étienne-Louis
Bourdelle, Émile-Antoine
Brancusi, Constantin
Braque, Georges
Breton, André
Broto, Manuel
Brown, Ford Madox
Brown, Samuel
Buffet, Bernad
Buñuel, Luis
Burke, Edmund
Burlington, Richard Boyle (Lord)

Burne-Jones, Edward
Burri, Alberto
Butler, Reg

C

Cabral Bejarano, Manuel
Calder, Alexander
Calotipo
Cameron, Julia Margaret
Camoin, Charles
Campano, Miguel Ángel
Canal, Giovanni Antonio (ver *Canaletto*)
Canaletto
Canogar, Rafael
Canova, Antonio
Capa, Robert
Carlevarijs, Luca
Caro, Anthony
Carpeaux, Jean-Baptiste
Carrá, Carlo
Carrier-Belleuse, Albert-Ernst
Carriera, Rosalba
Carrière, Eugène
Carus, Carl Gustav
Caufield, Patrick
Cerdá, Ildefonso
César
Cézanne, Paul
Chadwick, Lynn
Chagall, Marc
Chamberlain, John
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon
Chia
Chillida, Eduardo
Chirino, Martín
Christo
Cinematógrafo
Clasicismo
Claudel, Camille
Clemente, Francesco
Close, Chuck
CoBrA
Collage

Comic History Painting
Comunidad de San Lucas
Considérant, Victor
Constable, John
Constant
Constructivismo
Conversation's Piece Corneille
Cornelius, Peter
Corot, Camille
Courbet, Gustave
Cravan, Arthur
Crome, John
Cubismo
Cubismo analítico
Cubismo sintético
Cubofuturismo
Cuvilliers, François

D

Dadaísmo
Daguerre, Louis-Jacques Mandé
Daguerrotipo
Dalí, Salvador
Darby, Abraham
Dau al Set
Daubigny, Charles-Françoise
Daumier, Honoré
David, Jacques-Louis
De Andrea, John
De Chirico, Giorgio
Degas, Edgar
De Kooning, Willem
Delacroix, Eugène
Delaroche, Paul
Delaunay, Robert
Delvaux, Paul
De Maria
Denis, Maurice
Derain, André
Despiau, Charles
De Staël, Nicolás
Detremont
Díaz de la Peña, Virgile-Narcisse

Diderot, Denis
Dine, Jim
Diorama
Dix, Otto
Domínguez, Óscar
Domínguez Bécquer, Joaquín
Domínguez Bécquer, José
Domínguez Bécquer, Valeriano
Dubuffet, Jean
Duchamp, Marcel
Duchamp-Villon, Raymond
Dufy, Raoul
Dupré, Jules

E

Eiffel, Gustave
Eisenstein, Sergei M.
Elbo, José
El Jinete Azul (Dier Blaue Reiter)
El Paso
El Puente (Die Brücke)
Endell, August
Ensor, James
Equipo Crónica
Ernst, Max
Escritura automática
Escuela de Barbizon
Escuela de Chicag
Escuela de la Bauhaus
Escuela de Le Havre
Escuela de Londres
Escuela de París
Escuela de Nueva York
Escuela de París
Escuela de Vallecas
Especialismo
Esquivel, Antonio María
Evans, Walker
Expresionismo
Expresionismo Abstracto
Expresionismo figurativo

F

Fautrier, Jean
Fauvismo
Feininger, Lyonel
Feito, Luis
Fernández Cruzado, J. M.
Fischel
Fisionatrazo
Flaxman, John
Flitcrof, Henry
Fluxus
Fontana, Lucio
Foujita, Tsuguharu o Léonard
Fourier, Charles
Fox Talbot, William Henry
Fragonard, Jean-Honoré
Franco, Carlos
Freud, Lucien
Friedrich, Caspar David
Friesz, Emile-Othon
Fuseli, Johann Heinrich
Futurismo

G

Gabo, Naum
Gainsborough, Thomas
Gargallo, Pablo
Gaudí, Antonio
Gaudier-Brzeska, Henri
Gauguin, Paul
Gautier, Théophile
Genre larmoyant
Gentilleschi, Orazio
Gérard, François
Géricault, Théodore
Giacometti, Alberto
Girodet-Triosson, Anne-Louise
Gleizes, Albert
Goncharova, Natalia
González, Julio
Gordillo, Luis

Gorky, Arshile
Gottlieb, Adolph
Goya, Francisco de
Gozens, Alexander
Gran, Enrique
Grand Style
Grau, Xavier
Greenberg, Clement
Greuze, Jean Baptiste
Gris, Juan
Gropius, Walter
Gros, Antoine-Jean
Grosz, George
Gruber, Francis
Grupo de Pont-Aven
Guérin, Pierre-Narcisse
Guerrero, José
Guigou, Paul
Guimard, Héctor
Guston, Philip
Gutiérrez de la Vega, José
Gutiérrez Solana, José
Guys, Constantin

H

Hamilton, Gavin
Hamilton, Richard
Hanson, Duane
Happening
Haring, Keith
Hartung, Hans
Hausmann, Georges
Hausmann, Raoul
Heartfield, John
Heckel, Erich
Hélion, Jean
Heptworth, Barbara
Höch, Hannah
Hockney, David
Hoffman, Hans
Hoffmann, Josef
Hogarth, William
Hodler, Ferdinand

Horta, Victor
Houdon, Jean-Antoine
Howard, Ebenezer
Huelsenbeck, Richard
Hunt, William Holman

I

Iglesias, Cristina
Immendorf, Jörg
Impresionismo
Informalismo
Ingres, Jean-Auguste-Dominique

J

Janco, Marcel
Jeanneret, Charles-Édouard (ver *Le Corbusier*)
Johns, Jasper
Jones, Allan
Jones, Thomas
Jongkind, Johand Bartold
Jorn, Asger
Jugendstil

K

Kandinsky, Wassily
Kauffmann, Angelica
Kelly, Ellsworth
Kent, William
Khnopff, Fernand
Kiefer, Anselm
Kirchner, Emil Ludwig
Kisling, Moïse
Kitaj, R. B.
Klee, Paul
Klein, Ives
Klimt, Gustav
Kline, Franz
Klinger, Max

Kokoschka, Oskar
Kolbe, Georg
Kosuth, Joseph

L

Labrouste, Henri
Laffón, Carmen
La Fresnaye, Roger de
Land Art
Lange, Dorothea
Larionov, Mijail
La Tempestad (Der Sturm)
Laurencin, Marie
Laurens, Henri
Le Corbusier
Ledoux, Claude-Nicolas
Léger, Fernand
Lehmbruck, Wilhelm
Leroy, Louis
Lessing, Gotthold Ephraim
Lewis, Wyndham
Lhote, André
Liberty
Lichtenstein, Roy
Linterna mágica
Liotard, Jean-Étienne
Lipchitz, Jacques
López García, Antonio
López Hernández, Francisco
López Hernández, Julio
Longhi, Pietro
Longobardi
Loos, Adolf
Lorenzo, Antonio
Louis, Morris
Lucas Velázquez, Eugenio
Lumière, Auguste y Louis

M

Macke, Auguste

Mackintosh, Charles Rennie
McLuhan, Marshall
Madrazo, Federico de
Madrazo, José de
Magritte, René
Maillol, Aristide
Malévich, Kasimir
Manet, Edouard
Manguin, Henri
Manzoni, Piero
Marc, Franz
Marinetti, Filippo Tomasso
Marquet, Albert
Masson, André
Mathieu, Georges
Matisse, Henri
Méliès, Georges
Mendelsohn, Erich
Mengs, Anton Rafael
Metzinger, Jean
Meyer, Hannes
Michaux, Henri
Mies van der Rohe, Ludwig
Millais, John Everett
Millares, Manuel
Millet, Jean-François
Miró, Joan
Modernismo
Modigliani, Amedeo
Moholy-Nagy, Laszlo
Molero, Herminio
Monet, Claude
Mondrian, Piet
Moore, Henry
Morandi, Giorgio
Moreau, Gustave
Moreno, María
Morisot, Berthe
Morris, William
Movimiento Zero
Müller, Otto
Munch, Edvard
Muñoz, Juan
Muñoz, Lucio
Muybridge, Edward

N

Nabis

Nadar

Nash, Paul

Naturalismo

Nazarenos

Neoclasicismo

Neodadaísmo

Neo-Impresionismo

Neoplasticismo

Newman, Barnett

Niepce, Joseph Nicéphore

Noare, Henry

Noiret

Noland, Kenneth

Nolde, Emil

Nueva Figuración

Nueva Generación

Nueva Figuración madrileña

Nueva Objetividad

Nuevo Brutalismo

Nuevo Realismo

O

Olbrich, Joseph Maria

Oldenburg, Claes

Olivier, Friedrich

Oppenhord, Gilles-Marie

Orfismo

Orozco, José Clemente

Oteiza, Jorge

Overbeck, Johann Friedrich

Ozenfant, Amédée

P

Paladino

Palazuelo, Pablo

Palencia, Benjamín
Paolozzi, Eduardo
Pascin, Jules
Paxton, Joseph
Pearlstein, Philip
Pechstein, Max
Penck, A. R.
Pérez Mínguez, Rafael
Pérez Villaamil, Genaro
Pérez Villalta, Guillermo
Perret, Auguste
Pforr, Franz
Picabia, Francis
Picasso, Pablo
Pictorialismo
Piles, Roger de
Pintura galante
Pissarro, Camille
Plateau, Joseph
Poelzing, Hans
Pollock, Jackson
Poons, Larry
Pop
Posimpresionismo
Prerrafaelistas
Prerromanticismo
Prevsner, Anton
Proudhon, Pierre-Joseph
Prud'hon, Pierre Paul
Pugin, Augustus Welby Northmore
Puntillismo
Purismo
Puy, Jean

Q

Quai, Maurice
Quintanilla, Isabel

R

Raeburn, Henry

Ramsay, Allan
Ranson, Paul
Rauschenberg, Robert
Ray, Man
Rayonismo
Realismo
Redon, Odilon
Regoyos, Darío de
Reinhardt, Ad
Renoir, Pierre-Auguste
Reynolds, Sir Joshua
Ribera, Carlos Luis
Ribera, Juan Antonio
Richardson, Henri Hobson
Richter, Johann Paul Friedrich
Richter, Hans
Rivera, Diego
Rivera, Manuel
Rivers, Larry
Rococó
Rodin, Auguste
Rodríguez Castelao, A. D.
Rodríguez Guzmán, Manuel
Rodríguez Jiménez El Panadero, Juan
Roldán, José
Romanticismo
Romero de Torres, Julio
Rops, Felicien
Rosenquist, James
Rossetti, Dante Gabriel
Rosso, Medardo
Rothenberg
Rothko, Mark
Rottmann, Carl
Rouault, Georges
Rousseau, Théodore
Rubio, Javier
Rude, François
Rueda, Gerardo
Runge, Philip Otto
Ruskin, John
Russolo, Luigi

S

Salle, David
Sander, August
Sant'Elia, Antonio
Saura, Antonio
Schadow, Wilhelm
Schiele, Egon
Schiller, Johan Christoph Friedrich von
Schlemmer, Oskar
Schmidt-Rottluff, Karl
Schnabel, Julian
Schöffler, Nicolás
Schulzer Battman, A. O. W. (ver Wols)
Schwitters, Kurt
Scott, Samuel
Segal, Georges
Sempere, Eusebio
Sergel, Johan Tobias
Serrano, Pablo
Sérusier, Paul
Seurat, Georges
Severini, Gino
Sicilia, José María
Signac, Paul
Silvestre, Théodore
Simbolismo Siqueiros, David Alfaro
Sisley, Alfred
Smith, David
Solano, Susana
Soria, Arturo
Sorolla, Joaquín
Soto, Jesús Rafael
Soufflot, Jacques-Germain
Soutine, Chaim
Spencer, Stanley
Sporting Life Painting
Steinberg, Leo
Stella, Frank
Still, Clyfford
Strindberg, August
Stubbs, George
Sullivan, Louis
Suprematismo
Surrealismo
Sutherland, Graham

T

Tachismo
Tanguy, Yves
Tapié, Michel
Tàpies, Antoni
Tatlin, Vladimir
Taut, Bruno
Teixidor, Jordi
Tena, Gonzalo
Tériade, Albert
Terk-Delaunay, Sonia
Thorvaldsen, Bertel
Tiépolo, Giandomenico
Tiépolo, Giovanni Battista
Tiépolo, Lorenzo
Tingely, Jean
Torner, Gustavo
Toulouse-Lautrec, Henri de
Trama
Troyon, Constant
Turner, Joseph Mallord William
Tzara, Tristán

U

Ultraclasicismo
Úrculo, Eduardo
Uslé, Juan

V

Valle, Evaristo
Valloton, Felix
Van de Velde, Henri
Van Doesburg, Theo
Van Dongen, Kees
Van Dyck, Anton
Van Gogh, Vincent
Van Wittel (*Vanvitelli*), Gaspar

Vasarely, Victor
Vassé, François-Antoine
Vauxcelles, Louis
Vedute
Venturi, Robert
Verhaeren, Émile
Vídeo Arte
Villalba, Darío
Viollet-le-Duc, Éugene
Vlaminck, Maurice
Von Carosfeld
Von Führich, Joseph
Von Hildebrand, Adolf
Von Jawlensky, Alexei
Vorticismo
Vuillard, Edouard

W

Wagner, Otto
Walpole, Horace
Warhol, Andy
Watteau, Antoine
Wesselman, Tom
West, Benjamin
Wilson, Richard
Winckelmann, Johann Joachim
Wols
Wright, Frank Lloyd
Wright de Derby, Joseph

Z

Zadkine, Ossip
Zóbel, Fernando
Zoffany, Johan
Zuloaga, Ignacio

Procedencia de las ilustraciones

CapI/1: Photo RMN/Arnaudet/Museo del Louvre, París. CapI/2: Photo RMN/Arnaudet/Museo del Louvre, París. CapI/3: The National Gallery, Londres. CapI/4: Fuseli, Blake y Flaxman: The National Gallery, Londres. CapI/5: The National Gallery, Londres. CapI/6: Oronoz/Palacio Real de Madrid. CapII/1: Photo RMN/Museo del Louvre, París. CapII/2: Oronoz/Museo del Louvre, París. CapII/3: Oronoz/ Museo Nacional del Prado, Madrid. CapII/4: Museo Nacional del Prado, Madrid. CapII/5: Algar/Hamburger Kunsthalle, Glockengiesserwall. CapII/6: Efe/Sipa-Press/VIP/Sipa Icono/Museo del Louvre, París. CapII/7: Photo RMN/Arnaudet/Museo del Louvre, París. CapII/8: Photo RMN/Museo del Louvre, París. CapII/9: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Klaus Göken/Staatliche Museen zu Berlin. CapII/10: Museo Nacional del Prado, Madrid. CapIII/1: Oronoz/Museo del Louvre, París. CapIII/2: Photo RMN/C. Jean/Musée d'Orsay, París. CapIII/3: Photo RMN/Museo del Louvre, París. CapIII/4: Fundación Santillana. CapIII/5: Efe/Sipa-Press/Sipa Icono/Marmottan/Musée Marmottan, París. CapIII/6: Contifoto/Sygma/Getty Museum, Los Ángeles. CapIII/7: Photo RMN/ Musée d'Orsay, París. CapIII/8: Photo RMN/Philippe Bernard/Musée d'Orsay, París. CapIII/9: Krauel/The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. CapIV/1: Contifoto/C. Picasso. CapIV/2: Contifoto/Sygma/S. Vannini. CapIV/3: Astrophysikalisches Institut Potsdam. CapIV/4: L.A.R.A./Frank Lloyd Wright, VEGAP, Madrid, 2014. CapIV/5: Rapho Agence Photographique/Marc Tuane/© F. L. C./ VEGAP, Madrid, 2014. CapV/1: Photo RMN/R. G. Ojeda/Musée d'Orsay, París. CapV/2: Oronoz. CapV/3: EFE/Sipa Press/Sucesión Pablo Picasso/VEGAP, Madrid, 2014. CapV/4: Oronoz. CapV/5: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid/Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Madrid, 2014. CapV/6: Adam Rzepka/Musée National d'Art Modern, Centre Georges Pompidou/Constantin Brancusi, VEGAP, Madrid, 2014. CapV/7: Zabalaga Leku, VEGAP, Madrid, 2014. CapVI/1: J. Lathion/Nasjonale Galleriet, Oslo/The Munch Museum/The Munch-Ellingsen Group, VEGAP, Madrid, 2014. CapVI/2: Algar/Wassily Kandinsky, VEGAP, Madrid, 2014. CapVI/3: Algar/Galería Nacional de Praga/Georges Braque, VEGAP, Madrid, 2014. CapVI/4: Krauel/The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. CapVI/5: The Museum of Modern Art, Nueva York/Sucesión Pablo Picasso/VEGAP, Madrid, 2014. CapVI/6: Oronoz/Stedelijk Museum, Amsterdam. CapVI/7: Oronoz/© 2014 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International. CapVI/8: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid/Sucesión Pablo Picasso/VEGAP, Madrid, 2014. CapVI/9: Algar/Acquevella Galleries Inc., Nueva York/Successió Miró, 2014. CapVI/10: Algar/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Madrid, 2014. CapVI/11: Krauel/The Museum of Modern Art, Nueva York. CapVII/1: F. Po/The Museum of Modern Art, Nueva York/[2014] The Pollock-Krasner Foundation, VEGAP, Madrid, 2014. CapVII/2: Tate Gallery, Londres/Jean Dubuffet, VEGAP, Madrid, 2014. CapVII/3: Algar/The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS/VEGAP, Madrid, 2014. CapVII/4: Tate Gallery, Londres/Jasper Johns, VEGAP, Madrid, 2014. CapVII/5: EFE/Barthelemy/Fundación Cartier/Cortesía del Museum of

Modern Art, Nueva York/The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. VEGAP, Madrid, 2014. CapVII/6: Algar/Col. Agnes Gund, Nueva York. CapVIII/1: Algar/ Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires/José Gutiérrez Solana, VEGAP, Madrid, 2014. CapVIII/2: Algar/Succession Antonio Saura/www.antoniosaura.org, VEGAP, Madrid, 2014. CapVIII/3: Antonio López, VEGAP, Madrid, 2014. CapVIII/4: L.A.R.A./J. Martín/Miquel Barceló, VEGAP, Madrid, 2014. CapIX/1: J. E. Casariego. CapIX/2: Biblioteca Nacional, Madrid. CapIX/3: Oronoz/BNF. CapIX/4: G. Giorcelli. CapIX/5: J. Vendrell.

Sobre el autor

Francisco Calvo Serraller (Madrid, 1948) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1999, ha sido comisario de numerosas exposiciones y director del Museo del Prado. A su labor docente e investigadora une la de crítico de arte en distintos medios de comunicación. Ha publicado destacados ensayos como *España, medio siglo de arte de vanguardia* (1985), *El arte visto por los artistas* (1987), *Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo* (1989), *Enciclopedia del arte español contemporáneo* (1992), *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX* (1995), *Las Meninas de Velázquez* (1996), *Libertad de exposición. Una historia del arte diferente* (2000), *El arte contemporáneo* (Taurus, 2001), *Los géneros en la pintura* (Taurus, 2005), *Por la independencia* (Taurus, 2008) y *El espejo del tiempo* (Taurus, 2009 y 2012), escritos ambos con Juan Pablo Fusi, y *La invención del arte español* (2013), entre otros.



© Francisco Calvo Serraller, 2001, 2014

© De esta edición:

2014, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.

Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

www.editorialtaurus.com

ISBN ebook: 978-84-306-1578-0

Diseño de cubierta: Estudio Pep Carrió

© Imagen de cubierta: Piet Mondrian, *Composition II*, 1920 © 2014

Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International

Conversión ebook: Equipo digital de Penguin Random House Grupo Editorial

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.