

UNIVERSIDAD DE  

---

**LONDRES**

# **Historia del Arte del Siglo XVIII al Siglo XX**

**Bloque Especializado**

**Compilador:  
L. D. G. Mónica González Mothelet**

**Licenciatura en Diseño Gráfico**

---

**CONOCERSE ACEPTARSE AMARSE CUIDARSE SUPERARSE TRANSMITIR TRANSFORMAR**

---

## Índice

<b>Índice</b>	1
<b>Introducción</b>	3
<b>Objetivo general</b>	7
<b>Tema 1. El siglo XIX</b>	8
Objetivo de aprendizaje	8
Introducción	8
1.1 Características generales	10
Bibliografía	14
<b>Tema 2. La formación de las corrientes artísticas</b>	15
Objetivo de aprendizaje	15
Introducción	15
2.1 Neoclasicismo	17
2.1.1 William Blake	20
2.1.2 David Jacques	21
2.1.3 Ingres Dominique	22
2.1.4 Delacroix Eugene	24
2.2 Romanticismo	30
2.2.1 Romanticismo francés	31
2.2.2 Romanticismo inglés	32
2.2.3 Turner Joseph	34
2.2.4 Gericoutl Theodore	38
2.3 Escuela española	39
2.3.1 Goya	41
2.4 México independiente	44
Resumen	46
Bibliografía	47
<b>Tema 3. Corrientes y vanguardias de la primera parte del siglo XX</b>	48
Objetivo de aprendizaje	48
Introducción	48
3.1 Impresionismo	52
3.1.1 Características	54
3.1.2 Influencias	55
3.1.3 Claude Monet	55
3.1.4 Auguste Rendir	56
3.1.5 Edgar Degas	61
3.1.6 Eduard Manet	64
3.1.7 Vincent Van Gogh	67
3.2 Puntillismo	70

3.2.1 Camille Pizarro	70
3.3 Simbolismo	72
3.4 Nabis	74
3.4.1 Pedro Gualdi	75
3.4.2 José Guadalupe Posada	76
3.4.3 Henri Rousseau	76
3.5 Fauvismo	77
3.5.1 Matisse. Padre del color	78
3.6 Cubismo	79
3.6.1 Picasso	81
3.7 Futurismo	84
3.8 Expresionismo	86
3.8.1 Paul Klee	91
3.8.2 Chaim Soutine	93
3.8.3 Edgard Much	97
3.9 Dadaísmo y De Stijl	97
3.10 Bauhaus	105
3.11 Surrealismo	112
3.11.1 Salvador Dalí	114
Resumen	116
Bibliografía	118
<b>Tema 4. Movimientos decorativos</b>	<b>119</b>
Objetivo de aprendizaje	119
4.1 Arte Nouveau	119
4.1.1 Remedios Varo	125
4.2 Art Deco	127
Resumen	147
Bibliografía	148
<b>Tema 5. La segunda mitad del siglo XX</b>	<b>149</b>
Objetivo de aprendizaje	149
Introducción	149
5.1 Abstraccionismo	149
5.1.1 Corrientes abstractas	150
5.2 Pop Art	157
5.2.1 Blake Meter	157
5.3 Neofigurativismo	175
5.4 Minimalismo	178
5.5 Post modernismo	179
5.6 Nueva imagen	181
Resumen	184
Bibliografía	185

## Introducción

El Siglo XVI constituye para Europa un siglo de transición, de gestación de la modernidad. A la expresión que sucede al Renacimiento se la diferencia del barroco como etapa manierista.

En Italia, Nápoles y Milán son dominadas por España que desplaza a Francia. Roma confirma su papel prestigioso en el mundo católico. Las ciudades comienzan a tener menor importancia cediéndosela al dominio señorial, al Estado territorial donde los príncipes llevan una vida más oficial y decorosa, menos tensa que las de las ciudades humanistas del S. XV. El interés por la crítica y análisis artístico llevaron al eclecticismo resultante de adoptar todas las maneras ya fuera una técnica, un género o un gusto, siempre buscando la elegancia y el refinamiento de lo ya adquirido. Tanto el estilo clásico como el barroco buscan un valor universal mientras que el manierismo busca lo individual.

Pasadas las penurias del primer tercio del Siglo XVI, guerras y pestes, había que volver a reiniciar las construcciones con el esplendor del Alto Renacimiento y acomodarse a las nuevas circunstancias como el surgimiento de nuevos clientes: las órdenes religiosas. El aspecto aristocrático renacentista se continúa en el manierismo, en su gusto por lo escenográfico y lo raro. Aparecen los grandes jardines con esculturas, pabellones con frescos de escenas mitológicas y paisajes agrestes, fuentes con juegos de agua.

El siglo XVI se conservó medieval en las regiones interiores mientras que por acción de la navegación y las ganancias que llegaban de la colonización de América las zonas costeras se enriquecieron. Los puertos progresaron, Lisboa, Sevilla, Amberes, Amsterdam, se renovaron las rutas transcontinentales hacia Milán o Augsburgo, pero no penetró en las zonas rurales más alejadas. El conquistador trae oro y plata que se derraman por Europa, el comercio se anima y se produce una suba de precios. Las ganancias de estos negocios en manos de banqueros y armadores de barcos permitieron continuar la conquista y colonización y se reafirman las monarquías.

Lentamente la aristocracia terrateniente va desplazando a la feudal. Pero estos procesos no son homogéneos, mientras que España (Habsburgos), Francia (Valois), Inglaterra (Tudor y Estuardos) son estados administrativos y modernos, el Sacro Imperio continúa siendo formado por principados medievales aunque en algunos casos combinados con monarquías modernas. Hungría, Bohemia, Polonia, las Provincias Unidas de los Países Bajos conforman vastas naciones que aprovechan la coyuntura económica en favor de sus gobiernos. La Reforma representa la ruptura con el pensamiento religioso medieval y un retorno a las fuentes del cristianismo sin la interpretación de los Doctores de la Iglesia. Rechaza las Jerarquías eclesiásticas, la intercesión de los Santos y la

Virgen, la misa. En el arte busca la austeridad, la falta de exuberancia, surge la iconoclastia en medio de las luchas religiosas.

Como contrapartida, la Contrarreforma, con el Concilio de Trento, emprende una regeneración de la Iglesia reafirmando varios dogmas, (papel preponderante de la Virgen, Asunción, Inmaculada Concepción, Eucaristía, devoción por los Santos a través de sus imágenes, autoridad papal). La nueva liturgia necesitó nuevos lugares de culto. El Concilio de Trento fue dominado por los italianos y los españoles, quienes a partir de su tradición artística y su oposición a la iconoclastia determinaron los cambios. Si bien el Concilio no dictaminó sobre las formas artísticas para las nuevas necesidades sí lo hizo con lo que habría de evitarse: imágenes lascivas, profanas o que atentaran contra el espíritu de la doctrina, el paganismo renacentista.

Las primeras obras italianas fueron severas pero luego se fue desarrollando el gusto por el movimiento y el contraste exuberante que se derivaron de las arquitecturas renacentistas y manieristas y que terminó siendo el arte apropiado para difundir el mensaje de la Contrarreforma. Renovó la vida cristiana desde la autoridad romana, con una iglesia depurada. Fue un cambio para recobrar a los fieles que se habían alejado por la Reforma y aclarar a quienes vivían según la antigua rutina. Se propagaba la nueva liturgia y eran necesarios nuevos lugares de reunión, la consecuencia fue la reanimación del arte religioso. Sociedades enteras se empapan de religiosidad, se llevan registros de confesiones y comuniones, el año litúrgico regula las actividades respetándose la Cuaresma, domingos y fiestas de santos patronales. Se celebra la Navidad, las Pascuas, fiestas de la Virgen. Las diversiones populares se desarrollan en este marco.

El progreso de la ciencia ha de percibirse muy lentamente, en las sociedades rurales las duras condiciones de vida, las hambrunas debidas a catástrofes climáticas o agotamiento de los suelos, las epidemias y las guerras de religión determinan altas tasas de mortalidad infantil, de mujeres en los partos siendo el promedio de vida de 25 años. Esta situación provocaba gran inseguridad en la población y sería la liturgia de la Contrarreforma con la intercesión de los santos quien canalizaría estas necesidades que de otra manera podrían haber derivado hacia la magia o hechicería. Se desarrolla un arte que va a mostrar las visiones del paraíso y a los santos en la gloria pero que también va a referirse a la protección familiar de los mismos con actitudes cotidianas.

Esta proximidad de lo divino a lo humano se ve en el auge de las procesiones donde los fieles visitan a sus santos les otorgan su confianza y predilección como si fueran seres materiales. Los debates del Concilio se refirieron al peligro de la idolatría derivado de estas prácticas en oposición a la otra posibilidad de un culto más abstracto pero que podía llevar a la indiferencia. Se superó la situación con la bendición de las imágenes que las convertía en objetos consagrados que debían ser adorados, quedando así diferenciadas de las imágenes profanas.

Esto fue propuesto por los Padres españoles, así que esta religión de las imágenes guardaba conformidad con el gusto español. Los modelos españoles se difundieron por Europa como propaganda religiosa. Las primeras imágenes provinieron de ese país, por ejemplo la hoy conocida como el Niño Jesús de Praga fue traída como una imagen de cera española y regalada al emperador Fernando quien la colocó en una iglesia de la capital bohemía. Muchas veces hasta llegó de España la devoción por determinado santo, como San Isidro Labrador que se difundió en los medios rurales. Esta gran influencia española en las imágenes se ve en forma directa en América.

Donde no se adoptaron los modelos hispánicos se trató de zonas habituadas al gótico con imágenes que expresaran dolor, emociones, misericordia. Las nuevas imágenes debían transmitir conceptos pero a través de las emociones. Esto no se lograba con el clasicismo pero el realismo, la libertad y la fantasía que se dan en el barroco satisfacían las nuevas necesidades.

El siglo XVII es el de las monarquías europeas y la formación de los grandes estados como Francia, España e Inglaterra, donde se quería dar preeminencia a la institución real y al personaje que la encarnaba. En este caso se siguió el ejemplo italiano, de las Cortes que tenían contratados a artistas y donde los príncipes construían y redecoraban palacios. Por ejemplo Enrique IV comienza a construir en Paris y Fontainebleau y completa el Louvre. Por razones políticas se muestra suntuosidad, se deslumbra al extranjero con la fastuosidad, justificándose los gastos necesarios como razón de estado. Una idea aceptada tanto por católicos como por protestantes era la del origen divino del poder real, por lo tanto al Rey que es el representante de la autoridad divina se le deben rendir homenajes especiales que no se le rinden a los demás hombres. Se produce entonces una absorción de elementos del ritual litúrgico por la monarquía, que fomenta la exteriorización de las emociones en torno suyo. Es la época de las grandes festividades, coronaciones, nacimientos, bodas y sepelios de la familia real y toda esta pompa se asocia a manifestaciones barrocas.

La aristocracia y la burguesía detentan un poder relacionado a la tenencia de la tierra, los burgueses enriquecidos por los negocios financieros admiran la forma de vida de la aristocracia y tratan de imitarlos. En algunos casos, como en Francia, ascienden a la nobleza al ser nombrados en cargos judiciales. En la organización señorial de la propiedad territorial hay muchos valores de la monarquía: posesión de los territorios, la herencia de los mismos, el paternalismo que ejerce con sus vasallos.

En general vamos a encontrar que en los países donde predominaba la economía señorial se da la imaginación y libertad del barroco y donde las economías eran urbanas se dan formas más sobrias, la medida y el orden del clasicismo. En

Francia que tiene una mayor población burguesa el barroco tarda en aceptarse y predominan las formas más severas.

Los artistas trabajaron para una clientela aristócrata, religiosa o rural, provenían de la burguesía, de medios artesanales, formados en los talleres de las ciudades. Encontramos a Europa virtualmente dividida en dos por un lado España e Italia y por el otro, Holanda, Francia e Inglaterra; que ya tenían posesiones ultramarinas con quienes comerciar. El comercio de nuevos productos – pescado, tabaco y cerveza – que desplazaban a los anteriores – lana, sal y vino – reordenaban las relaciones entre los países, donde surgían nuevos puertos y se modificaban las estructuras socioeconómicas. Comenzó también a variar el modo de explotación de la tierra, con el desmonte y la extracción de la hulla, comenzando a aparecer los elementos de donde surgiría la era industrial. Todos estos avances los va a lograr la burguesía en ascenso, libre de los prejuicios de los aristócratas que afianzaban su presencia en la sociedad. En el siglo XVI se dividen los Países Bajos quedando:

1. **Flandes (Bélgica actual, Amberes y Brujas son las ciudades más importantes)** relacionada a España y católica.
2. **Holanda (Amsterdam), protestante.** En el S.XVII se convierte en una poderosa nación marítima que comercia con el norte y el sur de Europa. Se configura como modelo de nación moderna donde la burguesía prospera comercialmente y se educa en las universidades europeas, surge un mercado artístico similar al de la actualidad.

## Objetivo general

Al término del curso el estudiante analizará las diferentes corrientes artísticas surgidas del siglo XVIII al XX así como su influencia en el arte contemporáneo y el diseño gráfico.

## Tema 1. El siglo XIX

### Subtemas

#### 1.1 Características generales

### Objetivo de Aprendizaje

Al término del tema el estudiante conocerá las características generales de la sociedad y el arte en el Siglo XIX

### Introducción

En Europa, por lo general, se admite que la llamada era de los grandes descubrimientos tuvo su comienzo en el renacimiento, época en la que los estudiosos de entonces estaban redescubriendo las obras de los geógrafos griegos y latinos. El cristianismo fue ganando terreno en España, y los moros fueron expulsados de sus últimos baluartes en 1492, el mismo año en que Cristóbal Colón hizo su primer viaje al mar de las Antillas. Los conquistadores españoles y portugueses descubrieron tierras remotas. Los portugueses navegaron a lo largo de la costa atlántica africana; después de varios intentos, consiguieron bordear el cabo de Buena Esperanza cuando buscaban una ruta marítima para el comercio de especias con la India. Cuando cuatro de las naves que capitaneaba Vasco da Gama volvieron de la India en el año 1499, la carga que traían se componía de pimienta, jengibre, canela y clavos y valía una auténtica fortuna.

Animado por tales ganancias, otro explorador, Pedro Álvares Cabral, con una flota de 13 barcos y 1.200 hombres, zarpó de Lisboa en 1500 y llegó, sin proponérselo, a las costas de Brasil, cuando en realidad se dirigía a la India. Lo mismo le pasó a Colón, que había partido rumbo al oeste, a través del Atlántico, hacia China y Japón, y acabó en Cuba. Colón fue el fundador de la primera colonia europea en América y prometió a los reyes españoles, que costeaban sus viajes, traerles fantásticas riquezas. Durante las siguientes décadas, Hernán Cortés en México, Francisco Pizarro en Perú y otros muchos conquistadores se sintieron atraídos por la esperanza de encontrar oro y plata en América. Fernando de Magallanes buscaba una ruta al Oriente cuando bordeó el extremo meridional de América del Sur, en el que fue su épico viaje de circunnavegación del mundo.

Jacques Cartier, el primero de los grandes exploradores franceses de América del Norte, murió desacreditado al volver de los tres viajes que realizó entre los años 1534 y 1542 con una carga de cuarzo en lugar de diamantes.

Sin embargo, en los siguientes 80 años, sus sucesores, con la ayuda de guías indígenas, consiguieron cartografiar la mayoría de las vías navegables de la costa este de Canadá y los afluentes del río más importante de la región, el San Lorenzo. Samuel de Champlain fundó Quebec en la ribera de este río. Henry Hudson, trabajando para la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, estableció el primer puesto comercial de pieles en Manhattan, y durante su último viaje, trabajando para Inglaterra, navegó por la inmensa bahía que lleva su nombre. Le siguieron los misioneros y los comerciantes de pieles. La Compañía de la Bahía de Hudson, que se fundó en 1670, tuvo una importante rival en la Compañía del Noroeste, lo que provocó que a finales del siglo XVIII la competencia entre ambas compañías diera lugar a numerosas exploraciones de las vías fluviales de las vastas tierras interiores de Canadá.

Alexander Mackenzie navegó hasta el Ártico por el río que hoy se conoce como Mackenzie, en su honor, que es uno de los más importantes de América del Norte. Cuatro años después, en 1793, hizo la primera travesía por tierra del continente, encontrando una ruta a través de las montañas Rocosas hasta el océano Pacífico. En tierras más al sur, La Salle había descendido el río Mississippi hasta su desembocadura en el golfo de México, tomando posesión en nombre de Francia de las tierras bañadas por la cuenca del río, en 1682, a las que llamó Louisiana. Cuando en 1803 las tierras fueron vendidas a los Estados Unidos, el presidente Thomas Jefferson envió la expedición de Lewis y Clark a explorar el nuevo territorio. Con esta expedición por tierra, que consiguió llegar al Pacífico, se abrió todo el inmenso territorio a la imaginación de la joven nación.

Muy pronto, la actividad comercial generada requirió de puestos comerciales permanentes, lo que llevó a su vez a una ocupación colonial creciente. Los escasos lujos de los primeros exploradores se vieron pronto superados por la necesidad de un mayor número de productos que, para ser rentables, requerían una abundante mano de obra barata. Se trataba de productos como el azúcar, el algodón, el oro, la plata, los diamantes y las esmeraldas, que había que extraer de las minas; las perlas, que eran recolectadas por buceadores nativos; y, posteriormente, productos como el café, el cacao, el té y el tabaco. De esta forma empezó la trágica historia de la esclavitud de la mano de la colonización europea. Primero se utilizó a los indígenas de América como mano de obra. Luego, debido a las enfermedades traídas por los conquistadores que causaron una merma importante en la población aborigen, se inició el inhumano tráfico de esclavos procedentes de África a través del Atlántico. Los exploradores jugaron un papel activo en estas actividades, quienes muchas veces olvidaban el propósito colonizador y se lanzaban a la búsqueda de oro, plata, pieles o esclavos.

En el siglo XVII las cosas empezaron a cambiar y fueron motivos más nobles los que guiaron a los exploradores. Algunos de ellos se lanzaron a la aventura por el

simple placer de viajar. Otros, como los misioneros, tenían como meta convertir a la fe cristiana a los pueblos que habitaban las lejanas tierras.

Entre ellos destacaron el jesuita san Francisco Javier, que desarrolló su labor en Japón durante el siglo XVI; los franciscanos que en el siglo XIII llegaron a Mongolia; o Matteo Ricci, que impresionó al mismo emperador de China. Todos ellos fueron auténticos exploradores, ya que se adentraron en lugares remotos y dieron más tarde noticias de sus hallazgos.

Otros simplemente viajaron para satisfacer su curiosidad científica, como el capitán James Cook, que volvió en 1771 de realizar su primer viaje de circunnavegación en el que observó un eclipse de sol en Tahití, trazó los mapas de las dos principales islas de Nueva Zelanda y de la costa este de Australia, y trajo, además, un cargamento de desconocidas especies botánicas y zoológicas. En su segundo viaje navegó por la gran masa de hielo antártica hasta un punto tan meridional que no había sido alcanzado anteriormente por ningún otro explorador, y abrió la posibilidad de que existiera un continente habitado al sur.

## 1.1 Características generales

Unos años después de la muerte de Cook, acaecida durante su tercer viaje, un grupo de caballeros londinenses, movidos por una común curiosidad por la ciencia, fundaron la African Association, cuya finalidad era el estudio del África central, y que más tarde se convertiría en la Real Sociedad Geográfica. La African Association se interesó, en primer lugar, por África occidental. Mungo Park, un joven médico escocés, murió cuando exploraba el curso del río Níger. Pero hasta el año 1830, los hermanos John y Richard Lander no confirmaron que el río Níger era navegable y suponía una potencial ruta interior, tanto para ser utilizada con fines comerciales como para llevar a cabo posibles acciones para erradicar la esclavitud. Heinrich Barth fue el único superviviente de la expedición que en 1849 patrocinó la Asociación Contra la Esclavitud. Barth recorrió 16.000 kilómetros a través del Sahara, desde Trípoli al lago Chad, y descendió el Níger. Además, escribió una de las fuentes de información de mayor riqueza documental sobre la geografía de la región.

En 1856, Richard Burton y John Hanning Speke partieron en un viaje para explorar el lago Tanganica. Cuando regresaba Speke, descubrió el lago Victoria y supuso, acertadamente, que se trataba de la fuente del Nilo. Esta idea fue corroborada durante una segunda expedición que tuvo lugar entre 1859 y 1862. Por otro lado, Samuel Baker y su esposa Florence descubrieron otro de los lagos del Rift Valley, que llamaron lago Alberto (Albert Nyanza), y las grandiosas cataratas Murchison.

En África del Sur, el más famoso de los exploradores victorianos fue el misionero escocés David Livingstone, quien destacó por haber cruzado un territorio del que no existían mapas como era el desierto de Kalahari, y por haber cartografiado la mayor parte de una extensa área que se extiende desde Angola hasta la desembocadura del Zambeze, en Mozambique. También exploró las fuentes del Nilo y el lago Tanganica.

En 1874, Henry Morton Stanley emprendió uno de los más ambiciosos y largos viajes por tierra a través de África, completando los descubrimientos que habían hecho sus predecesores. Navegó por el lago Tanganica, consiguiendo demostrar que no estaba unido al Nilo, y descendió por el río Congo hasta el mar en un viaje durísimo que duró 999 días y que costó la vida a 242 de los hombres de Stanley. Más tarde, entró al servicio del rey Leopoldo II de Bélgica y se convirtió en uno de los principales artífices del reparto de África, sentando las bases de la sistemática colonización de África por las potencias europeas.

En 1818, el Almirantazgo británico decidió reanudar la búsqueda del tan deseado paso del Noroeste a través del archipiélago canadiense, que desde el siglo XVI buscaban los navegantes ingleses. En 1845 la Armada Real organizó la que sería la más ambiciosa de sus expediciones, con dos embarcaciones para navegar por aguas polares, la Erebus y la Terror, que acababan de regresar de una expedición antártica comandada por James Clark Ross. Los barcos, en esta ocasión al mando de John Franklin, fueron a la búsqueda del anhelado paso. Pasaron años sin que se tuvieran noticias de la expedición, aunque se organizaron hasta cuarenta expediciones de búsqueda que, finalmente, confirmaron la muerte de Franklin y de sus 137 acompañantes y contribuyeron decisivamente a encontrar el paso del Noroeste y a completar muchos de los espacios en blanco de los mapas de las islas y canales helados de la región.

En el otro extremo del mundo, los exploradores australianos buscaban algún mar interior o lago para acabar con los problemas de sequía en el país. Fue el criador de ovejas Edward Eyre quien, adentrándose en las tierras del interior, descubrió el intermitente lago de agua salada que en la actualidad lleva su nombre. El científico alemán Ludwig Leichhardt exploró las tierras del norte de Australia, pero murió en 1848 cuando intentaba cruzar el territorio de este a oeste.

Mientras tanto, Charles Sturt y, más tarde, John Stuart, penetraron, desde las colonias del sur, en los más inhóspitos territorios del interior. Entre 1860 y 1861 Stuart lo cruzó casi completamente en dos ocasiones; partió de la ciudad de Adelaida, atravesó las polvorientas y despobladas tierras interiores y llegó al Territorio del Norte. En 1862 consiguió recorrer 3.250 kilómetros, con la ayuda de caballos y camellos. Regresó entonces a Adelaida, al mismo tiempo que llegaban a la ciudad los cuerpos sin vida de Robert O'Hara Burke y William Wills. Éstos habían partido de la ciudad de Melbourne para realizar un ambicioso viaje que pretendía seguir la pista de Stuart por tierras de Australia, pero, al no poder llegar

a la costa norte, decidieron regresar y a mitad del camino murieron de sed y hambre en Cooper Creek.

Más tarde, otros exploradores, a menudo con la ayuda de los aborígenes australianos que durante miles de años habían recorrido el territorio, cartografiaron las inmensas regiones que aún no habían sido trazadas. Entre ellos estaban los hermanos Gregory, que se ocuparon del Territorio del Norte; Alexander Forrest, que exploró el oeste de Australia; Ernest Giles, que fue el primer europeo que llegó a Ayers Rock (Uluru) en 1872; y los exploradores Gibson y Simpson, que descubrieron los desiertos que llevan sus nombres.

La medición trigonométrica de la India probablemente fue la más importante empresa geográfica que tuvo lugar durante el siglo XIX. Tuvo su origen en una serie de estudios independientes que empezaron en 1767, pero que no se plasmó en un único proyecto nacional hasta 1883. La exhaustiva medición topográfica empezó en 1800 y duró 70 años. En ella participaron equipos de agrimensores (topógrafos) que midieron cada palmo del subcontinente con cadenas métricas, triangulaciones y teodolitos. La medición se empezó en Madrás, en la costa este, extendiéndose en abanico hacia el norte y el sur, llegando, finalmente, hasta el Himalaya. La operación fue dirigida por George Everest y su sucesor, Thomas Montgomerie.

No obstante, para los británicos que exploraban la India los más misteriosos y prometedores lugares eran los que se encontraban al norte del Himalaya. Sin embargo, no se organizó ni una sola expedición para explorar el corazón del Asia central, aunque, durante siglos, valerosos personajes se habían adentrado en las desconocidas regiones interiores, a veces disfrazados de comerciantes musulmanes, siendo algunos de ellos asesinados por las tribus indígenas o por recelosos gobernantes. Muchos de ellos eran oficiales del ejército que realizaban misiones de espionaje para su país, en la carrera que habían emprendido Gran Bretaña y Rusia para hacerse con el control de Asia central y de las tierras colindantes. Los rusos también enviaron osados exploradores como C.P.P. Semenov, que fue a las montañas Tien Shan, o el conde Nikolái Przhevsky. Por su parte, la Real Sociedad Geográfica británica rindió homenaje a muchos de sus exploradores, algunos tan importantes como Henry Haversham Godwin-Austen, en cuyo honor se nombró la segunda montaña más alta del mundo conocida también como K2; George Hayward, por la labor realizada en la cordillera de Karakoram; y Ney Elias, por su trabajo en China y Turkestán.

Pero quizá los exploradores más intrépidos fueron los pundits, los medidores hindúes especialmente adiestrados por Montgomerie para dar exactamente dos mil pasos por milla. Estos expertos medidores se adentraron en el Tíbet disfrazados de peregrinos budistas y, equipados con equipos de medición escondidos en las fundas de los libros de rezos, trazaron secretamente los mapas de los alrededores de Lhasa, arriesgando sus vidas. Puso fin a esta etapa la gran

expedición de Francis Younghusband, que marchó sobre Lhasa entre 1903 y 1904 al no conseguir resolver el conflicto por vía diplomática, y que finalmente desembocó en una batalla en la que murieron muchos tibetanos.

El ambicioso explorador Sven Hedin y el húngaro Aurel Stein realizaron memorables expediciones a Asia central, llevándose consigo muchas de las obras de arte que encontraron.

Una vez que se cartografió la costa norte de Norteamérica y Rusia, el más importante reto para los exploradores eran los polos, donde los noruegos y los americanos fueron los más destacados. Durante el siglo XIX las expediciones británicas del almirante William Edward Parry, en 1827, y del capitán George Nares, en 1875-1876, se adentraron hasta 800 kilómetros en el polo. Pero las más notables expediciones fueron las realizadas por los noruegos. Fridtjof Nansen cruzó Groenlandia en 1888 y, después, se dejó arrastrar por las corrientes en su pequeña nave Fram a través del norte de Rusia, desde Siberia al Atlántico, entre 1893 y 1896. Pocos años después, Roald Amundsen, que fue el primero que llegó al polo sur, tardó 19 meses en atravesar el paso del Noroeste con una pequeña embarcación, la Gjøa, siendo el primero en conseguirlo

## Bibliografía

- Las vanguardias artísticas del siglo XX / Mario de Micheli ; vers. castellana de Angel Sánchez Gijón . Micheli, Mario de Sánchez-Gijón Martínez, Angel, tr

## Tema 2. La formación de las corrientes artísticas

### Subtemas

- 2.1 Neoclasicismo
  - 2.1.1 Blake William
  - 2.1.2 David Jacques
  - 2.1.3 Ingres Dominique
  - 2.1.4 Delacroix Eugene
- 2.2 Romanticismo
  - 2.2.1 Romanticismo francés
  - 2.2.2 Romanticismo inglés
  - 2.2.3 Turner Joseph
  - 2.2.4 Gericault Theodore
- 2.3 Escuela española
  - 2.3.1 Goya
- 2.4 México independiente

### Objetivo de Aprendizaje

Al término del tema el estudiante conocerá las principales aportaciones de las diferentes corrientes por medio de los diferentes pintores, lo cual permita conocer la importancia de su obra.

### Introducción

El siglo XVIII en Francia es el Siglo de las Luces, que alumbró la Ilustración, el enciclopedismo, la renovación de las teorías políticas, jurídicas, filosóficas... Por primera vez, un preso es considerado inocente hasta que se demuestre lo contrario. Voltaire, Montesquieu y Rousseau revolucionan la teoría política. Se clama por la muerte del absolutismo y la separación de poderes. Se insinúa la necesidad de proclamar los Derechos del Hombre y del Ciudadano, y los movimientos urbanos, sostenidos frecuentemente por una inmensa masa obrera femenina, tratan de establecer los Derechos de la Mujer. También se lucha por el derecho de los pueblos a ostentar su soberanía: oleadas revolucionarias determinan la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica y la serie de emancipaciones de los estados iberoamericanos, que culminó en el siglo XIX. Por supuesto, la culminación será la Revolución francesa. Todos los países periféricos a Francia contemplaron con temor la ebullición ideológica de sus vecinos, en especial durante la Revolución, lo que en el caso español facilitó la invasión napoleónica tras la abdicación de Fernando VII. Dado tal estado de cosas, sería de esperar un arte igualmente apasionado, deseoso de cambiar la situación. Sin

embargo, nos encontramos frecuentemente con un estereotipo de los ideales, que se encontraban desfasados entre la agitación popular y el clasicismo predominante en los círculos intelectuales.

Tradicionalmente, en la cultura occidental de la Edad Moderna se había considerado aquella como un patrimonio de la élite aristocrática. Sin embargo, los ilustrados tratan de hacerla extensiva al pueblo para alcanzar el progreso. Ese es uno de los motivos que nos introducen en la Edad Contemporánea.

Para aleccionar al pueblo se rescatan los ideales clasicistas de la Roma republicana, reducto de la ética y la moralidad política o ciudadana en general, sin tener en cuenta, por supuesto, que los ciudadanos romanos eran una élite minoritaria frente a la masa que integraba los dominios romanos, sin status de ciudadanía. El objetivo es una regeneración moral de las costumbres y el arte del último Barroco, caído en la complacencia intrascendente del Rococó, una pintura concebida para deleitar los sentidos, no el intelecto. La regeneración siguió criterios casi de higiene social, para lo cual se recurrió al desarrollo de las ciencias. Aplicadas al arte nacen ciencias como la Estética, la Historia y la Historia del Arte o la Arqueología, que disfrutó una auténtica explosión erudita. Se iniciaron excavaciones y estudios, que añadieron datos para que los pintores los explotaran. Esta situación favoreció el desarrollo de la pintura de historia como género independiente y renovado.

En la pintura de historia se elegían momentos ejemplares, especialmente de la Roma republicana, que resultaran aleccionadores sobre las virtudes ciudadanas y cívicas. Importan, a partes iguales, la claridad formal y la contundencia del mensaje. Por eso mismo se cayó con excesiva facilidad en el estereotipo de valores universales: el buen gobernante, el ciudadano responsable, la caridad, el amor al trabajo, el sacrificio por la patria...

Respecto a la estética neoclásica, se aplicaron las normas racionalistas del teatro clásico francés de Molière o Racine: la regla de las tres unidades. Una acción ha de desarrollarse en un sólo espacio, en un momento unitario, que es el mismo que corresponde a la representación, y ha de centrarse en una acción, y no en varias historias de los personajes. Al aplicar esta regla a los cuadros se obtienen imágenes como el Juramento de los Horacios, de David, el pintor oficial del Neoclasicismo: una historia, la de los tres hermanos que van a luchar por su patria; un espacio, el interior de la casa patricia; y un momento, el que el padre elige para que los jóvenes juren fidelidad sobre sus espadas. El momento dramático se encuentra en el centro geométrico de la escena y, a los lados, compensada por completo, la masa de las mujeres de la casa, afligidas por la marcha de los muchachos; al otro, el padre y los soldados que esperan su partida.

Esta escena responde a todos los estereotipos de la pintura neoclásica: luz uniforme y cenital, anatomías perfectas, disposición en friso de los personajes,

estructura geométrica de los elementos de la escena, que se reducen a los estrictamente necesarios, etc. Y, por supuesto, la escena no puede ser más ejemplar que la elegida. Además de la pintura de historia, se cultivaron el retrato y el paisaje. El paisaje, tras los brillantes precedentes barrocos de Poussin y Lorena, apenas se trató y se mantuvo en fase latente hasta su recuperación durante el Romanticismo y el Realismo. Por ejemplo, de David sólo se conoce un paisaje, que pintó durante su encarcelamiento, sospechoso de traición a la Revolución, cargo del que sería absuelto más tarde.

El retrato resulta una faceta más interesante; prima la sencillez y la caracterización a la romana, como si de un disfraz se tratara. Se impone la moda imperio, especialmente en el vestido y peinado femeninos: trajes-túnica con el talle muy alto, y peinados en moño, con caracolillos rodeando el rostro.

Resultan excesivamente fríos; el único que intentó mezclar la severidad del detalle con la calidez de la psicología del modelo fue Ingres, cuyos retratos son absolutamente prodigiosos, así como otras escenas de su invención, de las cuales destacan sin duda sus series de odaliscas y baños turcos. Pero la característica común a todos ellos es el protagonismo de una línea nítida y pura, que describe volúmenes perfectos y formas muy delimitadas, lo que no sólo se aplica a los retratos sino también a los otros temas. La influencia sobre otros países varió enormemente: el Neoclasicismo español se redujo a ciertos círculos cortesanos, por pintores que visitaron el taller de David en París. Sin embargo, el Neoclasicismo inglés se vio bastante influido, puesto que trataba de establecer sus propias normas y carecía de tradición pictórica propia.

## 2.1 Neoclasicismo

España a fines del siglo XVIII se encontraba notablemente atrasada en el campo cultural respecto a sus vecinos Italia y Francia. La pintura, y el arte en general, se había mantenido en un Barroco decorativo en el cual dominaba la dinastía de pintores de la familia Bayeu, de la cual Goya sería miembro (se casó con la hija del patriarca, Francisco Bayeu). La irrupción del Neoclasicismo provino, pues, del exterior, y no de una necesidad interna de renovación. Carlos III, monarca napolitano, fue propuesto al trono español por necesidades de sucesión. Este rey proveniente de Italia y casado con una culta princesa austríaca, M<sup>a</sup> Amalia de Sajonia, encontró que Madrid era "un poblachón de casuchas y conventos", sin empedrados, sin iluminación, sin plan urbanístico... Decidió personalmente impulsar la reforma de la capital, esperando tal vez que el ejemplo cundiera en el resto del país. Reunió un nutrido grupo de arquitectos que remodelaron la ciudad al estilo parisino, por lo cual el Neoclasicismo francés está constantemente presente. A la acción del rey se deben hoy la Puerta de Alcalá, el Jardín Botánico, el Observatorio Astronómico, el Museo del Prado (concebido como Gabinete de

Historia Natural), el Hospital General (hoy Museo Nacional Centro de Arte "Reina Sofía"), así como un sinfín de calles, avenidas, plazas, bulevares y palacios que su corte construyó, imitando la modernidad del rey. Uno de estos palacios fue por ejemplo el de Villahermosa, actual Museo Thyssen-Bornemisza. Su esposa, M<sup>a</sup> Amalia, introdujo importantes secretos industriales en España, como eran la porcelana y determinadas técnicas del vidrio, que había obtenido de su abuelo Maximiliano, el emperador de Austria. Con tales novedades en la manufactura, construyó dos Reales Fábricas que completaban el conjunto del Palacio del Buen Retiro, con el objeto de potenciar la oferta española de bienes de lujo en el mercado europeo. Tal actividad en favor de la capital hizo que desde su reinado se haya considerado a Carlos III "el mejor alcalde de Madrid".

No sólo en arquitectura y urbanismo se dejó sentir la influencia regia; Carlos III trajo a su pintor favorito, Antonio Rafael Mengs, para que organizara la enseñanza de la pintura oficial a través de las Academias, casi todas fundadas en este período. La de Madrid tendrá una importancia vital hasta nuestros días, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, hoy convertida en una importante pinacoteca madrileña. Las Reales Academias dependen directamente del rey y pretenden extender una rígida normativa en cuanto a lo que la pintura de Corte debía ser. Se erigieron en modelos casi tiránicos, que en algunos momentos contradijeron directamente la creatividad y la originalidad de los pintores. Sin embargo, en este momento, las Academias funcionan como mecanismos de renovación y avance. Mengs, alemán, fue la estrella del primer Neoclasicismo, como José de Madrazo lo sería del segundo Neoclasicismo. Mengs lleva los nombres de dos famosos pintores, Correggio y Rafael de Sanzio, que fueron sus modelos a lo largo de su carrera. Formado como teórico, su peso intelectual y su rigor dibujístico le convirtieron en la pieza fundamental de la renovación hacia un nuevo clasicismo en la pintura de corte. Sin embargo, la asepsia de su estilo y su carácter personal, extremadamente antipático, le hicieron impopular en la Corte, y su renovación sólo llegó al círculo más próximo al rey. A pesar de ello, consiguió depurar los elementos del pasado que pesaban en la pintura: instauro un nuevo retrato oficial, de tres cuartos, sin ninguna penetración psicológica y sin el aparato ni la pompa del Barroco. Su estilo se mantuvo bajo Carlos IV y consiguió algunos seguidores, de los cuales destacan Mariano Salvador Maella y Vicente López.

Éste último trabajó siempre en un estilo minucioso y monótono, sólo roto en dos lienzos brillantes: el retrato del padre del pintor y el retrato que le hizo a Goya. Goya es una especie de transición antes de tiempo. A caballo entre el siglo XVIII y el XIX, preludia el Romanticismo, un proyecto abortado por la restauración en el trono del absolutista Fernando VII, que retrasó el nuevo estilo hasta su muerte y la regencia de María Cristina. Goya tuvo un primer momento puramente neoclásico, puesto que estaba muy integrado en el círculo de los ilustrados, una camarilla intelectual agrupada alrededor de ciertas casas nobles, como la de Osuna, Chinchón y Alba, bajo el liderazgo indiscutible de Jovellanos. Este grupo consiguió durante unos años apartar del poder al favorito de la reina, Godoy, y gobernar

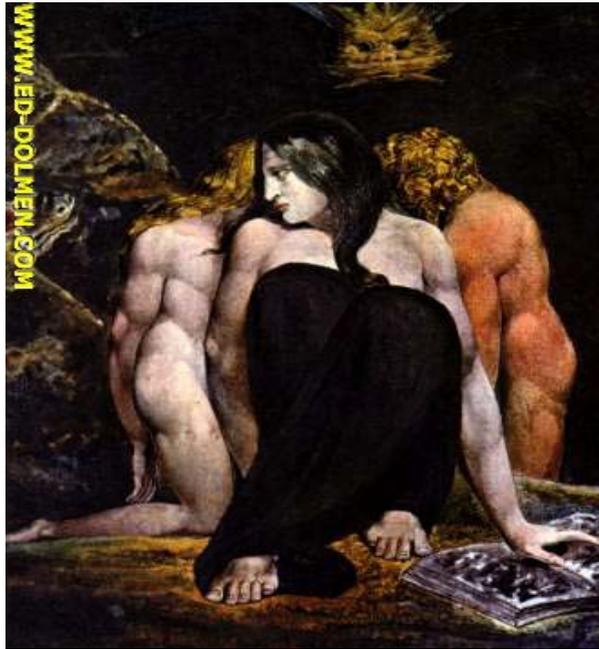
como consejeros de Carlos IV. Fueron unos años de esperanza y renovación, en los cuales la pintura de Goya se llena de ejemplos de retratos neoclásicos, de sus amigos los ilustrados, íntimos, familiares, cercanos, al tiempo que practica una feroz crítica social sobre su entorno: la superstición, la ignorancia, la prepotencia eclesiástica... Es la época de sus Caprichos. Cuando los ilustrados fueron definitivamente apartados del gobierno por María Luisa, la reina, y tras la invasión napoleónica, los fundamentos de la Ilustración fueron perseguidos por afrancesados, y la pintura neoclásica sufrió un duro golpe. El propio Goya cambió radicalmente su estilo durante la guerra y tras la misma, momento en el cual se considera se produjo su transición hacia el Romanticismo.

La Restauración marca el inicio del segundo momento del Neoclasicismo español; alejado ya de sus ideales culturales que pretenden hacer accesible la cultura y renovar la intelectualidad nacional. Fernando VII se apropia del férreo control que hace posible la enseñanza en las Academias, para impulsar una pintura sumisa, volcada hacia la escuela nacional y los valores propios, como son los del Siglo de Oro. Esta corriente anuncia el cercano eclecticismo, de intenciones similares. El mejor exponente de esta pintura fue José de Madrazo, iniciador de una dinastía de pintores oficiales que tuvieron gran poder en Madrid y su escuela artística. Fue José de Madrazo quien transformó el Gabinete de Historia Natural en Museo del Prado, en cuya operación se instaló como obra artística y no como curiosidad natural el Tesoro del Delfín, estableciéndose además la función didáctica como la principal del Museo, frente a la expositiva. En este segundo momento neoclásico, además del peso de Goya, imborrable ya, se dejó sentir la influencia del pintor neoclásico por excelencia, David, en cuyo estudio de París estudiaron algunos pintores madrileños que introdujeron su estilo en la Corte española. Es éste el caso de José Aparicio y Juan Antonio Ribera. A través de la influencia davidiana se conocieron ciertos conceptos, provenientes del teatro, como es la regla de las tres unidades, aplicada a la escena pictórica: unidad de acción, unidad de tiempo y unidad de espacio. Estas reglas, aplicadas a temas nacionales como la Muerte de Viriato pintada por Madrazo, dieron por resultado un arte grandilocuente y sumiso al régimen, apropiado a los designios de Fernando VII. Éste, asustado por la violencia creadora de Goya, prefirió relegarlo de la Corte y sustituirlo por un Vicente López anciano y anquilosado. En ese estado se mantuvo el arte neoclásico hasta 1830, año revolucionario en el cual se impuso la regencia de la reina más romántica de España, María Cristina, que renunció a la corona por un amor plebeyo. Su entrada triunfal en Madrid exhibiendo un tejido azul celeste convirtió a este color en el emblema de los liberales y los románticos, el azul María Cristina.

### 2.1.1 William Blake



Se dedicó desde muy joven a la Literatura y al Arte. Estudió, además, dibujo y grabado. Blake escribía poesías y los imprimía, ilustrándolos con grabados que él mismo realizaba. Blake pensaba que los libros debían ser semejantes a los manuscritos medievales en los que el texto y la ilustración aparecían en la misma página. Dentro de sus primeras obras destacan **Los Cantos de la Inocencia** de 1789, **El Matrimonio del Cielo y el Infierno** de 1793 y **Los Cantos de la Experiencia** de 1794. Blake ilustró también obras de otros autores como **Pensamientos Nocturnos**, de E. Young, de 1797, y **La Divina Comedia**, de Dante. Blake tenía una mente muy imaginativa y con una gran capacidad para crear sueños, en donde aparecían otros mundos sacados de sus lecturas sobre la Antigüedad. Blake llegó a incluir en sus textos fragmentos de obras de Shakespeare y de Dante. Las figuras musculosas de Miguel Angel influyeron en su estilo, sin embargo, se diferencia de este en que Blake marca mucho las líneas, y los cuerpos tienen una gran flexibilidad y movimiento.



**Título: El sueño de una noche de verano**

## 2.1.2 David Jacques

Jacques Louis David es el fundador del Neoclasicismo francés. Nació en París en 1748, iniciándose en la pintura a temprana edad. Se formó en el taller de Vien, pasando después a la Academia de París (1766), obteniendo como premio una pensión para trasladarse a Roma. Allí descubrió la Antigüedad clásica, interesándose por la pintura idealista de los Carracci durante su breve estancia en Bolonia. En Roma también se interesaría por Rafael y Poussin. En la Ciudad Eterna será captado por los teóricos del Neoclasicismo, Winckelmann y Mengs especialmente. Años después realizaría un segundo viaje a Roma, estancia que duró cinco años, adoptando una técnica tenebrista aprendida de Caravaggio. Simultanea grandes composiciones históricas con retratos para ganarse la vida. De regreso a París, se vio inmerso en la Revolución Francesa, participando activamente y ocupando importantes cargos, hasta convertirse en el pintor oficial de la Revolución. Su amistad con Robespierre le llevará a la cárcel, siendo liberado en 1795 para convertirse en el retratista oficial de Napoleón, preocupándose por la captación psicológica de los modelos. Su escuela se convirtió en la más famosa de Europa, recibiendo jóvenes de diversos países, entre los que destacan los españoles José de Madrazo y Juan Antonio Ribera, estandartes del Neoclasicismo español. David rechazó importantes cargos para realizar grandes composiciones cargadas de significado ideológico, realizadas con un delicado dibujo y un cromatismo cálido y variado. En 1814 fue desterrado, tras

la caída de Napoleón, retirándose a Bruselas y dedicándose especialmente al desnudo, obras que anuncian las que realizará su discípulo Ingres en el Romanticismo. Fue en Bruselas donde falleció David a los 77 años, en 1825.



**Antioch y Estratonice**

### 2.1.3 Ingres Dominique

Pintor francés que nace en Montauban, Francia. Jean Auguste Dominique Ingres estudió en la Academia de Toulouse, antes de trasladarse en 1797 a París, donde fue alumno de J. L. David.

En 1801 ganó el Prix de Rome con **Aquiles y los enviados de Agamenón**, pero no pudo ir a Italia por motivos políticos y comenzó a trabajar como pintor en París. Cumplió peticiones privadas, sobre todo retratos (**Mademoiselle Rivière**) y encargos oficiales (**Bonaparte, primer cónsul y Napoleón emperador**). En 1807 Jean Auguste Dominique Ingres pudo establecerse por fin en Roma, subvencionado por el gobierno francés y, cuando se le acabó la beca, decidió permanecer en la ciudad por su cuenta. No le faltaron los encargos, en particular de la colonia francesa y de Napoleón, para quien decoró su palacio en Roma.



**Napoleón emperador, de Jean Auguste Dominique Ingres**

Tras una estancia de cuatro años en Florencia a partir de 1820, regresó a París. En 1824, el **Voto de Luis XIII**, de Ingres, se expuso en el Salón al lado de la **Matanza de Quíos**, de Delacroix; el contraste entre ambas obras dio un gran prestigio a Ingres, que abrió un estudio en París, donde trabajó incansablemente hasta su muerte. Sólo abandonó la capital francesa durante un breve período (1835-1841) para dirigir la Academia de Francia en Roma.



**La gran odalisca (1814) de Ingres**

Además de obras alegóricas de gran envergadura (**La apoteosis de Homero para el palacio del Louvre; El sueño de Ossián**) y de cuadros mitológicos, pintó retratos y obras de desnudo femenino, que fueron su gran especialidad y las que han perpetuado su nombre. En **La gran bañista (1808), La gran odalisca (1814), La fuente (1856) o El baño turco (1862)**, Ingres une al dominio y la expresividad de la línea que le eran connaturales una sensualidad contagiosa que les confiere buena parte de su atractivo. Fue considerado el mejor pintor de su tiempo y ha pasado a la historia del arte como un genio de la pintura académica y caligráfica.

### 2.1.4 Delacroix Eugene

Calificado por Baudelaire como el "más moderno de los artistas", Delacroix despreciaba su época, odiaba el progreso y era conservador en sus gustos y actitudes; considerado de manera unánime la encarnación del Romanticismo en Francia, el pintor desdeñaba esta consideración y se reafirmaba como pintor clásico, respetuoso de la tradición, aunque no del academicismo. Ferdinand – Eugène – Victor Delacroix es la materialización consumada de las paradojas, grandezas y dispersiones del movimiento romántico. Nació el 7 de floreal del año VI de la Revolución, es decir, el 26 de abril de 1798 en Charenton – Saint – Maurice, cerca de París.

Su familia era un acabado ejemplo de la burguesía del Antiguo Régimen que, merced a los cambios revolucionarios, se había visto promovida a los más altos cargos de la Administración. Su padre, Charles Delacroix, había sido Ministro de Asuntos Exteriores en la época del Directorio (1795 – 1799) y ocupaba a la sazón el puesto de Ministro Plenipotenciario en los Países Bajos, en La Haya. Su madre, Victoire Oeben (muerta en 1815), era hija del célebre ebanista de Luis XVI, Jean-François Oeben. Charles Delacroix ocupará, a partir de 1800, la Prefectura de Marsella y en 1803 la de Burdeos, en donde fallecerá en 1805. Eugène se criará

en un ambiente selecto y cultivado, propio de su clase y de las amistades y familiares que le rodeaban. Uno de estos parientes era Henri – François Riesener (1767 – 1828), hermanastro de su madre, discípulo de David, quien se ocupó con afectuoso interés de la educación de Delacroix. Entre las personas que frecuentaban este entorno se encontraba el político y ministro Charles – Maurice, Príncipe de Talleyrand, a quien un rumor temprano atribuyó la paternidad real de Eugène, dada la imposibilidad de procrear por parte de Charles Delacroix en la época de la concepción del niño y ante el enorme interés mostrado por Talleyrand por Victoire Oeben y por la carrera artística de su hijo.

En cualquier caso, Delacroix siempre prefirió ignorar esta persistente atribución. Tuvo tres hermanos: Charles Henri (1779 – 1845) quien, alcanzado el grado de general, se retirará a la vida privada tras la caída de Napoleón; Henri (1784 – 1807), que morirá en la batalla de Friedland; y Henriette (1780 – 1818), quien casará con el embajador Raymond de Verninac. Junto a ellos, su infancia en Marsella transcurrió entre sus dos grandes aficiones: el dibujo y la música. A la muerte del padre, en 1806, se trasladan a París, a casa de Henriette de Verninac. Eugène entra en el Liceo Imperial, en donde adquiere una sólida cultura clásica y obtiene varios premios de dibujo. En él permanecerá hasta 1815. Durante el verano de 1813 Delacroix se hospeda en la abadía de Valmont, junto a sus primos, los Bataille. La estancia marcará al joven Eugène; en ella adquiere el sentido de lo grandioso de la naturaleza y el amor por las ruinas, por lo misterioso. Desde allí visita Rouen, ciudad que suscitará su admiración por la arquitectura gótica. Sin embargo, esta feliz etapa de descubrimientos se ve súbitamente truncada por la muerte de su madre a fines de 1814, la cual deja a la familia en una apurada situación económica. Por el momento Delacroix, quien ya se ha decidido a ganarse la vida con su pintura, permanece junto a los Verninac. Esta decisión le lleva a solicitar, y lograr, en 1815 la admisión en el taller de Pierre Guérin, amigo de su tío Riesener.

En su momento, el estudio de Guérin era un hervidero de jóvenes románticos. Allí trabó amistad con un artista, siete años mayor que él, que habría de marcar los destinos de su pintura y de la pintura francesa de la primera mitad del siglo XIX: Géricault. Sin abandonar dicho estudio, al año siguiente ingresa en la Academia de Bellas Artes, junto a Charles Soulier, quien le habrá de enseñar la técnica de la acuarela, y el británico Richard Parkes Bonington. Frecuenta por esta época las galerías del Louvre, en donde copia con entusiasmo los lienzos de Rafael, Tiziano, Veronés y Rubens. Asimismo, le es otorgada autorización para copiar numerosas estampas de la Biblioteca Real. Recibe su primer encargo en 1819: se trata de **La Virgen de las Miseses**, para la iglesia parroquial de Orcemont. Su ejecución revela aún una enorme influencia de Rafael y, en general, del Renacimiento italiano. Este influjo no se limita a la pintura: Entre sus lecturas preferidas se encuentran Tasso, Dante y Virgilio, autores que nutrirán su imaginación temática a lo largo de su complejo camino artístico. Dos años más tarde, en 1821, Géricault le pasa un encargo no muy de su agrado: **La Virgen del Sagrado Corazón**, rematada en un

estilo bastante próximo al de su amigo y maestro. Este año viene marcado por dos sucesos desagradables: la ruptura con su hermana Henriette y la decisión definitiva de vivir en soledad, por un lado, y la manifestación de unas misteriosas fiebres, por otro, que anticipan la laringitis tuberculosa de la que habrá de fallecer.

Las dificultades económicas le obligan a realizar diseños de maquinaria junto a su amigo Soulier para ganar algo de dinero. Esta penuria le empuja a planear su explosiva entrada en el mundo del arte a través del Salón, al que se presenta por primera vez en 1822. La obra que prepara para la ocasión es nada menos que **La Barca de Dante**, que causa gran sensación y le catapulta a la cima de la joven generación de pintores románticos, junto a Géricault. El éxito de la obra quedó patente cuando el Estado decidió adquirirlo, pasando a ser expuesta en el Palacio de Luxemburgo. Ahora las miradas de los grandes pintores que no se alinean en las filas davidianas, como Gros, se dirigen hacia él. Este éxito, y la reconciliación con su hermana, le animan a adoptar una activa vida social, frecuentando los teatros y conciertos, siguiendo a su admirado Mozart por encima de los autores contemporáneos como Beethoven. Con ello demuestra una de sus más acendradas cualidades: Su gusto por lo clásico, por la razón, por el sometimiento de la enorme fuerza interior bajo un férreo manto.

Uno de sus frecuentes reproches a los románticos alemanes es precisamente la falta de control sobre las emociones, el desbordamiento sobre la razón. Para el Salón de 1824, Delacroix pinta **La Matanza de Quíos**, obra con la que rompe la tendencia académica de considerar como sujetos del gran género histórico sólo los sucesos de la Antigüedad, en un sentido edificante. La elección de un tema puramente contemporáneo, la falta de épica, lo evidente de la tragedia, le sitúan como indiscutible cabeza del Romanticismo; y como tal, comienza a relacionarse con los exponentes literarios del movimiento, Mérimée y Stendhal. Sin embargo, en ese mismo año, la muerte de Géricault habrá de afectarle profundamente. Delacroix se traslada al estudio del inglés Thales Fielding, con quien aprende a admirar la obra de Constable. Es ahora un pintor consagrado, admitido y reclamado en todas las cenas y actos sociales de la sociedad culta del momento. En 1825, con los ingresos que la compra por parte del Estado de **La Matanza de Quíos** le han reportado, Delacroix marcha a Inglaterra en compañía de Bonington y Fielding. Allí se habrá de operar su conversión definitiva a Shakespeare. A pesar de sus impresiones, negativas en principio, el saldo final de este viaje es revelador: rinde visita a los pintores David Wilkie y William Etty; descubre las colecciones británicas de pintura; dibuja la colección de armaduras de Sir Samuel Rush Meyrick; frecuenta las representaciones teatrales de Shakespeare y ahonda en el conocimiento de la obra de Byron y Scott y, finalmente, queda impresionado de forma indeleble por el 'Fausto' de Goethe.

La obra Byroniana queda reflejada, ese mismo año, en la realización de la Ejecución del Dogo Marino Faliero, en el que puede rastrearse la huella de su amigo Bonington, a quien Delacroix había hospedado; ya de regreso, en su

estudio. Esta época supone el afianzamiento de las relaciones del pintor con los cenáculos románticos, en especial con Victor Hugo. Su segunda obra sobre la Guerra de Independencia Griega, Grecia expirante entre las ruinas de Missolonghi es un homenaje a Byron, muerto en dicha localidad en 1824; su participación en la exposición en apoyo a la causa griega de 1826 en la Galería Lebrun de París es la mejor muestra de su entrega a esta guerra elevada a la categoría de símbolo universal por el movimiento romántico. En 1827 presenta **El Salón la Muerte de Sardanápalo** que, aunque rechazada por las instancias oficiales de gustos ingresianos, se convierte en el manifiesto de la pintura romántica, en paralelo al significado del 'Préface de Cromwell', escrito en el mismo año por Victor Hugo, respecto a la literatura. El Superintendente de Bellas Artes, Sosthène de la Rochefoucauld, advirtió a Delacroix que, a menos que cambiara de estilo, no había de recibir más encargos del Estado.

En abril de ese mismo año fallece su hermana Henriette. Privado de encargos oficiales, diseña el vestuario para 'Amy Robsart', de Victor Hugo, representado con escaso éxito en el teatro Odéon. Asimismo, completa una serie de diecisiete litografías para ilustrar la traducción francesa del 'Fausto', llenas, en sus propias palabras, de 'un sentido de lo misterioso' y lo grotesco. Por fin, en 1828, recibe del gobierno el encargo de **La Batalla de Nancy** y de la duquesa de Berry el de **La Batalla de Poitiers**. En estas obras, pero en especial en el Asesinato del obispo de Lieja, se aprecia el oscurecimiento de la paleta de Delacroix, ahora interesado en la obra de Rembrandt, afición que compartía con Bonington, fallecido en Londres por esas mismas fechas. Comienza Delacroix su labor de ensayista en la 'Revue de París', con artículos sobre Lawrence, Rafael y Miguel Ángel. Aunque no toma parte activa en la revolución de 1830, su siguiente obra maestra, presentada en el Salón de 1831, **La Libertad Guiando al Pueblo**, es el compendio de todas sus inquietudes políticas y sociales, una excepcional pintura que, comprada por el Estado, le ganó la Legión de Honor. Delacroix, como romántico, no había podido sustraerse al interés por Oriente, por lo exótico, que tanto proliferaba en Francia e Inglaterra y que llenó, durante décadas, España y el norte de África de ávidos buscadores de lo pintoresco y extraño, encontrándolo muchas veces donde no lo había. Recomendado por la actriz Mars al conde de Mornay, Delacroix forma parte de la delegación enviada por el gobierno francés ante el sultán de Marruecos, en el contexto del expansionismo galo por este país y Argelia.

Entre enero y julio de 1832, el pintor recorre Tánger, Mequinez, el sur de España y Argel. Su cuaderno de viaje, repleto de dibujos y anotaciones, habrá de proveerle de material durante el resto de su vida. Obras como **Mujeres de Argel** en su apartamento deben su nacimiento a las profusas observaciones realizadas en este periplo, que refuerza su preferencia por el estudio del color y la acción de la luz sobre los tonos locales, así como su gusto por los maestros españoles, con Murillo a la cabeza. A pesar de la presencia constante de la temática oriental en su obra, las tendencias de ésta se orientan hacia lo literario y los grandes encargos estatales. La protección de Adolphe Thiers, su amigo periodista que con el rey

Luis Felipe llega a Ministro del Interior, le proporciona su primer encargo decorativo: **La sala del Rey** en el Palacio Borbón. El de 1833 es, además, el año en que entabla amistad con George Sand y Frédéric Chopin, a quien considera el único verdadero genio de su época. Con ellos pasa largas temporadas en el castillo de Nohant, residencia veraniega de Sand. En casa de sus amigos los Pierret conoce a Jenny Le Guillou, a la que contrata al año siguiente como ama de llaves y que hasta la muerte del pintor permanecerá como devota confidente y único apoyo estable. Otra mujer que llena estos años, en que paulatinamente se aleja de los ambientes románticos, es su prima, amante y amiga, Josephine de Forget, su 'consoladora' e introductora en los Salones del Segundo Imperio.

En el terreno artístico su obra, ahora más cercana a Rubens y Tiziano, se va colmando de cierto humor tétrico, reforzado por la muerte de su sobrino, Charles de Verninac en Nueva York, que se combina con la corriente orientalista y los grandes encargos oficiales. En 1834 pinta **La Batalla de Taillebourg** para la Galería de Batallas de Versalles y en 1838 **La Entrada de los Cruzados en Constantinopla**. Será, en efecto, la decoración mural la que domine ya los años de madurez de Delacroix. A pesar de haber realizado en 1834 ensayos de pintura al fresco en casa de sus primos Bornot en Valmont (Normandía), el medio preferido del artista será la pintura al óleo, sobre lienzo luego trasladado al muro, o con cera de forma directa. A través de Thiers, ahora Ministro de Comercio y Obras Públicas, recibió el encargo de la decoración de la biblioteca de la Cámara de Diputados del Palacio Borbón, la cúpula de la biblioteca del Senado en el Palacio Luxemburgo (1840), las pinturas de la capilla de Santa Inés en San Sulpicio (1849), la Galería de Apolo en el Museo del Louvre (1850) y el Salón de la Paz en el Hôtel de la Ville de París (1851, destruido en 1871).

A partir de 1842, en que sufre un grave ataque de laringitis, su salud empeora y se ve forzado a pasar largas temporadas de reposo en el campo, con los Riesener, con Sand en Nohant, en su propia casa de Champrosay o, en 1845, en los Pirineos. Sus cambios de residencia, dentro de París, son constantes; también lo son sus aventuras amorosas, de desiguales intensidad y resultado. Sin embargo, el reconocimiento oficial que su obra experimenta en la década de los cuarenta le lleva a ser nombrado, en 1846, Oficial de la Legión de Honor.

Una de sus grandes ambiciones, empero, la de entrar a formar parte del Instituto, habrá de esperar durante décadas: entre 1837, en que realizó su primer intento, con la mira puesta en el sillón vacante de Gérard, y 1856, cuando por fin fue admitido, hubo de realizar seis tentativas (1838, 1839, 1849 – dos veces –, 1851 y 1853). La revolución de 1848 no gozó de la entusiasta simpatía con que Delacroix acogió la de 1830. Sin embargo, la elección del futuro Napoleón III como presidente de la República le abrió la posibilidad de una carrera oficial, como así fue, de la mano de su prima Forget y su selecto círculo de amistades. En 1851 es nombrado consejero municipal, cargo que habrá de desempeñar hasta 1861 con escrupulosidad. En esta época, sin abandonar su gusto por Rubens, vuelve su

mirada a Poussin, del que publica un ensayo en el 'Moniteur Universel' en 1852. Su quebrantada salud le obliga a pasar continuas temporadas en Champrosay, que ahora alterna con Dieppe. En 1855, al igual que Ingres, participa en la Exposición Universal con 42 cuadros, además de **La Caza del León** encargada por el Estado. En el mismo año recibe la Encomienda de **La Legión de Honor**. Su trabajo decorativo, a partir de 1850, se concentra en el Hôtel de Ville y en la capilla de Santa Inés en San Sulpicio, que habrá de ocuparle hasta 1861. Para los muros eligió los temas de **Heliodoro Expulsado del Templo** y **Jacob Luchando con el Ángel**; para el techo, **San Miguel Venciendo al Demonio**. Estas obras reflejan, como en sus mejores momentos, la influencia de Rafael y los maestros del Renacimiento y Barroco. Los trabajos hubieron de ser interrumpidos en 1856 a causa de su enfermedad, que ya le impediría una actividad continuada hasta su muerte. Durante sus retiros en Champrosay, pergeñó no pocos ensayos y el malogrado y ambicioso 'Diccionario de las Bellas Artes'.

El 13 de agosto de 1863, discretamente, de la mano de su fiel ama de llaves Jenny, Delacroix expiró en su residencia de París. Fue, quizá, el pintor del siglo XIX más preocupado por los problemas de la técnica pictórica. Su búsqueda de soluciones le llevó a recorrer la obra de Rafael, Velázquez, Miguel Ángel y Rubens entre los antiguos maestros, o Constable entre los contemporáneos. Su influencia alcanzó a los impresionistas, a Millet, a Van Gogh, en su traslación de los efectos del pastel al óleo, en su uso del fondo blanco – práctica común de los impresionistas –, y sobre todo, en la primacía del color sobre la línea a partir de una concienzuda aplicación de los principios científicos del color, influido por Chevreul, en la resolución de problemas técnicos.



**Barca de Dante**

## 2.2 Romanticismo

El Romanticismo fue muchas cosas a la vez: un movimiento filosófico (más cercano al Romanticismo alemán), un sentimiento popular (similar a los sentimientos desatados durante el Romanticismo francés inmediatamente posterior a la Revolución Francesa), una tendencia literaria (como se observa en el Romanticismo inglés sin ninguna duda) y un estilo artístico. De país a país varió enormemente en sus manifestaciones. La aparición del Romanticismo en España vino condicionada por factores extranjeros y nacionales. Entre los extranjeros se cuenta el auge de la burguesía, con la valoración que esta clase social daba al individuo y la subjetividad, puesto que era una clase que se había hecho a sí misma frente al dominio de la aristocracia. La burguesía acarrea una ideología propia, el liberalismo, así como un sentimiento político muy determinado, el nacionalismo.

El Romanticismo en general se define, pues, como un arte burgués:

Dependiente del individuo, subjetivo, orientado a los valores de la propia nación que se buscan en el pasado.

A través de este hilo pasamos a los factores nacionales que configuraron el Romanticismo español: existe un romanticismo popular, más como un sentimiento que como un sistema de pensamiento. Éste vino determinado por la invasión de España por las tropas napoleónicas. La Guerra de Independencia española fue la primera guerra romántica de la Historia, llevada a cabo por el pueblo, organizado espontáneamente en guerrillas para combatir al invasor extranjero. Curiosamente, este deseo de defender la patria frente al extranjero era una idea inculcada precisamente por el enemigo, Francia, la Ilustración y el propio Napoleón, que utilizaron este principio para potenciar su propia fuerza, y al transmitirlo a los territorios conquistados sentaron las bases de la rebelión. Ese romanticismo popular es de fecha temprana, idealista, liberal y produjo la primera Constitución española, promulgada en Cádiz en 1812. El mejor retratista de la época y sus intenciones fue Goya, el primer pintor romántico español. Por contra, existe un romanticismo histórico como movimiento intelectual definitorio del segundo tercio del siglo XIX, encaminado a exaltar los valores nacionales, que se buscan en el pasado español, concretamente en el Siglo de Oro, el cenit de la cultura y el genio español. A éstos se unieron los valores extraídos del Neoclasicismo español, valores implantados directamente desde la Ilustración francesa, como la educación, la cultura popular, etc.

Por último, en el romanticismo histórico se dejó sentir el eco del liberalismo europeo, que entonces constituía la vanguardia del progreso frente a las tendencias restauradoras que pretendían reconstruir el Antiguo Régimen, como de hecho se hizo al restaurar a Fernando VII en el trono tras la expulsión de José

Bonaparte. Respecto a la pintura, existieron tres focos importantes de Romanticismo: Andalucía, Madrid y Cataluña. En Andalucía existía desde antiguo una importante tradición comercial y cosmopolita, a través de sus puertos atlánticos. En Sevilla y Cádiz se asentaba una gran colonia extranjera, especialmente de diplomáticos británicos y sus familias, lo cual determinó la producción pictórica en gran medida: por un lado, introdujeron el intimismo característico de su retrato romántico. Cuando las familias extranjeras deseaban ser retratadas en España, lo hacían vestidas con trajes típicos españoles o con motivos típicos al fondo, como la Giralda o la Alhambra... Esto determinó el auge del cuadrado-souvenir, una producción casi industrial, de baja calidad y dedicada a temas folklóricos de romerías, bandoleros, gitanos, etc. El estilo terminó por estancarse y los pintores con alguna inquietud hubieron de emigrar a Madrid, como fue el caso de los hermanos Bécquer: Gustavo Adolfo, el famoso escritor romántico, y su hermano Valeriano, pintor. En Madrid, segundo foco de pintura romántica, el predominio de la Academia marca el estilo, por ejemplo en Gutiérrez de la Vega o Esquivel, con el panorama de lo oficial absolutamente dominado por la figura de Federico de Madrazo.

La pintura madrileña estuvo por otro lado muy relacionada con la literatura y son frecuentes los retratos colectivos (ver Reunión de poetas) de pintores y escritores que se reunían en casas de ricos burgueses para celebrar tertulias artísticas. La única vía de escape a este arte establecido con rigor lo constituyó el costumbrismo, que se fija en los usos cotidianos de los ciudadanos madrileños. Leonardo Alenza cultivó el costumbrismo a la manera goyesca, imitando deliberadamente su estilo, aunque con una truculencia y una escasez de medios que le alejan del maestro aragonés. Eugenio Lucas, por contra, practicó un costumbrismo más decorativo y adecuado para adornar un salón burgués. Respecto a la pintura de paisaje, también convivieron dos tendencias, la imaginaria, que recreaba fantásticos paisajes como hiciera Pérez Villamil, y la documental, con una intención científica que lo aproximaba al paisajismo británico neoclásico.

Por último, Cataluña era una región floreciente, plagada de ricos comerciantes e industriales que desean retratar su vida y sus valores familiares. Aquí el retrato particular alcanzó un esplendor que no se igualó en el resto de España. También es de destacar la Escuela de la Lonja en Cataluña, un experimento comunitario de un grupo de pintores que pretendían recuperar la pureza del dibujo y el tema, a la manera de los nazarenos del Romanticismo alemán.

## 2.2.1 Romanticismo francés

Francia se deslizó desde los ideales exaltados de la Revolución hacia el imperialismo de Napoleón, de igual manera que transcurrió el camino del arte desde el Neoclasicismo hacia el Romanticismo. Las guerras napoleónicas fueron

las primeras en recurrir al patriotismo del pueblo como factor militar, puesto que el suyo fue el primer ejército nacional y no mercenario, contratado por el rey. Los soldados de Napoleón luchaban por su patria y no por el dinero de un rey extranjero. Esto provocó una manera diferente de entender la guerra, en la cual el ardor de los combatientes era distinto, así como el sentido de su muerte. Por primera vez el jefe es secundario frente a la figura del héroe anónimo.

La temática de los horrores de la guerra se dejó sentir en el Prerromanticismo, dominado por las tendencias estéticas clasicistas. Gérard, el Barón de Gros, Boisdénier, Meissonier o Proudhon fueron artistas que se iniciaron en las Academias neoclásicas pero que tiñeron sus lienzos de sentimiento y humanidad. Con frecuencia se sumaron a las novedades literarias de las avanzadillas románticas europeas, como Tolstói o Stendhal, que se dedicaron igualmente a retratar los efectos de la guerra. Sin embargo, el Romanticismo pleno se sintió a partir de 1830. Se estrenó la obra "Hernani", de Víctor Hugo, y el teatro terminó siendo el escenario de una batalla campal entre clásicos y románticos. Ese mismo año, Próspero Mérimée visitó España y compuso su ópera "Carmen". Frente a esta irrupción violenta del sentimiento, el panorama pictórico sigue rendido a los pies de Ingres y al academicismo. Tendrá que ser Géricault, con su agitada vida personal, quien sacuda a los jóvenes pintores y los introduzca de lleno en una estética nueva. Géricault es el primer prototipo de pintor romántico, muerto joven en un manicomio, dentro del cual realizó extraordinarios apuntes de los otros enfermos mentales. Fue el padrino de la generación romántica, en especial de Delacroix, ya que ambos se rinden homenaje mutuo en sus cuadros (el caso más conocido es el de la Balsa de la Medusa, de Géricault, y la Barca de Dante, de Delacroix, en las cuales los pintores se copian y retratan recíprocamente).

Los componentes principales del Romanticismo francés fueron el mantenimiento del canon clásico en las figuras, pero con una mayor libertad a la hora de prodigar el color y la luz, así como en unas composiciones casi agresivas por dinámicas y retorcidas. La mezcla de clasicismo y sentimiento lo aproximan estéticamente al Romanticismo alemán y al español respectivamente. En paralelo se desarrolló una Escuela de paisaje similar al eclecticismo español, en el cual destacaron Chassériau y Meissonier. Sientan las bases para el paisajismo de la Escuela de Barbizon y de Corot, precedentes inmediatos del Impresionismo.

## 2.2.2 Romanticismo inglés

En Gran Bretaña el origen del Romanticismo es un tanto difuso. Como se vio en el Neoclasicismo inglés, el estilo nacional es un problema para los autores, que no encuentran precedentes propios sino que han de remitirse a corrientes estilísticas continentales. El hecho de que autores como Gainsborough y Lawrence combinen temas eternos del arte inglés, el retrato y el paisaje, permite al fin la introducción de lo específicamente británico. Es, pues, a través de estos géneros como se

introduce el Romanticismo; eso sí, mantienen dependencias de otros países, como en este caso el Romanticismo alemán, estrechamente ligado al inglés. El Romanticismo en Gran Bretaña se hizo acompañar de una revolución filosófica y literaria. Las figuras del alemán Goethe, del propio Marx más tarde, o el movimiento neo – medievalista literario, abanderado por el poeta Wordsworth, son los pilares culturales de la expresión artística. En todos ellos, el valor del individuo es el que prima. Esto conduce indirectamente a revalorizar todo el arte de los estilos anteriores, puesto que ya no se depende de las normas establecidas para el período vigente -como ocurría en el Neoclasicismo- sino que lo importante es el efecto que una obra de arte ejerce sobre la sensibilidad del sujeto, que varía de uno a otro.

El valor del pensamiento subjetivista responde también a la crisis de valores religiosos (cristianismo) y racional (Ilustración); ahora el individuo busca los valores en su propio interior. En el arte, el peso de este posicionamiento es tremendo, puesto que cualquier objeto o tema es digno de reflexión artística, siempre que el sujeto o el pintor sientan aludida su sensibilidad. El mejor ejemplo está en los primeros cuadros románticos, realizados a finales del siglo XVIII: frente al paisaje de corriente cientifista que pretende documentar la Naturaleza a manera de catálogo, el nuevo paisaje trasluce los sentimientos del espectador o de su autor. El paisaje puede ser ahora dramático, sereno, noble o sublime. Los elementos que protagonizan el paisaje ya no son mitologías, narraciones bíblicas o gestas heroicas, sino el propio paisaje: la luz y el color conforman la atmósfera, cuya presencia inunda los lienzos. La vaporosidad y la libertad de ejecución se vé reforzada gracias a la técnica de la acuarela, como fue el caso de Turner. El tratamiento del paisaje es muy literario y sometido a la visión personal, por lo que es frecuente que un autor realice series del mismo paraje visto desde diversos enfoques, en diversas estaciones, etc. Esto lo consigue con maestría Constable.

Se pone más Naturaleza que referencias reales, lo que lleva en ocasiones a un simbolismo criptográfico, sólo descifrable por algunos conocedores. Una rama muy particular del Romanticismo inglés la constituyen los llamados Visionarios; éstos, que ni siquiera pueden denominarse como Escuela, fueron tres: el poeta, pintor y místico William Blake, el suizo Füssli y el escultor Flaxman. Sus obras suelen ser grabados que ilustran sus propias obras. Predomina en ellos el dibujo, muy lineal y sinuoso, con grandes contrastes de luz y oscuridad, y profundamente minucioso. Sus figuras tienden al clasicismo, con anatomías, ropajes y peinados en el estilo de las esculturas griegas. Pero sus escenas son místicas, en busca de una nueva religión cristiana que responda al vacío creado en el hombre de la industrialización: esto se aprecia de manera singular en el grabado Elohim creating Adam de Blake. Inventan una nueva técnica, la impresión iluminada, relacionada con el grabado que colorean a la acuarela. Su mayor importancia consiste en ser los primeros en contar con lo onírico y el subconsciente en las realizaciones del arte. Sus figuras son pesadillas, sueños, traducciones monstruosas de las fobias del hombre moderno que no tienen parangón hasta la

llegada del surrealismo. También la pintura de los visionarios conduce en su desarrollo hacia el Simbolismo, paralelo a las tendencias realistas de fines del XIX.

La culminación del Romanticismo tuvo lugar en una asociación tardía, de 1848, entre varios pintores con inquietudes religiosas, ya en el período victoriano: la Hermandad de los Prerrafaelitas, con William Dyce, Maddox Brown, Rossetti, Millais, Hunt... A caballo del realismo, se valen de su lenguaje para realizar obras cargadas de símbolos morales y religiosos, que ningún profano podía llegar a entender. Su sentimentalismo exaltado les llevó a caer en el morbo y el puritanismo, con una simbología que desembocaba en una visión pervertidamente sexual de temas inocuos. Estuvieron muy influidos en su estilo por los pintores nazarenos del Romanticismo alemán; sus fuentes de inspiración fueron la Biblia, Shakespeare y el Medievo. Realizan lienzos religiosos vistos en primer plano, protagonizados por mujeres delgadas, pálidas y de largos cabellos. Los fondos son muy planos y decorativos, dando protagonismo a la figura. Continuaron pintando hasta la muerte de la reina Victoria de Kent, pero la sociedad, a la que pretendían iluminar, les rechazó de plano. Sus cuadros son un híbrido entre los realismos de fin de siglo y el más desenfrenado simbolismo. La influencia del Romanticismo británico se sintió lejanamente en los movimientos paralelos de España o Francia.

### 2.2.3 Turner Joseph



El paisajismo inglés del Romanticismo tiene como máximos representantes a Turner y Constable. Joseph Mallord William Turner nació el 23 de abril de 1775 en Londres. Su padre era barbero y fabricante de pelucas mientras que su madre se dedicaba a las labores del hogar. Mary, la madre, sufría frecuentes crisis nerviosas y se dice que el pintor heredó su carácter melancólico. A los once años William se

trasladó a vivir a casa de su tío en Middlessex, abandonando el barrio donde había transcurrido su infancia. Empezó en estos momentos a acudir a la escuela y a colorear grabados. En 1788 regresa a Londres y empieza a trabajar para un arquitecto especialista en acuarelas; su preocupación por el modelo real y la observación serán las líneas maestras de esta fase de aprendizaje. En esta etapa realiza varios viajes por tierras inglesas, obteniendo interesantes estudios que posteriormente le servirán para sus obras definitivas ya que Turner solía tomar las notas para sus cuadros mucho antes de realizarlos, incorporando a la obra definitiva la impresión que ha reconstruido la memoria. En 1791 obtiene un premio de dibujo en la Royal Academy de Londres gracias a un paisaje lo que le llevó a decantarse definitivamente por esta temática.

Dos años después conocería al doctor Thomas Monro, médico psiquiatra y gran amante del arte quien le ocupará en la copia de los dibujos que tenía en su colección. En la ejecución de este trabajo conoció a Thomas Girtin. Girtin dibujaba los contornos y Turner los coloreaba con acuarelas, iniciándose así una importante relación entre ambos jóvenes. A los 20 años William empieza a trabajar al óleo mientras recibía las primeras críticas por sus acuarelas. En estos momentos también llegan los primeros encargos; debe pintar vistas de la campiña inglesa viéndose obligado a realizar continuos viajes para tomar bocetos y dibujos. Estos encargos de los nobles y aristócratas londinenses le van a permitir amasar una pequeña fortuna. Sus fuentes de inspiración estarán en la pintura de Rembrandt – de quien captará los contrastes luz / sombra –, Poussin, Claudio de Lorena y Dughet, pintores de los que obtendrá la sobriedad clásica que podemos contemplar en sus trabajos definitivos. En 1798 Turner visita el norte de Gales para conocer mejor donde se inspiraba el pintor Richard Wilson. Por estos años finales del siglo XVIII, los cuadros de William son bastante oscuros, interesándose por el dramatismo y lo imponente de los temas como bien se puede observar en El lago de Buttermere o El castillo de Dolbadern. Los importantes encargos que recibe motivarían el traslado a un nuevo estudio. A partir de 1800 conoce a Sarah Danby, joven viuda que será durante años la compañera del maestro, naciendo de esa unión dos hijas: Evelina y Giorgiana.

En 1802 Turner viaja a Suiza pasando el otoño en París. En la capital francesa conocerá personalmente a Jacques-Louis David y visitará el Louvre donde tuvo la oportunidad de copiar a Tiziano, Rafael, Rubens y Rembrandt. El color como medio de expresión será su objetivo más inmediato en estos momentos por lo que buscó su inspiración en el museo francés. También realizará durante este viaje numerosos bocetos que utilizará en obras posteriores. Este mismo año de 1802 es elegido miembro de pleno derecho de la Royal Academy, en cuanto tuvo la edad requerida para serlo, aunque ya llevaba vinculado a la institución bastante tiempo. Cinco años después del viaje a Francia publicará el primer volumen de "Liber Studiorum" colección de grabados realizados a sugerencia de un amigo como imitación del "Liber Veritatis" que había elaborado Claudio de Lorena en el siglo XVII. Era ésta una manera de homenajear al maestro del Barroco francés al

tiempo que difundía su propia producción y su fama. En estos momentos los críticos empiezan a achacarle cierta indefinición en los contornos, la utilización poco apropiada del color y la infidelidad a la naturaleza. Incluso su cuadro Salto del Rin en Schaffhausen fue acusado de parecer "haber sido producido por arena y yeso". Desde 1807 Turner se interesa especialmente por el color y por el empleo de fondos blancos para los cielos y el agua, otorgando así mayor luminosidad a los tonos claros. Esta nueva fórmula la podemos apreciar en Pescador saludando a un mercante. Algunas obras de las realizadas en estos momentos están tomadas directamente al óleo del natural, algo bastante extraño en Turner que prefería el lápiz o la acuarela para los apuntes, observándose aquí una clara influencia de John Constable. William realizará una serie de vistas de casas de campo propiedad de nobles londinenses con las que afirmaba su estatus social y conseguía una rápida fama al ponerlas de moda entre las clases aristocráticas.

Esta fama vendrá acompañada de su contratación como profesor de perspectiva por parte de la Royal Academy entre los años 1811 y 1828. Precisamente el interés por la perspectiva será una de las características que definen sus trabajos. En 1819 realiza su primer viaje a Italia ya que se le encargarían algunas acuarelas para ilustrar un libro. Pasó por Turín, Milán, Venecia, Roma y Nápoles, dedicándose a copiar obras de algunos maestros clásicos, especialmente Tintoretto. En Roma fue nombrado miembro de la Academia de San Lucas. Gracias a los pintores extranjeros residentes en la Ciudad Eterna, William se puso en contacto con los maestros del Quattrocento italiano: Mantegna, Masaccio, Botticelli, Piero. De regreso a Londres en 1820 que ponía de manifiesto lo aprendido en este viaje a Italia en el cuadro titulado Roma vista desde el Vaticano donde hace un sensacional homenaje a Rafael. En los años siguientes expone muy poco en la Royal Academy pero sus trabajos se podían admirar en los locales dispuestos al efecto por sus protectores y en la galería abierta por el propio Turner junto a su casa. Cada uno de los trabajos expuestos iba acompañado de un poema, bien suyos o de sus poetas favoritos, uniendo de esta manera poesía y pintura. En estas fechas su relación con Sarah Danby se enfrió considerablemente, estrechando su contacto con la sobrina de ésta, Hannah, relación que durará hasta la muerte del artista. Turner se convierte en la década de 1820 en el pintor preferido del gran público, de la aristocracia e incluso de la realeza. Sus paisajes son admirados por todos. El maestro se interesa en estos momentos especialmente por los efectos atmosféricos, la luz y el color, llegando a decir algún crítico de él que "Hay un pintor que tiene la manía de pintar atmósferas". La estancia en Italia se va a repetir en 1828, pasando esta vez por París, Avignon, Florencia y Roma. Pintó asiduamente e incluso organizó una pequeña exposición en la Ciudad Papal cosechando un gran éxito de público, aunque no de la crítica.

En febrero de 1829 Turner está de nuevo en Londres para realizar el Ulises, obra en la que emplea colores claros y luminosos gracias al estudio de las obras italianas del Renacimiento: Leonardo, Rafael, Miguel Angel, Correggio. Este

mismo año de 1829 fallecía el padre del maestro. A lo largo de 1831 Turner va a viajar por Escocia para contactar con su buen amigo Walter Scott a quien el pintor iba a ilustrar un libro de poesía. Al año siguiente se trasladará a París donde conocerá a Delacroix. Durante el verano de 1833 regresará a Venecia, una de las ciudades que le cautivarán, realizando desde este momento un elevado número de escenas protagonizadas por la Ciudad de los Canales. En 1840 visitará por tercera y última vez Venecia, sintiéndose atraído por sus atmósferas. Al regresar a Londres, Turner se pone en contacto con uno de sus más férreos defensores, John Ruskin, joven teórico de la Historia del Arte que incluirá a Turner en su obra "Modern Painters" y a quien dedicará estas palabras: "en Venecia él encontró libertad de espacio, brillantez de luz y variedad de color". Durante 1844 Turner presentaba en la Royal Academy su obra más famosa: Lluvia, vapor y velocidad, trabajo en el que recogía todas sus investigaciones respecto a la atmósfera, la luz y el color.

A partir de 1845 abandona su contacto con la naturaleza por lo que será duramente criticado, siendo sus cuadros cada vez más caóticos llegando incluso a tener que clavar un clavo en el marco para que se supiese cuál era la parte de arriba al enviarlos a las exposiciones. Compró una casa en Chelsea en la que vivió una larga temporada con Sophia Boot, haciéndose pasar por almirante retirado. En 1850 expuso por última vez en la Royal Academy. Enfermó en octubre de 1851 falleciendo el 19 de diciembre de ese año en su casa de Chelsea a la edad de 76 años. En su testamento legaba a la nación inglesa sus cuadros finalizados, con la condición de que se construyese un museo Turner para albergar esta colección, en el plazo de diez años tras su fallecimiento. De lo contrario, los cuadros deberían ser vendidos. No se construyó el museo ni se vendieron los cuadros y tras más de un siglo de indecisiones, el legado Turner – constituido por lo que había en su estudio tras su muerte: 320 óleos y más de 19.000 acuarelas y esbozos – se ha recopilado en un edificio anexo a la Tate Gallery, la llamada Clore Gallery, que fue inaugurado por la reina Isabel II en abril de 1987.



**Ciudad a orillas de un río con crepúsculo**

### 2.2.4 Gericoutl Teodore



Théodore Jean Louis Géricault, pintor romántico francés, nació en Rouen en 1791, en el seno de una familia acomodada. A los seis años se trasladó con su familia a París y con 17 inició estudios de pintura con Carle Vernet, abandonando el estudio dos años después para ingresar en el taller de Guerin, donde se pone en contacto con Delacroix. Géricault va a utilizar temas contemporáneos para sus exposiciones, abandonando los dibujos preparatorios, trabajando directamente sobre el lienzo a partir de unos modelos que posaban de acuerdo con un boceto. Su ideología liberal se reflejará en muchos de sus dibujos y obras. Estuvo en Italia y Londres, realizando obras en la que refleja el ambiente de pobreza de la ciudad y pinturas de caballos y carreras hípcas. A pesar de la escasa extensión de su obra, Géricault influyó enormemente sobre el movimiento romántico, sobre todo en Delacroix. Falleció en 1824, convaleciente de un accidente, en París



**Boceto para Oficial de la Guardia Imperial**

## 2.3 Escuela española

Los grandes genios son siempre difíciles de encasillar. Habitualmente, ellos marcan las pautas de un estilo concreto pero a veces, y es el caso de Goya, se desvinculan del estilo característico de su tiempo. Quizá la figura de Goya sea más atrayente por lo que supone de ruptura. Francisco de Goya y Lucientes nace en un pequeño pueblo de la provincia de Zaragoza llamado Fuendetodos el 30 de marzo de 1746. Sus padres formaban parte de la clase media baja de la época; José Goya era un modesto dorador que poseía un taller en propiedad y poco más, de hecho "no hizo testamento porque no tenía de qué" según consta en su óbito parroquial. Engracia Lucientes pertenecía a una familia de hidalgos rurales venida a menos. La familia tenía casa y tierras en Fuendetodos por lo que el pintor nació en este lugar, pero pronto se trasladaron a Zaragoza. En la capital aragonesa recibió Goya sus primeras enseñanzas; fue a la escuela del padre Joaquín donde conoció a su amigo íntimo Martín Zapater y parece que acudió a la Escuela de dibujo de José Ramírez. Con doce años aparece documentado en el taller de José Luzán, quien le introdujo en el estilo decadente de finales del Barroco. En este taller conoció a los hermanos Bayeu, muy importantes para su carrera profesional. Zaragoza era pequeña y Goya deseaba aprender en la Corte; este deseo motiva el traslado durante 1763 a Madrid, participando en el concurso de las becas destinadas a viajar a Italia que otorgaba la Academia de San Fernando, sin obtener ninguna.

En la capital de España se instalará en el taller de Francisco Bayeu, cuyas relaciones con el dictador artístico del momento y promotor del Neoclasicismo, Antón Rafael Mengs, eran excelentes. Bayeu mostrará a Goya las luces, los brillos y el abocetado de la pintura. Durante cinco años permaneció en el taller, concursando regularmente en el asunto de la pensión, siempre con el mismo resultado. Así las cosas, decidió ir a Italia por su cuenta; dicen que llegó a hacer de torero para obtener dinero. El caso es que en 1771 está en Parma, presentándose a un concurso en el que obtendrá el segundo premio; la estancia italiana va a ser corta pero muy productiva. A mediados de 1771 está trabajando en Zaragoza, donde recibirá sus primeros encargos dentro de una temática religiosa y un estilo totalmente académico. El 25 de julio de 1773 Goya contrae matrimonio en Madrid con María Josefa Bayeu, hermana de Francisco y Ramón Bayeu por lo que los lazos se estrechan con su "maestro". Los primeros encargos que recibe en la Corte son gracias a esta relación. Su destino sería la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, para la que Goya deberá realizar cartones, es decir, bocetos que después se transformarán en tapices. La relación con la Real Fábrica durará 18 años y en ellos realizará sus cartones más preciados: **Merienda a orillas del Manzanares, El Quitasol, El Cacharrero, La Vendimia o La Boda**. Por supuesto, durante este tiempo va a efectuar otros encargos importantes; en 1780 ingresa en la Academia de San Fernando para la que hará un Cristo

crucificado, actualmente en el Museo del Prado. Y ese mismo año decora una cúpula de la Basílica del Pilar de Zaragoza, aunque el estilo colorista y brioso del maestro no gustara al Cabildo catedralicio y provocara el enfrentamiento con su cuñado Francisco Bayeu. Al regresar a Madrid trabaja para la recién inaugurada iglesia de San Francisco el Grande por encargo de un ministro de Carlos III.

En Madrid se iniciará la faceta retratística de Goya, pero será durante el verano de 1783 cuando retrate a toda la familia del hermano menor de Carlos III, el infante D. Luis, en Arenas de San Pedro (Ávila), sirviéndole para abrirse camino en la Corte, gracias también a su contacto con las grandes casas nobiliarias como los Duques de Osuna o los de Medinaceli, a los que empezará a retratar, destacando la Familia de los Duques de Osuna, uno de los hitos en la carrera de Goya. Carlos IV sucede a su padre en diciembre de 1788; la relación entre Goya y el nuevo soberano será muy estrecha, siendo nombrado Pintor de Cámara en abril de 1789. Este nombramiento supone el triunfo del artista y la mayor parte de la Corte madrileña pasa por su estudio para hacerse retratos, que cobra a precios elevados.

Durante 1792 el pintor cae enfermo; desconocemos cuál es su enfermedad pero sí que como secuela dejará a Goya sordo para el resto de sus días. Ocurrió en Sevilla y Cádiz y en Andalucía se recuperará durante seis meses; esta dolencia hará mucho más ácido su carácter y su genio se verá reforzado. El estilo suave y adulador dejará paso a una nueva manera de trabajar. Al fallecer su cuñado en 1795 ocupará Goya la vacante de Director de Pintura en la Academia de San Fernando, lo que supone un importante reconocimiento. Este mismo año se iniciará la relación con los Duques de Alba, especialmente con Doña Cayetana, cuya belleza y personalidad cautivarán al artista. Cuando ella enviudó, se retiró a Sanlúcar de Barrameda y contó con la compañía de Goya, realizando varios cuadernos de dibujos en los que se ve a la Duquesa en escenas comprometidas. De esta relación surge la hipótesis de que Doña Cayetana fuera la protagonista del cuadro más famoso de Goya: la Maja Desnuda. Pero también intervendrá en la elaboración de los Caprichos, protagonizando algunos de ellos.

En estos grabados Goya critica la sociedad de su tiempo de una manera ácida y despiadada, manifestando su ideología ilustrada. En 1798 el artista realiza la llamada Capilla Sixtina de Madrid para emular a la romana de Miguel Ángel: los frescos de San Antonio de la Florida, en los que representa al pueblo madrileño asistiendo a un milagro. Este mismo año firma también el excelente retrato de su amigo Jovellanos. El contacto con los reyes va en aumento hasta llegar a pintar La Familia de Carlos IV, en la que el genio de Goya ha sabido captar a la familia real tal y como era, sin adulaciones ni embellecimientos. La Condesa de Chinchón será otro de los fantásticos retratos del año 1800. Los primeros años del siglo XIX transcurren para Goya de manera tranquila, trabajando en los retratos de las más nobles familias españolas, aunque observa con expectación cómo se desarrollan los hechos políticos. El estallido de la Guerra de la Independencia en mayo de

1808 supone un grave conflicto interior para el pintor ya que su ideología liberal le acerca a los afrancesados y a José I mientras que su patriotismo le atrae hacia los que están luchando contra los franceses. Este debate interno se reflejará en su pintura, que se hace más triste, más negra, como muestran El Coloso o la serie de grabados Los Desastres de la Guerra. Su estilo se hace más suelto y empastado. Al finalizar la contienda pinta sus famosos cuadros sobre el Dos y el Tres de Mayo de 1808. Como Pintor de Cámara que es debe retratar a Fernando VII quien, en último término, evitará que culmine el proceso incoado por la Inquisición contra el pintor por haber firmado láminas y grabados inmorales y por pintar la Maja Desnuda. A pesar de este gesto, la relación entre el monarca y el artista no es muy fluida; no se caen bien mutuamente.

La Corte madrileña gusta de retratos detallistas y minuciosos que Goya no proporciona al utilizar una pincelada suelta y empastada. Esto provocará su sustitución como pintor de moda por el valenciano Vicente López. Goya inicia un periodo de aislamiento y amargura con sucesivas enfermedades que le obligarán a recluirse en la Quinta del Sordo, finca en las afueras de Madrid en la que realizará su obra suprema: las Pinturas Negras, en las que recoge sus miedos, sus fantasmas, su locura. En la Quinta le acompañaría su ama de llaves, D<sup>a</sup>. Leocadia Zorrilla Weis, con quien tendrá una hija, Rosario. De su matrimonio con Josefa Bayeu había nacido su heredero, Francisco Javier. Goya está harto del absolutismo que impone Fernando VII en el país, así que en 1824 se traslada a Francia, en teoría a tomar las aguas al balneario de Plombières pero en la práctica a Burdeos, donde se concentraban todos sus amigos liberales exiliados. Aunque viajó a Madrid en varias ocasiones, sus últimos años los pasó en Burdeos donde realizará su obra final, la Lechera de Burdeos, en la que anticipa el Impresionismo. Goya fallece en Burdeos en la noche del 15 al 16 de abril de 1828, a la edad de 82 años. Sus restos mortales descansan desde 1919 bajo sus frescos de la madrileña ermita de San Antonio de la Florida, a pesar de que le falte la cabeza ya que parece que el propio artista la cedió a un médico para su estudio.

### 2.3.1 Goya

Los grandes genios son siempre difíciles de encasillar. Habitualmente, ellos marcan las pautas de un estilo concreto pero a veces, y es el caso de Goya, se desvinculan del estilo característico de su tiempo. Quizá la figura de Goya sea más atrayente por lo que supone de ruptura. Francisco de Goya y Lucientes nace en un pequeño pueblo de la provincia de Zaragoza llamado Fuendetodos el 30 de marzo de 1746. Sus padres formaban parte de la clase media baja de la época; José Goya era un modesto dorador que poseía un taller en propiedad y poco más, de hecho "no hizo testamento porque no tenía de qué" según consta en su óbito parroquial. Engracia Lucientes pertenecía a una familia de hidalgos rurales venida a menos. La familia tenía casa y tierras en Fuendetodos por lo que el pintor nació en este lugar, pero pronto se trasladaron a Zaragoza. En la capital aragonesa

recibió Goya sus primeras enseñanzas; fue a la escuela del padre Joaquín donde conoció a su amigo íntimo Martín Zapater y parece que acudió a la Escuela de dibujo de José Ramírez. Con doce años aparece documentado en el taller de José Luzán, quien le introdujo en el estilo decadente de finales del Barroco. En este taller conoció a los hermanos Bayeu, muy importantes para su carrera profesional. Zaragoza era pequeña y Goya deseaba aprender en la Corte; este deseo motiva el traslado durante 1763 a Madrid, participando en el concurso de las becas destinadas a viajar a Italia que otorgaba la Academia de San Fernando, sin obtener ninguna.

En la capital de España se instalará en el taller de Francisco Bayeu, cuyas relaciones con el dictador artístico del momento y promotor del Neoclasicismo, Antón Rafael Mengs, eran excelentes. Bayeu mostrará a Goya las luces, los brillos y el abocetado de la pintura. Durante cinco años permaneció en el taller, concursando regularmente en el asunto de la pensión, siempre con el mismo resultado. Así las cosas, decidió ir a Italia por su cuenta; dicen que llegó a hacer de torero para obtener dinero. El caso es que en 1771 está en Parma, presentándose a un concurso en el que obtendrá el segundo premio; la estancia italiana va a ser corta pero muy productiva. A mediados de 1771 está trabajando en Zaragoza, donde recibirá sus primeros encargos dentro de una temática religiosa y un estilo totalmente académico. El 25 de julio de 1773 Goya contrae matrimonio en Madrid con María Josefa Bayeu, hermana de Francisco y Ramón Bayeu por lo que los lazos se estrechan con su "maestro". Los primeros encargos que recibe en la Corte son gracias a esta relación. Su destino sería la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, para la que Goya deberá realizar cartones, es decir, bocetos que después se transformarán en tapices.

La relación con la Real Fábrica durará 18 años y en ellos realizará sus cartones más preciados: **Merienda a Orillas del Manzanares**, **El Quitasol**, **El Cacharrero**, **La Vendimia** o **La Boda**. Por supuesto, durante este tiempo va a efectuar otros encargos importantes; en 1780 ingresa en la Academia de San Fernando para la que hará **El Cristo Crucificado**, actualmente en el Museo del Prado. Y ese mismo año decora una cúpula de la Basílica del Pilar de Zaragoza, aunque el estilo colorista y brioso del maestro no gustara al Cabildo catedralicio y provocara el enfrentamiento con su cuñado Francisco Bayeu. Al regresar a Madrid trabaja para la recién inaugurada iglesia de San Francisco el Grande por encargo de un ministro de Carlos III. En Madrid se iniciará la faceta retratística de Goya, pero será durante el verano de 1783 cuando retrate a toda la familia del hermano menor de Carlos III, el infante D. Luis, en Arenas de San Pedro (Ávila), sirviéndole para abrirse camino en la Corte, gracias también a su contacto con las grandes casas nobiliarias como los Duques de Osuna o los de Medinaceli, a los que empezará a retratar, destacando **La Familia de los Duques de Osuna**, uno de los hitos en la carrera de Goya. Carlos IV sucede a su padre en diciembre de 1788; la relación entre Goya y el nuevo soberano será muy estrecha, siendo nombrado Pintor de Cámara en abril de 1789. Este nombramiento supone el triunfo del artista

y la mayor parte de la Corte madrileña pasa por su estudio para hacerse retratos, que cobra a precios elevados. Durante 1792 el pintor cae enfermo; desconocemos cuál es su enfermedad pero sí que como secuela dejará a Goya sordo para el resto de sus días. Ocurrió en Sevilla y Cádiz y en Andalucía se recuperará durante seis meses; esta dolencia hará mucho más ácido su carácter y su genio se verá reforzado.

El estilo suave y adulador dejará paso a una nueva manera de trabajar. Al fallecer su cuñado en 1795 ocupará Goya la vacante de Director de Pintura en la Academia de San Fernando, lo que supone un importante reconocimiento. Este mismo año se iniciará la relación con los Duques de Alba, especialmente con Doña Cayetana, cuya belleza y personalidad cautivarán al artista. Cuando ella enviudó, se retiró a Sanlúcar de Barrameda y contó con la compañía de Goya, realizando varios cuadernos de dibujos en los que se ve a la Duquesa en escenas comprometidas. De esta relación surge la hipótesis de que Doña Cayetana fuera la protagonista del cuadro más famoso de Goya: **La Maja Desnuda**. Pero también intervendrá en la elaboración de **Los Caprichos**, protagonizando algunos de ellos. En estos grabados Goya critica la sociedad de su tiempo de una manera ácida y despiadada, manifestando su ideología ilustrada. En 1798 el artista realiza la llamada **Capilla Sixtina de Madrid** para emular a la romana de Miguel Ángel: los frescos de **San Antonio de la Florida**, en los que representa al pueblo madrileño asistiendo a un milagro. Este mismo año firma también el excelente retrato de su amigo Jovellanos.

El contacto con los reyes va en aumento hasta llegar a pintar **La Familia de Carlos IV**, en la que el genio de Goya ha sabido captar a la familia real tal y como era, sin adulaciones ni embellecimientos. **La Condesa de Chinchón** será otro de los fantásticos retratos del año 1800. Los primeros años del siglo XIX transcurren para Goya de manera tranquila, trabajando en los retratos de las más nobles familias españolas, aunque observa con expectación cómo se desarrollan los hechos políticos. El estallido de la Guerra de la Independencia en mayo de 1808 supone un grave conflicto interior para el pintor ya que su ideología liberal le acerca a los afrancesados y a José I mientras que su patriotismo le atrae hacia los que están luchando contra los franceses. Este debate interno se reflejará en su pintura, que se hace más triste, más negra, como muestran **El Coloso** o la serie de grabados **Los Desastres de la Guerra**. Su estilo se hace más suelto y empastado. Al finalizar la contienda pinta sus famosos cuadros sobre el **Dos y el Tres de Mayo de 1808**. Como Pintor de Cámara que es, debe retratar a Fernando VII quien, en último término, evitará que culmine el proceso incoado por la Inquisición contra el pintor por haber firmado láminas y grabados inmorales y por pintar **La Maja Desnuda**. A pesar de este gesto, la relación entre el monarca y el artista no es muy fluida. No se caen bien mutuamente.

La Corte madrileña gusta de retratos detallistas y minuciosos que Goya no proporciona al utilizar una pincelada suelta y empastada. Esto provocará su

sustitución como pintor de moda por el valenciano Vicente López. Goya inicia un periodo de aislamiento y amargura con sucesivas enfermedades que le obligarán a recluírse en la Quinta del Sordo, finca en las afueras de Madrid en la que realizará su obra suprema: **Las Pinturas Negras**, en las que recoge sus miedos, sus fantasmas, su locura. En la Quinta le acompañaría su ama de llaves, D<sup>a</sup>. Leocadia Zorrilla Weis, con quien tendrá una hija, Rosario. De su matrimonio con Josefa Bayeu había nacido su heredero, Francisco Javier. Goya está harto del absolutismo que impone Fernando VII en el país, así que en 1824 se traslada a Francia, en teoría a tomar las aguas al balneario de Plombières pero en la práctica a Burdeos, donde se concentraban todos sus amigos liberales exiliados. Aunque viajó a Madrid en varias ocasiones, sus últimos años los pasó en Burdeos donde realizará su obra final, **La Lechera de Burdeos**, en la que anticipa el Impresionismo. Goya fallece en Burdeos en la noche del 15 al 16 de abril de 1828, a la edad de 82 años. Sus restos mortales descansan desde 1919 bajo sus frescos de la madrileña ermita de San Antonio de la Florida, a pesar de que le falte la cabeza ya que parece que el propio artista la cedió a un médico para su estudio.



**A caza de dientes**

### 2.4 México Independiente

**1822 – 1823.** Primer imperio: Iturbide es coronado emperador con el nombre de Agustín I. A principios de 1823 Antonio López de Santa Anna lanzó un proyecto republicano al que se unen antiguos combatientes insurgentes y borbonistas, ante tal situación Iturbide abdicó.

Se dictó la Constitución de México, estableciéndose la República Federal.

**1846 – 1848.** Siendo presidente el general Antonio López de Santa Anna, se desató la guerra contra los Estados Unidos que terminó con la firma del Tratado de Guadalupe, por el cual México, reconoció la independencia de Texas, Nuevo México y California.

**1858 – 1861.** Siendo Benito Juárez como presidente se da la Guerra de Reforma entre liberales y conservadores, llamada también la Guerra de Tres Años.

**1859.** Leyes de Reforma: nacionalización de los bienes de la iglesia; se da al matrimonio la naturaleza de contrato civil; establecimiento del registro civil; secularización de los cementerios y libertad de cultos.

**1862.** En la batalla del 5 de mayo en Puebla los franceses fueron derrotados por el ejército nacional.

**1864.** Segundo Imperio; Maximiliano de Habsburgo fue nombrado emperador de México, firmó el Tratado de Miramar con Napoleón III en el que se comprometió a pagar los gastos de intervención, una cantidad exorbitante, y en el cual se dictaba la política que debía seguir su gobierno.

**1867.** Maximiliano se ve desprotegido por Francia y quiere renunciar al trono, pero los conservadores le convencen para que continúe en el poder. Es atacado por los republicanos y decide centrar su poder en Querétaro, finalmente es tomado preso y fusilado junto con Miramón y Mejía en el cerro de las Campanas. Se restauró la República con Juárez como presidente.

**1873.** Estando Lerdo de Tejada en el gobierno se dio la rebelión de los cristeros en Guanajuato y Jalisco como protesta a las disposiciones de la Reforma.

## Resumen

**Neoclasicismo.** Movimiento que se originó a mediados del siglo XVIII y que se extendió por todo el mundo hasta mediados del siglo XIX. Se configuró en parte como reacción ante los "excesos" del Barroco y del Rococó y en parte por genuino deseo de hacer revivir el arte de Grecia y Roma, deseo que Winckelmann, su principal investigador, estimulaba con vehemencia. El Neoclasicismo se diferencia de todos los anteriores resurgimientos del arte clásico por el hecho de que, por primera vez, unos artistas imitaron conscientemente el arte antiguo, ya que conocían perfectamente las obras que imitaban, su estilo y su temática. Se caracterizó además formalmente por la linealidad y la simetría en las composiciones y la sujeción a las normas académicas. Es el primero de los historicismos o neo – estilos arquitectónicos.

**Romanticismo.** Palabra que en su raíz – **rom** – contiene el significado de: antigüedad, Roma y románico. En Inglaterra se le dio el sentido de romantic, que significa novelesco. Esta corriente se desarrolló en Europa, manifestándose como una disposición de estado de ánimo en la que domina la contradicción cuando el deseo de grandeza rebasa al individuo y cae nuevamente en la lucha y la limitación.

El romanticismo fue una reacción contra las normas y la académica frialdad establecida por el neoclasicismo, rechazó los ideales de razón, orden, composición, simetría y armonía estéticos. Esta corriente se manifestó en favor del sentimiento, la emoción la imaginación y la asimetría.

## Bibliografía

- Historia del Arte. Varios autores, Edit. Salvat, T. 10. México, 1982
- Maestros de la pintura. Fascículo Edgar Degas. Edit. CINCO. Colombia
- Museo de los impresionistas: Jeu de Paume. José Camon Aznar, 2º ed , edit Aguilar , Págs. 87-106 .España, 1968
- El gran arte, pintura. Varios autores, Edit. Salvat, Vol. 5, Pág. 1046-1056. Barcelona. 1987
- Las vanguardias artísticas del siglo XX / Mario de Micheli; vers. castellana de Ángel Sánchez Gijón. Micheli, Mario de Sánchez-Gijón Martínez, Angel, tr.

## Tema 3. Corrientes y vanguardias de la primera parte del siglo XX

### Subtemas

- 3.1 Impresionismo
  - 3.1.1 Características
  - 3.1.2 Influencias
  - 3.1.3 Claude Monet
  - 3.1.4 Auguste Renoir
  - 3.1.5 Edgar Degas
  - 3.1.6 Eduard Manet
  - 3.1.7 Vincent Van Gogh
- 3.2 Puntillismo
  - 3.2.1 Camille Pizarro
- 3.3 Simbolismo
- 3.4 Nabis
  - 3.4.1 Pedro Gualdi
  - 3.4.2 José Gudalupe Posada
  - 3.4.3 Honeri Rousseau
- 3.5 Fauvismo
  - 3.5.1 Matisse. Padre del color
- 3.6 Cubismo
  - 3.6.1 Pablo Picasso
- 3.7 Futurismo
- 3.8 Expresionismo
  - 3.8.1 Paul Klee
  - 3.8.2 Chaim Soutine
  - 3.8.3 Edgar Much
- 3.9 Dadaísmo y De Stijl
- 3.10 Bauhaus
- 3.11 Surrealismo
  - 3.11.1 Salvador Dalí

### Objetivo de Aprendizaje

Al término del tema el estudiante conocerá la evolución de las corrientes y vanguardias más importantes del Siglo XX, así como sus representantes.

### Introducción

Mientras tanto, el ambicioso capitán de marina estadounidense Robert Peary se había empeñado en llegar al polo norte, a donde proclamó haber arribado en abril

de 1909. Otro estadounidense, Frederick Albert Cook, pedía que se le reconociera que él había llegado antes, en abril de 1908. Lo cierto es que tanto Peary como Cook habían exagerado sus logros o, por lo menos, se habían equivocado al calcular sus coordenadas, aunque, ciertamente, Peary llegó hasta un lugar más cercano al polo. La primera confirmación fiable de la llegada al polo norte de una expedición es la de Wally Herbert, durante su Expedición Transártica de los años 1968-1969.

Con respecto a la Antártida, entre los esfuerzos realizados por diferentes países europeos a principios del siglo XX destaca la que probablemente fue la más famosa de todas las expediciones a la zona, la dirigida por el capitán Robert Falcon Scott entre 1901 y 1904 con la nave *Discovery*, llevando a cabo un importante trabajo científico. Y, también, la expedición *Nimrod*, 1907 – 1909, que a las órdenes de Ernest Shackleton se adentró hasta casi el polo sur. La segunda expedición de Shackleton, en 1914, fue todo un milagro de supervivencia después que la embarcación se hundiera y quedara atrapada en el hielo; la tripulación tuvo que cruzar el helado y tormentoso océano Glacial Antártico en un bote y, cuando consiguieron llegar a tierra, a las islas Georgias del Sur, atravesar los glaciares de la deshabitada isla en busca de auxilio, hasta que fueron finalmente rescatados.

La exploración antártica culminó en la famosa carrera que tuvo lugar entre 1911 – 1912. Cuando la expedición de Scott llegó al polo sur, encontró la bandera noruega y un mensaje de su rival, el explorador Amundsen, que había llegado cinco semanas antes. Amundsen consiguió su propósito gracias a un meticuloso plan de viaje, en el que utilizó perros esquimales para los trineos. El plan consistía en sacrificar algunos de los animales cada cierto tiempo y de esta forma poder alimentar a los animales supervivientes.

Cuando Edward Whymper, con un equipo de escaladores vestidos con trajes de lana, consiguió escalar el pico monte Cervino en 1865, nació una nueva modalidad de exploración, la deportiva. Durante décadas Whymper escaló en los Andes y, durante todo el siglo XX, los montañeros han escalado cumbres de todo el mundo. Los primeros intentos de escalar el monte Everest correspondieron al Club Alpino y a la Real Sociedad Geográfica. George Leigh Mallory y Andrew Irvine desaparecieron en 1924 cuando estaban cerca de llegar al punto más alto de la Tierra. En la década de los años treinta, Bill Tillman y Eric Shipton se adentraron en muchos de los escondidos valles del Himalaya, que ahora son centros importantes de escalada para montañeros profesionales. Por aquel entonces, muchos expertos aseguraban que era físicamente imposible que los hombres pudieran escalar el Everest. Tales expertos se quedaron completamente desconcertados cuando, el 29 de mayo de 1953, la expedición que dirigía John Hunt consiguió que dos de sus miembros, Edmund Hillary y Tenzing Norkay, alcanzaran la cima.

A partir de 1953, los montañeros han conseguido cada vez más sorprendentes hazañas. Aunque han contado con la ayuda de unas comunicaciones más fáciles, unos equipos más completos y sofisticados, una técnica más depurada y un mejor entrenamiento, es indudable que no se les puede negar el coraje y la resistencia que los sitúa por delante incluso de sus predecesores. El genial Reinhold Messner y Peter Habler consiguieron, en 1978, escalar el Everest sin llevar botellas de oxígeno. En la actualidad, no queda un solo risco del Everest que no haya sido escalado, fotografiado y cartografiado.

Las expediciones deportivas han llevado a los deportistas a los más inaccesibles rincones del planeta, descendiendo en canoa los desfiladeros de los ríos, sobrevolando en globo, planeando sobre los cráteres volcánicos y los frondosos bosques, o atravesando océanos y penetrando en las más desconocidas cuevas y gargantas de todo el mundo.

Durante la segunda mitad del siglo XX hemos sido testigos de una sorprendente aceleración en los descubrimientos y exploraciones. Los espacios en blanco de los mapas han desaparecido gracias a las imágenes por satélite, que pueden captar cada pequeño detalle y digitalizarlo para así trazar mapas por ordenador o computadora. Pero hoy, el interés radica sobre todo en los prodigios biológicos y físicos. Los descubrimientos que se producen en todos los campos científicos, cada vez con más frecuencia, están cambiando nuestra comprensión del mundo que nos rodea y de la fascinante flora y fauna que lo componen. Estos hallazgos se deben, en la actualidad, a grupos anónimos de investigadores más que a personalidades famosas, y son el resultado de meses e incluso años de duro trabajo, completado la mayoría de las veces con tediosos análisis de laboratorio. Año tras año aumenta el número de investigaciones en todos los campos. Sin embargo, pocos son los que aprecian que vivimos una auténtica edad de oro en el terreno de los descubrimientos.

Aunque el 70% de la superficie del planeta está cubierta por océanos, hasta que Jacques Yves Cousteau contribuyó a la invención de la botella de oxígeno, en 1943, no fue posible una exploración más fácil del mundo submarino. Si bien existían sumergibles primitivos desde antes de la I Guerra Mundial, la más importante expedición oceanográfica ha tenido lugar en fechas muy recientes. Estadounidenses, británicos, franceses e investigadores de otros países están explorando los fondos de los océanos y estudiando cómo las corrientes submarinas y los organismos que habitan en este medio afectan a nuestro clima, atmósfera y, en general, a la supervivencia del planeta. Gracias al estudio de la placa situada en el Atlántico medio se pudo demostrar finalmente la teoría de la tectónica de placas, la más importante de los últimos tiempos. Otros científicos marinos están contribuyendo al conocimiento de los millones de especies marinas que habitan las aguas.

Muchos han sido los viajes épicos realizados por los mares, como la primera circunnavegación en solitario del planeta que, en 1967, realizó Francis Chichester. Veinte años antes, Thor Heyerdahl y su tripulación conmocionaron al mundo entero cuando cruzaron el Pacífico en una balsa llamada Kon – Tiki. Heyerdahl y, más recientemente, Tim Severin, con su embarcación Brendan y otras, llegaron a comprender bastante la técnica de navegación antigua repitiendo los legendarios viajes del pasado y usando embarcaciones similares a las utilizadas entonces.

Por lo que se refiere a los desiertos, Wilfred Thesiger continuó la tradición de los famosos exploradores que habían recorrido el desierto de Arabia Saudí y la depresión de Danakil en Etiopía. En la actualidad, equipos de científicos anónimos trabajan en expediciones en las que tienen que soportar el calor asfixiante del desierto con el propósito de estudiar la dinámica de las dunas, la formación geológica de las regiones desérticas, la paleontología y la arqueología de las primitivas civilizaciones, además de los ciclos vitales de las criaturas del desierto.

El mayor número de descubrimientos biológicos se está produciendo en las selvas tropicales, el ecosistema más rico del mundo, donde se encuentran, probablemente, la mitad de los diez millones de especies que habitan el planeta. En el siglo XIX, los naturalistas empezaron a catalogar estas regiones, clasificando las plantas y los animales según el sistema ideado por el botánico sueco Carl von Linné.

Los científicos británicos Henry Bates, Alfred Russel Wallace y Richard Spruce trabajaron en el Amazonas durante la década de 1850. Wallace también estuvo trabajando en el suroeste de Asia. En 1858, la Linnean Society de Londres publicó dos obras de una importancia capital. Se trataba de los resultados de las investigaciones de dos infatigables naturalistas, Charles Darwin y Alfred Wallace, quienes, por separado, habían desarrollado la teoría de la evolución de las especies y de la selección natural de las mismas.

En la Amazonia se encuentra un tercio de las selvas del mundo. Los exploradores más destacados de esta región durante el siglo XX han sido los brasileños, quienes además han sido los mayores defensores de los pueblos indígenas que allí habitan. En la primera mitad del siglo, Cândido Rondon descubrió y estudió los ríos más grandes y contactó con tribus aisladas que nadie había logrado conocer. Su labor en defensa de estas tribus continuó durante 25 años gracias a los hermanos Villas Boas.

Muchos botánicos de los Reales Jardines Botánicos de Kew y de muchos otros se adentran en selvas perdidas en busca de plantas. Por su parte, los entomólogos descubren continuamente nuevas especies de insectos. Los ecologistas están estudiando la dinámica de los ciclos del agua y de los nutrientes que alimentan las selvas, mientras que los estudiosos del medio ambiente han alertado a la opinión

pública del importante papel que estos ecosistemas juegan en la conservación de la vida en la Tierra.

Los científicos están también trabajando en las regiones polares; investigadores de distintos países pasan el invierno en la Antártida, e incluso hay una base permanente estadounidense en el mismo polo sur. Los científicos de la British Antarctic Survey han dado la voz de alarma del peligro que supone la extensión del agujero de la capa de ozono que protege la tierra, un descubrimiento que ha puesto en marcha proyectos internacionales para acabar progresivamente con los CFC (clorofluorocarbonos). También se han realizado apasionantes expediciones a los polos como la que Vivian Fuchs dirigió entre 1955 y 1958, una expedición a través de la Antártida en la que usó trineos motorizados para cruzar por primera vez el continente meridional. Ranulph Fiennes y Charles Burton fueron los primeros en recorrer ambos polos en la expedición Transglobe entre los años 1979 – 1982, y Robert Swan fue el primero que lo logró con personas en lugar de vehículos.

## 3.1 Impresionismo

Aunque los hallazgos del impresionismo francés resultaron decisivos para la pintura del siglo XX, los intentos por plasmar los efectos de la luz natural no eran nuevos.

En el siglo XVII Jan Vermeer había utilizado fuertes contrastes de luces y sombras para bañar sus lienzos de luz natural. Diego Velázquez en el mismo siglo y Francisco de Goya a finales del siglo XVIII captaron la impresión lumínica mediante la eliminación de sombras secundarias y la introducción de zonas de luz en detrimento de la nitidez de los contornos. Su pincelada también preludió la de los impresionistas franceses.

Los precursores inmediatos del impresionismo fueron los ingleses John Constable y J. M. W. Turner. Cuando Monet y Pissarro vieron por primera vez sus obras en 1871 se sintieron conmovidos por la atmósfera y los efectos difusos de luz característicos de la pintura de Turner. Los pintores de la Escuela de Barbizon fueron también antecedentes del movimiento impresionista francés.

El Impresionismo es un movimiento pictórico francés de finales del siglo XIX que apareció como reacción contra el arte académico. El movimiento impresionista se considera el punto de partida del arte contemporáneo. Por extensión, el término también se aplicó a un determinado estilo musical de principios del siglo XX.

El impresionismo en pintura partió del desacuerdo con los temas clásicos y con las encorsetadas fórmulas artísticas preconizadas por la Academia Francesa de

Bellas Artes. La Academia fijaba los modelos a seguir y patrocinaba las exposiciones oficiales del Salón parisino. Los impresionistas, en cambio, escogieron la pintura al aire libre y los temas de la vida cotidiana.

Su primer objetivo fue conseguir una representación del mundo espontánea y directa, y para ello se centraron en los efectos que produce la luz natural sobre los objetos.

Las figuras principales del movimiento fueron: Edgar Degas, Claude Monet, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Auguste Renoir y Alfred Sisley.

Los impresionistas se preocuparon más por captar la incidencia de la luz sobre el objeto que por la exacta representación de sus formas, debido a que la luz tiende a difuminar los contornos y refleja los colores de los objetos circundantes en las zonas de penumbra.

Los pintores académicos definían las formas mediante una gradación tonal, utilizando el negro y el marrón para las sombras. Los impresionistas eliminaron los detalles minuciosos y tan sólo sugirieron las formas, empleando para ello los colores primarios – ciano, magenta y amarillo – y los complementarios – naranja, verde y violeta –.

Consiguieron ofrecer una ilusión de realidad aplicando directamente sobre el lienzo pinceladas de color cortas y yuxtapuestas, que mezcladas por la retina del observador desde una distancia óptima aumentaban la luminosidad mediante el contraste de un color primario (como el magenta) con su complementario (verde). De este modo, los impresionistas lograron una mayor brillantez en sus pinturas que la que se produce normalmente al mezclar los pigmentos antes de aplicarlos.

El impresionismo se da a conocer en 1874 en una exposición celebrada en París en el estudio del fotógrafo Nadar.

En esa muestra, celebrada de modo paralelo al Salón oficial, un grupo de pintores (Bazille, Cézanne, Monet, Pissarro, Degas, Morisot, Renoir y Sisley) ponen de manifiesto su voluntad colectiva de hacer un arte nuevo que rompa con el academicismo y el adocenamiento artístico imperante en la época.

Las obras expuestas motivaron el rechazo generalizado de la crítica y del público. Un cuadro de Monet titulado "Soleil levant, Impression" (Sol naciente, Impresión) sirvió al crítico Leroy para bautizar al nuevo movimiento con el nombre despectivo de "impresionismo".

Antes de esa primera exposición hubo un periodo inicial de formación de unos quince años durante el cual se fueron cuajando las bases que definen este movimiento. Durante ese periodo fue clave la figura de Manet, quien se convirtió

en el abanderado del antiacademicismo con obras como **Olimpia** y **La merienda campestre**.

El grupo impresionista realizó siete exposiciones más, en 1876, 1877 (que mostró el momento de mayor cohesión del movimiento), 1879, 1880, 1881, 1882 y en 1886. A lo largo de esos años dejaron el grupo algunos de los pioneros (Cézanne, Renoir, Monet, Sisley) y se incorporaron otros (Gauguin, Redon, Cassatt, Seurat, Signac).

### 3.1.1 Características

**Rechazo del realismo academicista.** La línea, el volumen y el claroscuro no tienen ninguna importancia.

**Figuración con eliminación del detalle y de todo carácter descriptivo.** Indiferencia por el tema, la única preocupación es la luz y el color fugaces.

**Búsqueda de la belleza de la sensación directa.** Las formas se plasman de modo no acabado, impreciso y vaporoso, llegando incluso a desmaterializarse.

**Preocupación por fijar las impresiones momentáneas de la naturaleza.** El pintor sale al campo con su caballete en busca de la luz fugaz y el rápido cambio de los colores.

**Representación plástica de la vibración óptica de la luz.** Creación de efectos cromáticos mediante la utilización de colores complementarios y colores modulados en cálidos y fríos del mismo valor.

**Búsqueda de la claridad y la luminosidad.** Rechazo de los colores oscuros, el negro queda proscrito. Aplicación directa de los colores puros en la tela, sin mezclarlos previamente en la paleta, con la finalidad de obtener coloraciones luminosas, "limpias" y transparentes.

**Interés por plasmar los efectos cambiantes de la luz.** (Monet pinta más de cuarenta telas de la catedral de Ruán vista a diferentes horas del día).

**Utilización de una reducida gama de colores.** Principalmente los colores puros del prisma.

**Enriquecimiento de la pintura con nuevos temas.** Boulevares, calles trepidantes, jardines, carreras de caballos, etc.

## 3.1.2 Influencias

**La teoría de las sensaciones de Locke.** De aquí el rechazo del realismo clásico como culto a la materia y la búsqueda de una pintura más sensitiva que plasme la experiencia de las sensaciones visuales fugitivas.

**Las teorías ópticas de Chevreul y de Maxwell.** De aquí que los colores no se obtengan por mezcla en la paleta sino por **mezcla óptica** en el lienzo, que se busque la exaltación de los colores complementarios y que se prescinda del negro (negación de la luz), todo ello para lograr colores limpios, luminosos y vibrantes.

## 3.1.3 Claude Monet

En 1869 se instala con Renoir en La Grenouillere y elabora una nueva técnica pictórica. Durante la guerra francoprusiana emigra a Londres.

En 1872 pinta su obra llamada **Impresión, sol naciente**, que dió nacimiento al término Impresionismo. La obra tiene, como primera impresión, un aspecto inacabado. La palabra, con el paso del tiempo, pasó a englobar a muchos artistas desiguales que tenían como preocupación fundamental captar los valores de la luz (la nueva luz artificial) y de la atmósfera en sus paisajes.



**Impresión, sol naciente**

Asume el liderazgo del movimiento impresionista, que expone por primera vez en 1874.

Reside en Vétheuil entre 1878 y 1882 y finalmente en Giverny. La mayoría de las obras realizadas después de 1890, fueron pintadas en series que le permitían captar sutiles variaciones de luz sobre el mismo motivo. La divulgación de teorías científicas como las de Chevreul y Holmz, proporcionan a los impresionistas los

medios para abordar el estudio de la luz. Ausencia de color local, mezcla óptica, sombras coloreadas. Surge entonces una nueva manera de ver y pintar.

En el año de 1923 se sella en Monet un destino ineludible. El Maestro de la luz, quien dijo en una ocasión tener más temor "a la oscuridad que a la muerte", queda prácticamente ciego. Llega a su fin el proceso que había comenzado en 1911, cuando aparecen los primeros síntomas de deterioro en su visión.

### 3.1.4 Auguste Renoir

Pintor impresionista francés, famoso por sus pinturas resplandecientes e íntimas, en particular las que representan desnudos femeninos. Considerado como uno de los más grandes artistas independientes de su época, es famoso por la armonía de sus líneas, la brillantez de su color y el encanto íntimo de sus muy variados temas pictóricos. A diferencia de otros impresionistas, le interesó más la representación de la figura humana individual o en retratos de grupo que los paisajes; además, tampoco subordinó la composición y plasticidad de la forma a los intentos de interpretación de los efectos lumínicos.

Renoir nació en Limoges, el 25 de febrero de 1841. De niño trabajó como decorador en una fábrica de porcelanas de París, a los 17 años copiaba pinturas sobre abanicos, pantallas de lámparas y persianas. Tras su ingreso en la Academia de Bellas Artes, en 1862, Renoir se matriculó en la academia del pintor suizo Charles Gabriel Gleyre, donde conoció a Frédéric Bazille, Claude Monet y Alfred Sisley. Su obra más temprana estuvo influenciada por dos pintores franceses, Monet en su tratamiento de la luz, y el pintor romántico Eugène Delacroix en su tratamiento del color.

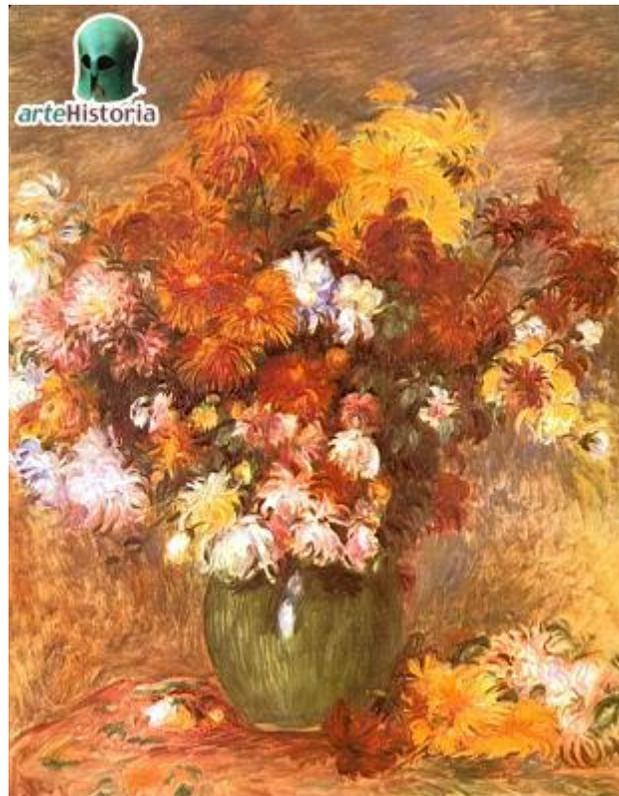
En 1864 exhibió por primera vez su obra en París, pero no obtuvo cierto reconocimiento hasta 1874, en la primera exposición de pintores de la nueva escuela impresionista. **El Baile del Moulin de la Galette** (1876, Museo d'Orsay, París) es una de las obras más famosas del impresionismo: una escena de un café, al aire libre, en la que queda patente el dominio de Renoir en el tratamiento de las figuras y en la representación de la luz. Otros ejemplos extraordinarios de su talento como retratista son: **Madame Charpentier y sus Niños** (1878, Museo Metropolitano de Nueva York) y **Jeanne Samary** (1879, Museo del Louvre de París).

Renoir consolidó su reputación con la exposición individual celebrada en la galería Durand – Ruel de París en 1883. Entre 1884 y 1887 realizó unas series de estudios de grupo de figuras desnudas conocidas como **Las Grandes Bañistas** (Museo de Arte de Filadelfia). Estas obras revelan su extraordinaria habilidad para mostrar el brillante y nacarado color y textura de la piel y para comunicar un sentimiento lírico unido a la plasticidad del tema. Su representación de la gracia

femenina no ha sido superada en la historia de la pintura moderna. Muchos de sus últimos cuadros tratan también el mismo tema pero en un estilo cada vez más acentuado rítmicamente. Durante los últimos 20 años de su vida padeció de artritis. Aunque le era imposible mover las manos libremente, continuó trabajando con un pincel atado al brazo. Renoir murió el 3 de diciembre de 1919 en Cagnes, una villa al sur de Francia.

Otras destacadas pinturas de Renoir son:

- El palco (1874, Galerías del Courtauld Institute de Londres)
- Mujer del abanico (1875) y El Columpio (1875), ambas en el Museo d'Orsay de París
- El almuerzo de los remeros (1881, Colección Phillips de Washington)
- Los paraguas (1883, National Gallery, Londres) y Jarrón de crisantemos (1895, Museo de Bellas Artes de Ruán, Francia), uno de los numerosos bodegones de flores y frutas que pintó a lo largo de su vida.



**Titulo: Jarrón con crisantemos, 1885 h.**

“Pintar flores me relaja el cerebro. Espiritualmente no me esfuerzo en ellas como cuando estoy ante un modelo. Cuando pinto flores, pongo

tonos, experimento valores audaces, sin preocuparme si estropeo un lienzo. Algo semejante no me atrevería a hacerlo con una figura, por miedo a dar al traste con todo. Y la experiencia que adquiero en estos intentos la aplico luego en mis cuadros".

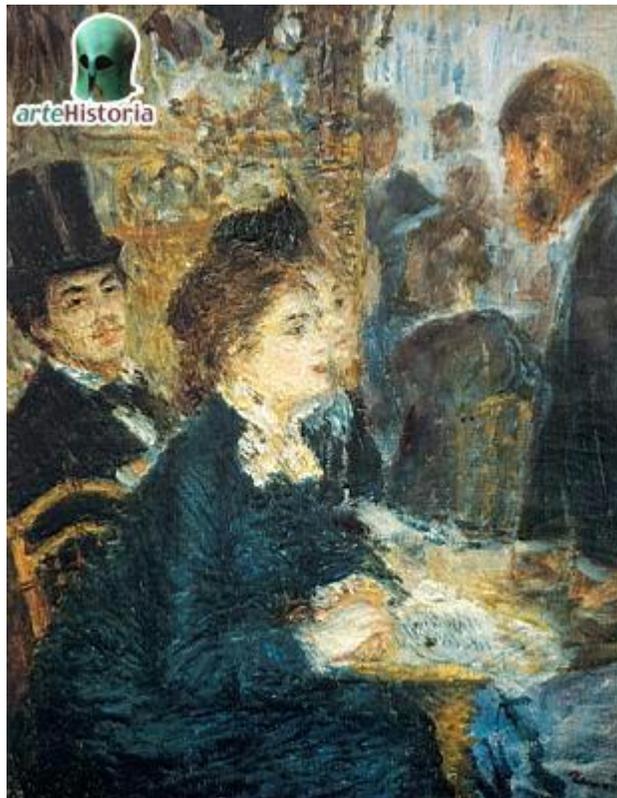
Este comentario de Renoir indica claramente que, para él, las flores eran una temática secundaria pero que servía para experimentar, especialmente a la hora de aplicar los colores de manera rápida y abocetada, sin apenas interesarse por la forma y el volumen. De esta manera nos encontramos ante una contradicción con sus cuadros de figuras – véase **Las Grandes Bañistas** – en los que recupera forma y volumen sin renunciar al color. En este Jarrón con crisantemos predominan las tonalidades anaranjadas que contrastan con los blancos, lilas y verdes. El fondo está tremendamente esbozado, sin interesarse por otro elemento que las flores. El recuerdo de Manet está presente en estos trabajos, aunque el estilo presenta cierta sintonía con futuras obras de Van Gogh.



**Título: Almuerzo de remeros, 1881**

Renoir también sintió una especial atracción hacia las escenas de la vida cotidiana como **Le Moulin De La Galette**, **Los Paraguas** o este **Almuerzo de Remeros**, escenas cargadas de alegría y vitalidad. La composición fue realizada en el restaurante de Fournaise, posando sus amigos Aline Charigot – la mujer de la izquierda con el perrito –, el pintor Caillebotte – sentado a horcajadas en primer plano – o la modelo Angèle mirando al pintor. Lhote, Lestringuez y otros conocidos del artista también se distribuyen por el lienzo de manera acertada. Un perfecto bodegón de botellas, frutas, platos y copas preside la composición, demostrando

Renoir su facilidad para ese género. Las figuras se sitúan bajo un toldo que evita la entrada de la luz solar, provocando sombras coloreadas típicas del Impresionismo. La factura es cuidadosa, destacando el perfecto dibujo de las figuras con el que resalta su volumen, mientras que el fondo está más abocetado. La luz tomada directamente del natural, la disposición de las figuras en la escena, los rostros de los personajes muy realistas y la sensación de vida que se respira en el conjunto hacen de esta obra una de las más atractivas del pintor.



**Título: En el café, 1877**

Las escenas de café serán frecuentes en la temática impresionista ya que estos asuntos formaban parte de la vida cotidiana y de esta manera, los pintores se alejaban de los temas históricos y mitológicos exigidos en la Academia y en el Salón. Artistas como Manet, Degas, Toulouse – Lautrec o Renoir nos presentan una amplia galería de escenas en los que los anónimos personajes de los cafés se convierten en protagonistas. Además, con estos temas se acercaban a la sensibilidad artística de la burguesía, el mercado de los impresionistas. La escena está protagonizada por dos jóvenes sentadas a una mesa que reciben la visita de un hombre, al que parecen mirar atentamente; un segundo galán observa tras ellos lo que está ocurriendo mientras que al fondo encontramos algunos

parroquianos del café. La sensación ambiental de un lugar cerrado y cargado de humo ha sido captada de manera excepcional por los pinceles de Renoir, abocetando las figuras y desdibujando los contornos, empleando una pincelada rápida y empastada. Las luces artificiales iluminan el café y proyectan sombras coloreadas, preferentemente malvas al ser luces de gas las empleadas en aquellas fechas. Las tonalidades que dominan el conjunto son negro – azuladas, uno de los colores favoritos por los parisinos de la época, tal y como nos encontramos en buena parte de los cuadros de vida cotidiana pintados por Renoir – véanse **Los paraguas** o **Le Moulin De La Galette** –.



**Título: Frutos meridionales, 1881**

El año 1881 será uno de los más viajeros para Renoir. Tras regresar de Argelia emprende un viaje a Italia, visitando Venecia, Florencia, Roma y Nápoles. El gran descubrimiento de este viaje será Rafael, admirando sus frescos y producciones en lienzo. Durante esta estancia italiana Renoir realizará algunas obras como esta naturaleza muerta, compuesta por frutos meridionales dispuestos sobre un mantel blanco que provoca el resalte de las diferentes tonalidades: rojos, amarillos, verdes, naranjas. Una de las novedades respecto a las obras anteriores – especialmente los paisajes – la encontramos en el mayor dibujismo con el que se dota cada una de las piezas, adquiriendo así volumetría y sensación de modelado. Al mismo tiempo la pincelada es menos empastada, a excepción de la pared del fondo. Nos encontramos, por lo tanto, ante una obra que anticipa la reacción que pronto tendrá el maestro francés respecto a la pérdida de volumen y forma al que está abocado el impresionismo. La similitud con su buen amigo Cézanne la

encontramos en el empleo de naturalezas muertas como vehículo para llevar a cabo esa reacción, aunque los objetivos de cada uno sean diferentes.

### 3.1.5 Edgar Degas

Artista francés originario de París, conocido como un maestro en el dibujo de la figura humana en movimiento.

En 1855 ingresa en la Ecole des Beaux – Arts y toma clases con un alumno del pintor Jean – Auguste – Dominique Ingres, defensor de la ortodoxia temática desafiada por el realismo de Gustave Courbet y el romanticismo de Delacroix.

En 1860, Degas debuta como pintor clásico con *Jóvenes espartanos ejercitándose*.

En 1861, parece abandonar el clasicismo y centrarse en el ambiente urbano de su París natal. Al año siguiente, comienza a pintar carreras de caballos y pronto, con **Mlle Fiocre en el Ballet La Source**, desarrolla otra temática propia.

Durante una visita a los Estados Unidos produce una de sus obras de figuras más reconocidas: **New Orleans Cotton Office** (1873).

Durante esta década, muchas de las figuras grupales de Degas se acomodan en grandes espacios planos. Sin embargo, ya a finales de esos años, comienza a experimentar con las posibilidades de yuxtaposición y superposición de grupos, otorgando mayor interés a las cualidades formales.

En sus últimos años, Degas queda ciego. Quizá su interés en la fotografía haya influenciado en su visión de cámara ultra – rápida, obsesionada con el movimiento.

Se destacó especialmente por sus pinturas, dibujos y bronce de bailarinas y caballos.



**Título: Clase de danza en la Opera, 1872**

**Estilo.** Impresionismo **Compañera de la Clase de danza**, en esta escena vuelve Degas a interesarse por los ensayos de ballet. Ahora ha cambiado de sala, eligiendo la más grande y lujosa de las existentes en el Teatro de la Opera. Aunque el pintor no pudiera asistir a los ensayos por estar absolutamente prohibido, su conocimiento del lugar y su gran imaginación hacen que consiga su propósito. El maestro de ballet que pide silencio con la mano levantada es Louis Merante, antiguo bailarín; junto a él contemplamos a un violinista que espera que reine el silencio para iniciar el ensayo. La bailarina preparada en la zona izquierda es Mlle. Hugues, quien posó en el estudio de Degas en numerosas sesiones. Al fondo se abre una puerta donde contemplamos otra bailarina y una ventana por la que penetra un ligero rayo de luz. Un pequeño grupo de bailarinas estira sus músculos en la barra de la pared mientras que la mayor parte se centra en la zona derecha, esperando atentamente la actuación de su compañera.

Tras estas figuras contemplamos un gran espejo situado en un arco de medio punto; un pequeño espejo y una nueva puerta completan esta pared. En primer plano aparecen dos sillas, una de ellas ocupada por una bailarina descansando para la que también posó Mlle. Hugues. En la otra vemos un abanico abierto señalando en dirección de la bailarina que va a actuar. Degas ha organizado la composición a través de un círculo vacío que se sitúa en el espacio central.

Alrededor de él se colocan las diferentes figuras, equilibrando perfectamente el espacio gracias a las tonalidades blancas de los trajes. La sensación de profundidad también resulta destacable al recurrir a diferentes espejos y puertas abiertas, jugando con la realidad y la ilusión. Por ejemplo, el rostro de Mlle Hugues reflejado en el espejo parece mirar por encima del hombro a su compañera. La sensación de movimiento es otra preocupación del pintor, conseguida a través de las bailarinas del fondo. Respecto al color, Degas vuelve a tomar como fuente a James M. Whistler al organizar la escena gracias a las tonalidades blancas de los vestidos. Los rosas de las zapatillas y el negro de algunos lazos complementan perfectamente al blanco, mientras que el color siena de paredes y suelo sirve para contrastar.

El color rojo de la barra, del lazo de una de las bailarinas y del abanico abierto sirve para otorgar el ritmo a la composición, de igual manera que hizo Velázquez en **Las Meninas**. La luz procede de la derecha, iluminando ligeramente las figuras y creando sombras que se proyectan en el suelo. El efecto atmosférico de una habitación cerrada e iluminada por un ligero haz de luz está perfectamente conseguido al distorsionar los contornos de las figuras, sin olvidar la existencia de una potente base dibujística.

En la década de 1880, cuando comenzó a perder visión, Degas empezó a trabajar con dos medios nuevos que no requerían gran agudeza visual: la escultura y el pastel. En su escultura, al igual que en su pintura, intentó atrapar la acción del momento, y sus bailarinas de ballet y desnudos femeninos están representados en

poses que evidencian los esfuerzos físicos de las modelos. Sus pasteles suelen ser composiciones simples con muy pocas figuras. Se vio forzado a recurrir a los colores brillantes y a los gestos de gran expresividad, prescindiendo de la línea precisa y el cuidado detalle pero, a pesar de esas limitaciones, sus últimas obras son de una elocuencia, expresividad y grandiosidad no alcanzadas por ninguna de sus obras anteriores, como puede verse en la excelente selección de su obra presente en el Museo de Orsay de París.

Degas no gozó de gran fama en su época y su auténtica dimensión artística no habría de valorarse hasta después de su muerte, acaecida el 27 de septiembre de 1917 en París.

### 3.1.6 Eduard Manet

Manet nace en París el 23 de enero de 1832; su padre, Auguste, era jefe de personal del Ministerio de Justicia y su madre, Eugénie – Désirée, era hija de un diplomático; es decir, formaba parte de una familia alto burguesa. Sus primeros pasos artísticos los daría a temprana edad, cuando inicia su etapa escolar. Él estaba estudiando para capitán de barco pero deja la carrera para hacerse pintor. Pudo hacerlo ya que su familia tenía bastante dinero y le pagan sus estudios en Italia para que pueda copiar a los grandes artistas italianos. Hacia 1849 Manet se integra en el taller, enfrentándose con su maestro en numerosas ocasiones, principalmente por considerar anticuadas sus enseñanzas.

En 1859 cuando Manet presente su primera obra al Salón de París, sala de exposiciones controlada por un jurado conservador cuyos miembros nombraba el gobierno. Dos años después vuelve a intentarlo con dos obras: **Retrato de M. y Mme. Manet** y **Guitarrista español**. Con esta escena consigue una mención de honor y el elogio de algunos críticos.

Entre 1873 y 1874 Manet aclara su paleta y estudia los reflejos de la luz, acercándose a los planteos del Impresionismo, con cuyos integrantes mantiene amistad, aunque nunca formó parte del grupo ni expuso en sus muestras. Aunque trabajó a veces al aire libre, era esencialmente, un pintor de figuras en interiores.

En 1862 hereda la fortuna de su padre, por lo que no necesita vivir de la pintura. Presenta al Salón su obra más controvertida: **Desayuno en la Hierba** que, junto a 2800 cuadros más, fue rechazado por el jurado oficial.

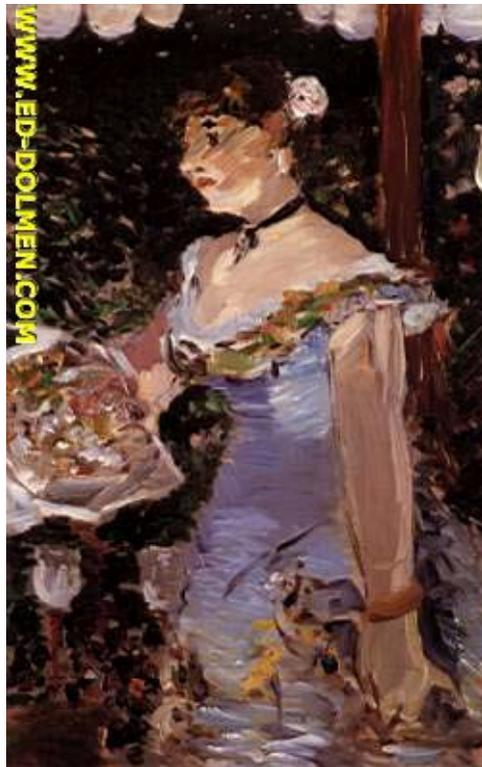


**Título: Desayuno en la hierba, 1863**

Esta obra fue presentada por Manet al Salón de París de 1863 con el título de **El Baño**. El jurado elegido al efecto la rechazó, junto a otras 2.000 obras de diferentes artistas, considerando vencedora al **Nacimiento de Venus** de Cabanel. Pero, en un acto propagandístico de Napoleón III, se creó con estos cuadros el Salón des Refusés - de los Rechazados - precisamente para que el público pudiera dar fe de por qué habían sido defenestrados. Los críticos fueron muy tajantes con la escena de Manet, mientras que los jóvenes artistas – quienes, más tarde, conformarán el grupo impresionista – consideraron la obra como una muestra de vanguardismo, animando a Manet a crear imágenes de esas características y agrupándose en torno a él. Por lo tanto, **El Baño** se considera punto de ruptura con el arte académico y tradicional.

El título de **Desayuno en la Hierba** sustituyó al original cuatro años después. Manet pareció inspirarse en una jornada de baño en el Sena para realizar un desnudo en un paisaje, el sueño de todo pintor según el escritor Émile Zola. Para ello empleó a su modelo favorita, Victorine Meurent, junto al escultor holandés Ferdinand Leenhoof – hermano de Suzanne, su futura esposa – y a su propio hermano, Gustave. Los tres se sitúan entre los árboles, apreciándose el Sena al fondo y a otra joven que sale del baño; la mujer desnuda ha colocado sus vestidos a su izquierda, junto a una cesta de fruta. Por supuesto resulta chocante el contraste entre la desnudez de la joven y los dos hombres que la acompañan, siendo ésta la gran novedad de la imagen. Y es que Manet buscó su inspiración en las "fiestas galantes" del último Barroco francés – en las que también aparecían mujeres desnudas junto a hombres vestidos – empleando como modelos el Concierto campestre de Tiziano – atribuido por aquellas fechas a Giorgione – y un Juicio de París de Rafael, grabado por Raimondi.

En estas fuentes clásicas aparecen asimismo las figuras femeninas desnudas pero no habían supuesto ningún escándalo. ¿Y por qué esta escena, aparentemente continuadora de la tradición clásica, sí motivó un fuerte escándalo en el Salón? Porque suponía una muestra de la modernidad, al ser una joven burguesa cualquiera la que posaba desnuda ante dos hombres. Manet ya había recurrido a emplear imágenes modernas junto a elementos clásicos en otras obras - Ninfa sorprendida o Muchacho con espada - pero nunca con tanta fuerza como en Desayuno en la hierba. Por lo tanto, sería rechazada por un jurado que, admitiendo desnudos en el Salón, no podía permitir que este canto a la vida moderna se exhibiera en las paredes del recinto oficial. En referencia a los tonos empleados, resulta sorprendente el contraste entre los negros trajes masculinos y la clara desnudez de la modelo, que elimina las tonalidades intermedias para marcar aún más ese contraste. El empleo del negro puro no era muy académico, por lo que las obras de Manet siempre eran censuradas por críticos y jurados oficiales. Al fondo recurre al abocetado que caracteriza sus primeras escenas, quizá para marcar la sensación de profundidad y de aire, como hizo Velázquez, uno de sus pintores favoritos. El fuerte foco de luz incide directamente sobre el grupo, sin apenas crear sombras, apreciándose aquí la influencia de la estampa japonesa. Resulta interesante mencionar el excelente dibujo del que siempre hará gala el artista, aprendido en el taller de Couture y en las largas sesiones del Louvre copiando a los clásicos, que sirvieron siempre de referencia al pintor.



**Titulo: Cantante de café concierto, 1880**

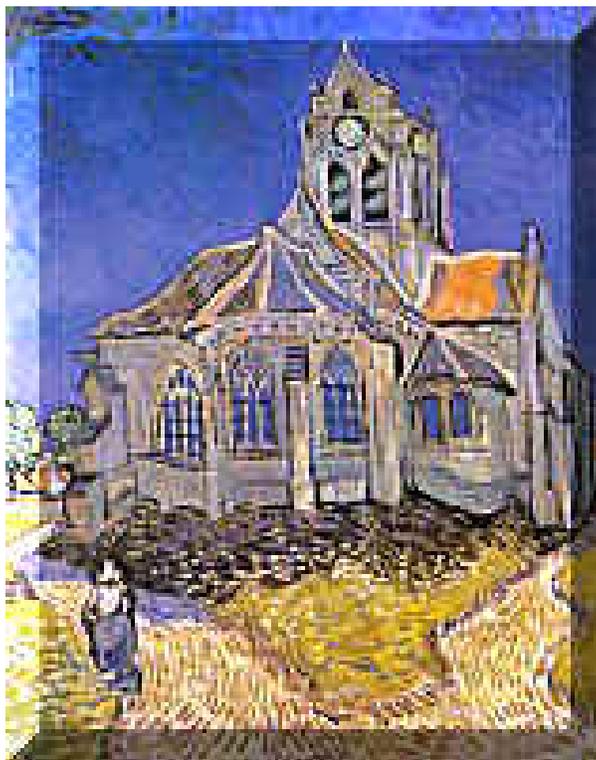
La cantante del Café – concierto que interpretaba su repertorio en una obra similar de Manet ha recibido ahora el ramo de flores por su triunfo. La figura se coloca al aire libre, en la noche, de modo que las luces artificiales resbalan por su cuerpo y crean una sombra coloreada típica del Impresionismo. La influencia de Degas se pone de manifiesto en el tema y en el estilo, con rápidas y cortas pinceladas que organizan el conjunto, como si de un puzzle se tratara. En su afición por la vida moderna, Manet ofrece imágenes de la noche parisina que más tarde continuará Toulouse – Lautrec.

### 3.1.7 Vincent Van Gogh

Vincent van Gogh nació el 30 de marzo de 1853, en Groot-Zundert, un pueblo del sur de Holanda, en la provincia de Brabante Septentrional. Era el mayor de los hijos del pastor protestante Theodorus van Gogh (1822-1885) y Anna Cornelia Carpentus (1819-1907). A los 16 años comenzó a trabajar en la galería que los marchantes franceses Goupil & Co. tenían en La Haya y de la que su tío Vincent era socio. Su hermano Theo, nacido el 1 de mayo de 1857, también trabajó para ellos.

Van Gogh perdió su puesto en Goupil a comienzos de 1876. Posteriormente ejerció como ayudante de profesor en Inglaterra; pero la falta de perspectivas de futuro le llevó a regresar a Holanda a finales del mismo año. Entonces decidió seguir los pasos de su padre y convertirse en clérigo. Tras un breve período formativo como predicador, Van Gogh se instaló en el Borinage, región minera del sur de Bélgica. Ejerció hasta 1879, año en que no se renovó su nombramiento.

Cuando Van Gogh decidió dedicarse a pintar, ni siquiera él era consciente de su talento extraordinario. El aprendiz torpe y persistente no tardó en convertirse en un maestro dotado de originalidad. Demostró una habilidad excepcional con los efectos cromáticos vivos y armoniosos y en la elección de composiciones sencillas pero memorables.



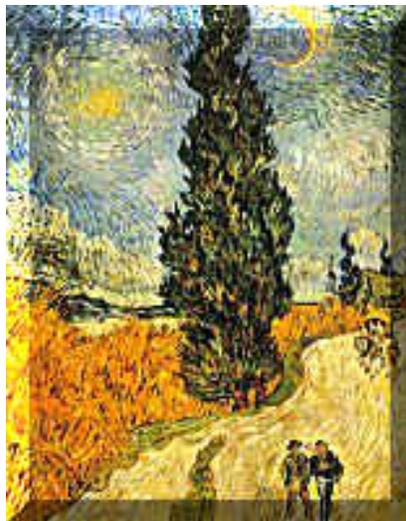
Al comenzar su trayectoria artística, Van Gogh vivía en el hogar paterno de Etten (Brabante Septentrional), donde se propuso aprender a dibujar. A finales de 1881 se trasladó a La Haya y siguió concentrándose en el dibujo. A finales de 1883, tras una breve estancia en la provincia de Drenthe, regresó con sus padres, entonces residentes en Nuenen (cerca de Eindhoven). Aquí comenzó a pintar con regularidad, siguiendo el modelo del francés Jean – Francois Millet (1814 – 1875), cuyas escenas de la dura vida campesina habían causado sensación en Europa.

Van Gogh pasó dos años en la campiña de Brabante antes de trasladarse a Amberes, a finales de 1885. Durante un breve período fue estudiante en la academia de arte. A principios de 1886 se instaló con su hermano Theo en París, donde entró en contacto con el arte de la época: el Impresionismo y el Postimpresionismo. Descubrió que los colores oscuros que había desarrollado en Holanda estaban totalmente pasados de moda y, al cabo de dos años, alcanzó el notable logro de dominar el estilo moderno.

A comienzos de 1888, ya en su madurez artística, Van Gogh viajó a Provenza; en Arlés empezó a sentirse afianzado como pintor y se propuso aportar su contribución personal al arte moderno con sus atrevidas combinaciones de color. Pero, sin acabar el año, su optimismo se vino abajo con los primeros síntomas de la enfermedad que le aquejaba, una especie de epilepsia que se manifestaba en

forma de delirios y ataques psicóticos. Durante una de sus crisis se cortó el lóbulo de la oreja izquierda.

En abril de 1889 se internó voluntariamente en el sanatorio de Saint – Paul – de – Mausole, en Saint-Remy. Lo abandonó a finales de 1890 para regresar al norte de Francia, esta vez al pueblo de Auvers – sur – Oise, cercano a París. A pesar de contar con un pequeño pero creciente círculo de admiradores, Van Gogh había perdido la pasión inicial. "Me siento fracasado" le confesaba a su hermano en una de sus cartas. "Por lo que a mí respecta, se acabó; siento que éste es el destino que debo aceptar y nunca cambiará."



El 27 de julio de 1890, Van Gogh se disparó un tiro en el pecho. Murió dos días después. Seis meses más tarde falleció Theo, que había almacenado la obra de su hermano en París. La viuda de Theo, Johanna Van Gogh – Bonger (1862 – 1925), regresó a Holanda con la colección y se dedicó a trabajar por el reconocimiento que su cuñado merecía. En 1914, con la fama del pintor asegurada, publicó la correspondencia entre los dos hermanos.

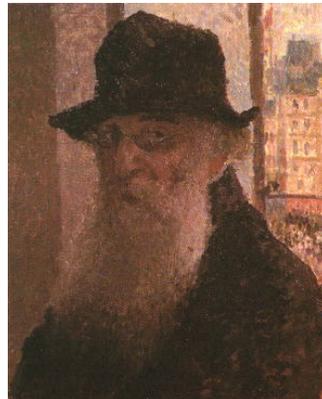
A partir de entonces, la obra de Van Gogh quedó inextricablemente unida a la historia de su extraordinaria y trágica vida.

Entre sus primeras pinturas se aprecia la influencia de Millet y de los realistas de mediados del siglo pasado. Los primeros dibujos de Van Gogh ilustran sus raíces; en los dibujos de paisajes exalta los extensos campos y los cielos profundos. En su obra siempre usó la perspectiva, aún en sus años posteriores cuando había desarrollado un estilo con gran énfasis en el movimiento lineal.

## 3.2 Puntillismo

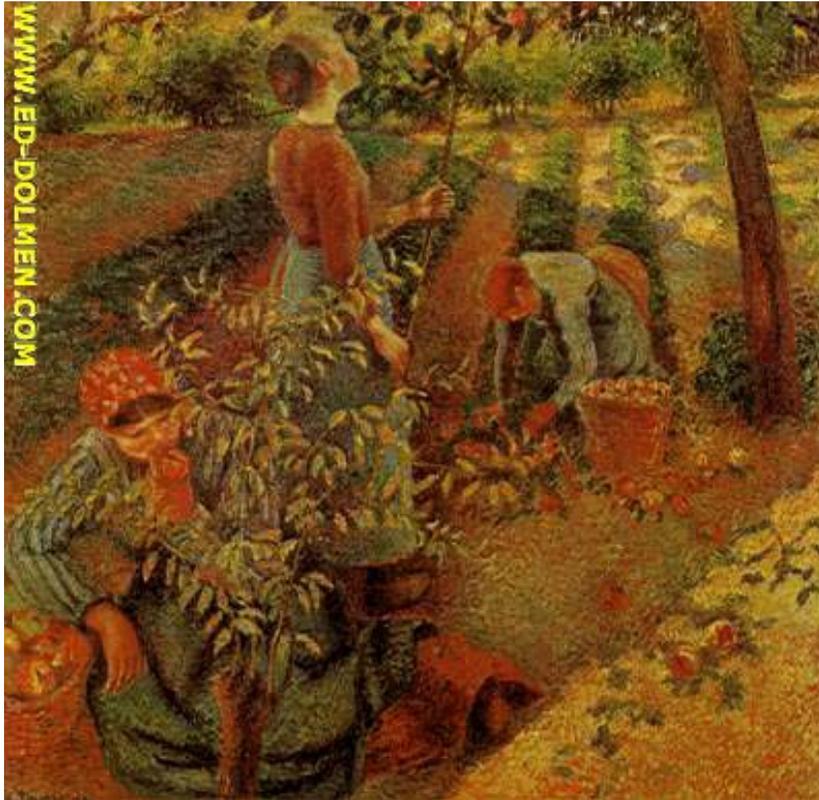
El Puntillismo, es un método pictórico que consiste en la aplicación de pequeños puntos o pinceladas yuxtapuestas de color puro. Al contemplar los cuadros desde cierta distancia, estas pequeñas manchas se funden en un solo campo de color y reproducen con brillantez los efectos lumínicos. Se apoyaron en las teorías del color de Helmholtz, Rood y Chevreul; de este último es la "Ley del contraste simultáneo de los colores y sus complementarios", según la cual el contraste de los colores complementarios yuxtapuestos (rojo – verde, amarillo – violeta, azul – naranja) es lo que provoca las diferentes intensidades y tonos de color. La técnica, basada en las teorías del color del impresionismo, fue desarrollada científicamente por el pintor francés Georges Seurat, fundador del neoimpresionismo, a finales del siglo XIX.

### 3.2.1 Camille Pizarro



Pintor impresionista francés, cuya amistad y apoyo dio ánimo a muchos pintores jóvenes. Pissarro nació en Santo Tomás, Islas Vírgenes, y se trasladó a París en 1855, donde estudió con el paisajista francés Camille Corot. Asociado en un principio con la Escuela de Barbizon, Pissarro se unió más tarde a los impresionistas y tuvo representación en todas sus exposiciones. Durante la Guerra Franco – prusiana (1870-1871), vivió en Inglaterra y estudió el arte inglés, interesándose sobre todo por los paisajes de J. M. W. Turner.

En la década de 1880, desanimado con su trabajo, experimentó con el Puntillismo; el nuevo estilo, sin embargo, no cuajó entre los coleccionistas y galeristas, y tuvo que volver a un estilo impresionista más libre.



**Título: Cosecha de manzanas, 1886**

Las figuras de las campesinas serán protagonistas de numerosos cuadros de Pissarro en la década de 1880, sin preocuparse por su trabajo sino por la atmósfera y la iluminación. En esta cosecha de manzanas existe un cierto recuerdo a Millet al mostrar la labor de las mujeres situadas en una zona de sombra rodeada de varios espacios soleados. Esa zona ensombrecida toma una tonalidad malva oscura, que contrasta con la claridad de los amarillos y naranjas del campo que la circunda. La iluminación provoca el abocetado de los personajes aunque apreciamos la perfecta volumetría de cada una de ellas, sin apenas perder la forma, al contrario que en obras como Isla Lacroix con efecto de niebla. Pissarro empleará dos perspectivas para esta escena, recurso muy habitual en la pintura de Degas: la mujer del primer plano está vista desde arriba mientras que las que aparecen al fondo están en perspectiva frontal. La instantaneidad se transmite en la vitalidad de las figuras, cortando los planos pictóricos por influencia de la fotografía.



**Título: Verano, 1872**

**Estilo.** Impresionismo Junto a la Primavera, el Otoño y el Invierno esta escena formaba parte de una serie dedicada a las cuatro estaciones que Pissarro pintó en 1872. El color amarillo domina una composición en la que el cielo tiene un importante papel, al situar la línea del horizonte a baja altura, presentando en esa zona la silueta del pueblecito. Las nubes crean un efecto de movimiento que otorga mayor viveza al conjunto, inundando la fuerte luz veraniega todos los rincones del lienzo para conseguir un efecto de gran realismo.

### 3.3 Simbolismo

La palabra "simbolista", procede del ámbito literario. El primero en usarlo es **Jean Moreas** en noviembre de 1886. Fue en la década de los 90 cuando el término se extrapola al campo del arte. **Paul Nurier** lo aplicó por primera vez a la pintura, él sostenía que la pintura debía ser ideísta, simbolista, sintetista, subjetiva y decorativa.

Son pintores simbolistas: Moreau, Puvis de Chavannes y Odilon Redon, que participan de actitudes vitales e ideológicas heredadas de la tradición romántica. De ésta perviven temas como el **subjetivismo, antirracionalismo y antipositivismo**. Ellos **aspiran a "vestir la idea de forma sensible"**. A través del objeto se transgrede a otro mundo, no se quedan en la mera apariencia del objeto sino que **se llega a lo sobrenatural**.

#### La filosofía de un cambio

Hacia 1885 en Europa se empieza a originar un gran cambio: se va creando un estado de decepción frente al positivismo y cientifismo imperante y se empiezan a

valorar aspectos desdeñados. Se descubre una realidad más allá de lo empírico. A todo ello contribuyen filósofos y científicos:

**Bergson.** Aboga por la **intuición**.

**Freíd.** Descubre la existencia de una **parte irracional en lo humano**.

**Nietzsche.** Potencia la **capacidad del individuo para romper con lo establecido**. Concede un importante papel a la mujer.

**Schopenhauer.** Representa la **reacción contra el optimismo**. Él defiende no el pintar el objeto en sí mismo, sino sólo para trascender a otros ámbitos a través de la intuición y la contemplación. Schopenhauer habla de que cuando intentamos recuperar momentos anteriores a nuestra existencia presente, nos ayudan los olores y los objetos, de ahí que el artista los recupere.

## Contexto social

Lo que une a los artistas es el deseo de crear una pintura no supeditada a la realidad de su momento. Rechazan lo que trae consigo la vida diaria: aglomeración, polución, actividad industrial..., odian la degradación y sienten frustración. Se busca en el pasado de la infancia aquello que no se encuentra en el presente. Esto genera una **nostalgia de un mundo idílico**, se buscan emociones primitivas, estados preconscientes, lo irracional...

También hay un sentimiento milenarista y una **recuperación del sentimiento religioso** (el positivismo, por el contrario elevó el cientifismo, y con ello el ateísmo). Aflora el interés por el cristianismo y por tradiciones diversas, religiones orientales, hermetismo, esoterismo... .

Se configura el tema de la **mujer fatal**. Surge la unión entre el Eros y el Thanatos y subyace una nueva relación entre sexos.

En líneas generales los simbolistas están más apegados a la tradición académica aunque pueden rechazar muchos de sus planteamientos. Se configura un nuevo sentido de la obra de arte a la que se concede carácter autónomo. Los simbolistas tienen en cuenta la función de poetas que habían conseguido el acercar la literatura a la música y habían liberado las palabras de su significado.

No es la primera vez que el símbolo tiene importancia en la pintura, ya fue importante desde el Renacimiento y también en el Barroco, pero en aquellas épocas había un componente más alegórico que implicaba la existencia del establecimiento previo de un mundo de significados. En lo finisecular, el símbolo puede remitir a aspectos asumidos pero también tiene carácter intrínseco, cada

símbolo tiene concreción en la aportación subjetiva del espectador y del pintor; no hay lectura unitaria, puede remitir cosas distintas en los individuos.

### 3.4 Nabis

El término ha sido producto de la necesidad analítica de historiadores y críticos por referirse a una etapa específica de la producción plástica de los artistas nacionales y extranjeros que trabajaron en el país desde 1921 hasta fines de la primera mitad del siglo, con secuelas posteriores. En un sentido amplio, el término a veces incluye al muralismo, en otro sentido más estricto sólo a la producción de caballete y a la escultura no urbana.

Visto desde un enfoque generacional y estético no hay propiamente una "escuela". Pues los miembros que la integran tuvieron edades diferentes y formaciones y gustos casi opuestos. En sus producciones murales y de caballete, vemos que sus afinidades son mínimas con relación a sus diferencias.

No obstante, el apelativo sugiere factores comparativos que a continuación enumeramos, advirtiendo que son generalizaciones que sólo nos pueden facilitar la comprensión del término.

- a) Los pintores nacidos en México al igual que los extranjeros que aquí llegaron, trabajaron ininterrumpidamente, ya fuere en la capital o en las ciudades de provincia. Durante un lapso considerable ofrecieron convergencias de trabajo en el Distrito Federal. Muchos de ellos fueron maestros de dibujo y pintura y participaron en las misiones culturales o estuvieron en las mismas asociaciones político – artísticas.
- b) Bajo parámetros en extremo diversificados, la mayoría de estos pintores se propusieron representar algún aspecto que podían identificar con el nuevo ser mexicano. Esta conciencia podía ser política, histórica, sociológica, moral, etc. A la vez era susceptible de poner énfasis en lo mítico, lo religioso, lo mágico y, sobre todo, en lo popular.
- c) Los artistas hicieron pintura de caballete no primordialmente con el propósito de venderla, sino también de que se divulgara y se distribuyera, tanto en el propio país como en el extranjero.
- d) Ninguno de los artistas de la Escuela Mexicana fue **naïve**, pues la mayoría de ellos conocía bien, de manera directa o indirecta, el arte europeo, y algunos de ellos (Angel Zárraga y Diego Rivera) se habían expresado a través de las vanguardias del momento. Otros abrevaron tempranamente, por medio de diferentes vías en la Escuela Metafísica de De Chirico y Carlo

Carrà. Hay rastros de este fenómeno en pinturas de Tamayo y María Izquierdo desde 1925 en adelante y en Alfonso Michel desde que se inicia la fase intermedia de su producción.

Hay que tomar en cuenta que Jorge Alberto Manrique utiliza el término Contracorriente al referirse a los pintores que se mantuvieron alejados de la "cara reconocida", o sea de la fisonomía que ya en los años treinta ofrece la vertiente nacionalista de la Escuela Mexicana. Dicha contracorriente fue la que en tal aspecto tuvo una retórica de lineamientos más fijos. Entre las muy diferentes cualidades de estos pintores está su no adhesión; son muy diferentes entre sí y no constituyen de ninguna manera un grupo. Algunos estuvieron ligados, por ejemplo, a Los Contemporáneos. Teresa del Conde observa que al examinar un buen conjunto de la producción, tanto de los pintores de la Escuela Mexicana nacionalista, como de aquellos que pudiéramos incluir en la Contracorriente, se cae en la cuenta de que las fluctuaciones entre ambas ramas impiden fijar límites precisos, y que esto ocurre aun entre los más acendrados nacionalistas.

Puede observarse que, por ejemplo, ni aun ellos desdeñan el género intimista con abundancia de símbolos y que varios se apuntan de rasgos tomados del Cubismo llamado "sintético". Más que otra cosa hay que pensar en el Expresionismo. Como constante expresiva esta tendencia existe en México desde tiempos ancestrales (es una actitud anímica) ofreciendo variantes de muy diversa índole.

Por lo que se refiere a la modernidad el Expresionismo es también, como el Simbolismo, reducto romántico, pero en México se debe a una tradición barroca singularmente eficaz para configurar estilos de alta individualidad. Pensemos, por ejemplo, en Siqueiros y en Orozco, y antes que ellos, en Posada. Los seguidores de Diego Rivera se encuentran en otra situación. Mantuvieron mayor fidelidad a los patrones de representación instaurados por el guanajuatense, cuya producción figurativa queda, en el crepúsculo del presente siglo, como la de un pintor clásico en el mejor sentido del término: capaz de crear modelos. Con relación a una supuesta Escuela Mexicana de Escultura, el término está mayormente puesto en duda, pues al igual que los pintores no hay en **strictu sensu** una "escuela" sino un grupo de artistas con propuestas diversas y algunas constantes comunes que coinciden en un mismo tiempo y espacio.

### 3.4.1 Pedro Gualdi

Pedro Gualdi fue un pintor y litógrafo nacido y formado en Italia, que trabajó en México antes de la mitad del siglo XIX, de quien se conocían algunos cuadros de la ciudad y sus plazas e iglesias, y el álbum **Monumentos de Méjico**.

Si bien no hay prácticamente historia del arte en México que no incluya su nombre, muy poco se sabía de él, a parte una fracción de su obra y la noticia vaga

de que había llegado a nuestro país como pintor de escenografías de una compañía de ópera.

El reciente interés por la litografía y el grabado mexicanos en el siglo pasado, tanto en estudios como en coleccionistas como Ricardo Pérez Escamilla o los fondos del Museo Nacional de Arte, del Museo Franz Mayer y del Banco Nacional de México, así como las exposiciones que estos museos han preparado, han venido arrojando más luz sobre Gualdi.

### 3.4.2 José Guadalupe Posada

Nació en 1852 y murió en 1913. Es uno de los más importantes grabadores que ha tenido México.

Posada ayudó en la consolidación de la fiesta del día de muertos, pues fue el artista que mejor interpretó la vida y las actitudes sociales del pueblo mexicano, representándola en sus grabados con calaveras vestidas de gala (muy elegantes), calaveras en fiestas de barrios, en calles, en las casas de los ricos y en muchas otras festividades y actitudes populares de México.

La calavera más famosa del artista es la simpática "Catrina" que seguramente la has visto en muchos lugares, sobre todo por estas fechas.



### 3.4.3 Henri Rousseau

Nació en Laval (Mayenne / Francia) en 1844. Su oficio al servicio de París le vale el apodo de "aduanero". Su entrada en la vida artística tarda unos años y solo es en 1886 cuando crece su fama durante la participación a la muestra de los Independientes. Al público poco le gusta su manera de pintar. Henri Rousseau nunca aprendió a pintar y no pertenece a ninguna escuela...

## 3.5 Fauvismo

Estilo nacido en Francia y cultivado por un grupo de pintores conocido bajo la denominación de Fauves (fieras), los cuales, reaccionado a su manera frente al impresionismo y sus variantes, establecen que **"al mirar un cuadro hay que olvidar lo que representa"** (frase de Matisse), por lo que en él sólo cabe el juego cromático. El cuadro fauve aparece entonces ante los ojos del espectador como una orgía de color en el cual las formas vendrán determinadas, si así lo cree el artista, por gruesos trazos negros, y tendrán colores que jamás veremos en la realidad.

Para hablar de los orígenes, tenemos que recordar a Gauguin y a Van Gogh, ya que ellos, huyendo del Impresionismo apostaban por obras intensamente coloreadas. Es revelador el consejo de Gauguin al hablar de la **importancia del color puro**: **"... ¿Esta sombra es más bien azul?, píntela de azul marino, ¿Las hojas son rojas?, póngale bermellón..."**. Son palabras que constituyen este nuevo modo de ver, o mejor, de entender la vida. Es por ello que el Fauvismo no se interesa por la introducción de nuevos temas, se tratan los géneros de siempre: el retrato, el paisaje, interiores de vivienda, naturalezas muertas....

El Fauvismo no debe entenderse como movimiento hermético, sino como un **estallar estético y sentimental**. El Fauvismo es un estado de espíritu ligado a las circunstancias del momento. Se rechaza la existencia de un método riguroso, en pro de una libertad total ante la naturaleza. La primacía del color obliga a la forma a ser más expresiva que fiel a la realidad. El pintor fauve establece una **patética comunión con la naturaleza**, rechaza convencionalismos y descubre un lenguaje personal para alcanzar el máximo objetivo, **la unión de arte y vida**. El artista es un Demiurgo, o un nuevo dios que moldea su obra, la crea según un principio generador asimilable a la naturaleza. Esta liberación fauvista no tiene que ser entendida como desorden, rechazo de disciplinas o ignorancia, pues la libertad no se reclama hasta que se tiene plena conciencia de haber alcanzado los medios necesarios. Antes de lanzarse a la aventura de la innovación se aprende la técnica.

Otra de las características del Fauvismo es el **gusto por el arte africano – negro** y la influencia que éste ejerció en las obras. Se sabe como Maurice Vlaminck admiraba profundamente las máscaras procedentes de la Costa de Marfil. Este gusto por "lo otro" se generaliza en un ambiente que cada vez camina más hacia la vanguardia. El arte de los pueblos primitivos no es imitativo, sino que plantea un evidente alejamiento de las formas naturalistas para tender a la esquematización. Posteriormente esta influencia sería seguida del Cubismo, basta recordar las **"Señoritas de Avignon"** de Picasso. No se debe olvidar la influencia de Cézanne.  
**Fieras, teselas de un mosaico:**

Bajo este título, hay que entender que los pintores fauves no responden a los mismos planteamientos, aunque todos sean amantes del color. Podemos entender a **Matisse** como el representante más puro de la tendencia, seguido de André Derain. Cada artista adapta el color a su forma de vida. Este es el caso de artistas como **Dufy, Friesz, Braque, Rouault, Van Donguen...** La obra de Rouault debe relacionarse con el Expresionismo por sus contenidos de proclamas de fe y de acusación, sus obras están dominadas por un íntimo impulso dominado por el drama y por el fervor cristiano. Friesz apuesta por la sensualidad de temperamento, Van Donguen por la exageración, Braque se verá seriamente influido por el Cubismo....

El Fauvismo constituyó un momento extraordinario por la integración de artistas de tan diferente origen y carácter. Por lo general los fauves franceses no se detienen en investigaciones psicológicas o sociales, mientras que los alemanes otorgan un contenido más sentimental a sus videncias.

Mientras que la fecha de 1905 puede considerarse como la de un Fauvismo puro, la de 1907 responde al desbordamiento de otros planteamientos.

La primera exposición del grupo se realizó en 1905 y causó conmoción por los árboles de color rojo intenso, cielos amarillos, sombras verdes, etc.

Sus representantes fueron Henri Matisse, Raoul Dufy, Albert Marquet , André Derain, Maurice Vlaminck, Othon Friez y Georges Rouault.

### 3.5.1 Matisse. Padre del color

Matisse descendía de una familia de comerciantes de cereales. Empezó a pintar en 1890, año en que abandona sus estudios de jurisprudencia. En París se inscribe en la Academia Julien y luego en la Academia de Bellas Artes dirigida por Moreau, que proponía que no se copiaran las obras de modo mimético. En el Louvre frecuentó a los grandes maestros, e incluso llegó a copiar sus cuadros. Pronto puso en tela de juicio la noción de estricta imitación de la realidad. Matisse apuesta por la esencia y no tanto por la apariencia de realidad fotográfica.

Para él el color es el que da entidad a la pintura, el color puede desempeñar el papel de dibujo, de perspectiva, de sombra de volumen... . Observa que la vida es color y lo plasma en su pintura. La supresión de sombras y su sustitución por colores puros hace que la pintura brille más que nunca. **Matisse dibuja con el color** y lo distribuye en el espacio de modo que éste quede sugerido sin que se produzcan las deformaciones de la perspectiva.

El arte de Matisse es amable, de gran luminosidad, apacible, pero no por ello ingenuo, sino de gran virtuosismo e inteligencia. Sus ventanas se abren al silencio, y la luminosidad no provoca sombras, ni degradaciones, sino que se mantiene en un estado de plenitud y de serenidad que oculta el esfuerzo realizado. En sus obras vuelca la alegría de la meditación, exenta de inquietudes. Su obra es un resultado de **orden, imaginación, disciplina y libertad**.

Propone un arte calmado que reconforte al hombre fatigado, que lo serene. Su espíritu domina sobre la obra. Su arte es un camino hacia la profundidad de sí mismo, llegados a esta meta, descubrimos el silencio.

Matisse trabaja a base de **amplias áreas de color**, mostrándose con ello heredero de Gauguin. La pintura se hace presente a través del **grumo** y del **empaste**, sentimos la pintura como materia. La mancha plana de color provoca en nosotros un valor plástico y figurativo. Matisse construye sobre el color.

## Su arte es su espíritu interior

En torno a 1908-1909 Matisse publica cartas en las que habla de lo que él entiende por "arte". He aquí algunos de los fragmentos reveladores que salieron de sus propios labios: "El pintor ya no necesita preocuparse de detalles insignificantes, para ello está la fotografía que lo hace mejor y más rápido., la pintura es para representar visiones interiores..., ver ya es en sí un acto creador, requiere un esfuerzo, todo lo que vemos se deforma por nuestras costumbres occidentales... hay dos maneras de expresar las cosas: señalarse brutalmente y otra evocarlas con arte, se evoca lo que la mirada produjo en nosotros como acto que requiere trabajo..., el pintor debe tener simplicidad de espíritu...".

La Naturaleza la entiende como principio generador. "Con los colores se pueden conseguir efectos encantadores... basta que se junten o se alejen...". En él prima el instinto. La pintura cambia de estado con lo sensorial, se produce una metamorfosis. "La palabra Impresionismo no puede mantenerse para pintores nuevos que entienden la primera impresión como engañadora". "El Neoimpresionismo señaló el primer intento de ordenar los elementos del Impresionismo, el Fauvismo quebrantó la tiranía del Divisionismo..., yo alcancé el alarde luminoso. Lo que trato de lograr ante todo es la expresión.... Mi sueño es un arte lleno de equilibrio, pureza, reposo, sin temas inquietantes, de alivio a lo intelectual...".

## 3.6 Cubismo

A diferencia de movimientos de menor coherencia formal interna, como por ejemplo el Dadaísmo (que permitió una inmediata adaptación de sus principios

intencionales a toda Europa, y de cuyos diversos grupos nacieron distintas formas (Dadá), el Cubismo se integra en lo que venimos clasificando como movimientos escolásticos, en la medida en que análisis mental y estilo formal se configuran como modelo doctrinario con las subsiguientes dificultades para su inmediata asimilación por el diseño gráfico, debido al riesgo ineludible del plagio que comportaría la aplicación de tan canónico estilo.



**Georges Braque, 1911**

A pesar de ser el primero en la historia, iniciado ya en el Paul Cezanne impresionista y materializado en toda su dimensión estilística por artistas, no sólo contemporáneos consumidores del Art Nouveau, como Georges Braque, sino activos militantes del Modernismo en sus momentos culminantes, como Pablo Picasso y Juan Gris, el Cubismo no será integrado al repertorio del diseño gráfico convencional hasta muchos años después, previamente asimilado por las vanguardias posteriores, quienes lo destilan gradualmente permitiendo ya ciertas licencias y adulteraciones respecto del ortodoxo producto original.

La sustitución del espectro corpuscular impresionista por el llamado "color local" de los objetos; la de la apariencia visual de una forma por la "cualidad misma" de tal forma; la reducción, en fin, de las formas figurativas de la naturaleza a la jerarquía estructural de cubos, cilindros, conos o pirámides, no fueron solamente el aparato formal con que se expresó el Cubismo, sino también los fundamentos de todas las vanguardias no figurativas, desde Kandinsky a Malevitch o Mondrian.

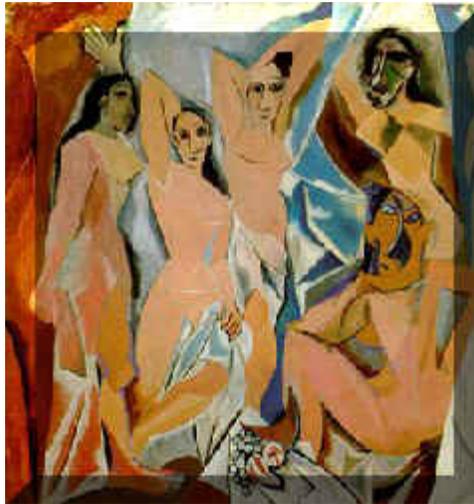
El cubismo nace como vanguardia artística hacia 1908 en Francia (tres años después que Albert Einstein diera a conocer su teoría de la relatividad, a la que algunos críticos han remitido para explicar el nuevo concepto espacio-tiempo que propone el Cubismo), en un período en el cual el Art Nouveau está todavía en plena producción. Al margen de cualquier otra consideración sociológica o cultural, el decidió apoyo prestado por la industria a la comercialización del Modernismo invalida, por el momento, todo intento de subvertir los valores formales establecidos y aplazan, en consecuencia, la domesticación del Cubismo hasta muy entrada la década de los veinte (A partir de la creación de la Agrupación de Artesanos de la Compagnie des Arts Français, en 1919, de la influencia ejercida por la estética de los Ballets Russes de Diaguilev, por el establecimiento de diseñadores e ilustradores extranjeros, en su mayoría rusos emigrantes como Romain de Tiroff ("Erté"), Fedor Rojanovsky o Alexander Brodovitch, y sobre todo, con la organización de la gran Exposition des Arts Decoratives de 1925 en París), dando como resultado un impreciso y tardía estilo decorativo bautizado muy posteriormente como Art Déco, al que integraron, no sólo las formas compositivas procedentes del Cubismo, sino también aspectos fauvistas, fórmulas no-objetivas, recursos metafísicos y puristas, y en general, algo de todo lo que se había producido después del impresionismo en Francia.

La presencia de la tipografía impresa como "entidad pictórica" autónoma (propugnada ya en el manifiesto futurista, en especial cabeceras de periódico, etiquetas de licores, partituras musicales, paquetes de cigarrillos o columnas de texto pegadas al lienzo), indica, de una parte, el nacimiento del collage, y de otra, la nueva síntesis compositiva ordenada tras la descomposición de los objetos, de su posición yuxtapuesta y de la transparencia resultante, violando la tradicional noción de plano. Hallazgos cubistas que los dadaístas más "analíticos" estudiarán con sumo interés, como Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, y Hannah Höch, conduciendo las técnicas del collage y el papier collée cubistas a las puertas del fotomontaje. Unas y otros siguen constituyendo hoy, en diseño gráfico, formas habituales de expresión perfectamente "académicas" y tipificadas.

### 3.6.1 Pablo Picasso

Nacido en Málaga el 25 de octubre de 1881, Picasso era el hijo de José Ruiz profesor de arte, y María Picasso y López. Hasta 1881 utilizó el apellido paterno, Ruiz, junto al de soltera de la madre, Picasso, para firmar sus pinturas.

A los 10 años produjo sus primeras pinturas, y a los 15 se destacó por su brillantez en los exámenes de ingreso de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona.



En 1904 Picasso se muda a Paris.

Los temas de Degas y Toulouse-Lautrec, tanto como el estilo de éste último, generaron una gran influencia. La "Habitación azul" refleja la obra de ambos pintores y, al mismo tiempo, muestra su propia evolución hacia el Período Azul, llamado de esta forma porque varias gamas de azul dominaron su producción por los siguientes años.

Poco después de ubicarse en Paris, Picasso conoció a Fernande Olivier, De ahí en adelante, Picasso cambió su paleta por rosados y rojos; los años de 1904 y 1905 son llamados el Período Rosa. Muchos de sus temas eran tomados del circo, que visitaba varias veces a la semana

En el verano de 1906, durante la estancia de Picasso en Gósol, España, su trabajo entró en una nueva fase, marcado por las influencias del arte griego, ibérico y africano. La profundidad espacial y la forma ideal del desnudo femenino son destruidas, y reestructuradas por Picasso en planos duros y angulares.

Inspirado por el tratamiento volumétrico de la forma del postimpresionista francés Paul Cézanne, Picasso y el artista francés Georges Braque pintaron paisajes en 1908 en un estilo posteriormente descrito por un crítico como hecho de "pequeños cubos", arribando de esta manera al término cubismo. Algunas de sus obras son tan similares que es difícil distinguirlas.

Trabajando juntos entre 1908 y 1911, se preocupaban por desmembrar y analizar la forma, y juntos desarrollaron la primera fase del cubismo, conocida como cubismo analítico. Esquemas de color monocromos fueron favorecidos es sus

descripciones de motivos radicalmente fragmentados, cuyos varios lados eran mostrados simultáneamente. en esta etapa los temas favoritos de Picasso eran los instrumentos musicales, objetos de naturalezas muertas, y sus amigos.

En 1912, Picasso creó su primer collage. Esta técnica marcó la transición al cubismo sintético. Esta segunda fase es más decorativa, y el color juega un rol más importante, aunque las formas permanecen fragmentadas y planas.

Picasso practicaría el cubismo sintético durante el resto de su carrera, pero de ninguna manera en forma exclusiva.

Durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), Picasso fue a Roma, trabajando como diseñador con Sergey Diaghilev y el Ballet Ruso. Conoció y desposó a la bailarina Olga Koklova. En estilo realista, Picasso hizo muchos retratos de ella alrededor de 1917, de su hijo y de numerosos amigos.

En los inicios de los años 20 hizo pinturas tranquilas y neoclásicas de figuras pesadas, esculturales, como por ejemplo y obras inspiradas en la mitología.

Varias pinturas cubistas de comienzos de los años 30, acentuando líneas y curvas armoniosas, y expresando un erotismo subyacente, reflejan el placer de Picasso por su nuevo amor, Marie Thérèse Walter, quien dio a luz a su hija Maïa en 1935.

Formó una nueva relación durante los 40 con la pintora Françoise Gilot que le dio dos hijos, Claude y Paloma; ellos aparecen en muchas obras que recapitulan a sus estilos iniciales. La última de las compañeras de Picasso en ser retratada fue Jacqueline Roque, a quien conoció en 1953 y con quien se casó en 1961.

Adicionalmente a la pintura, Picasso trabajó en varios medios, produciendo cientos de litografías en los renombrados talleres gráficos de París el Atelier Mourlot. La cerámica también atrajo su interés, y en 1947, en Vallauris, produjo cerca de 2.000 piezas.

## **Realizó importantes esculturas**

En 1964 Picasso finalizó una maqueta de acero soldado para escultura de 18,3 metros "Cabeza de mujer" (descubierta en 1967), para el Centro Cívico de Chicago.

En 1968, durante un período de siete meses, creó una increíble serie de 347 grabados, recuperando temas anteriores: el circo, la corrida de toros, el teatro y las relaciones sexuales.

Picasso murió en su villa Notre-Dame-de-Vie, cerca de Mougins, el 8 de abril de 1973

### 3.7 Futurismo

Esta tendencia, posterior al cubismo, surgió en Italia durante la primera década del siglo XX. Su objetivo era crear un arte de acuerdo con el desarrollo y el mundo del maquinismo. **Luigi Russolo, Gino Severini, G. Balla, Carlo Carrá y Umberto Boccioni** realizaron obra con las características de esta corriente. El primer manifiesto del futurismo fue publicado por **Filippo Tommaso Marinetti** el 20 de febrero de 1909 en Le Figaro de París. El 8 de marzo de 1910 en el teatro Chiarella de Turín los pintores futuristas leían su primer manifiesto redactado en 1909. Esta tendencia afirma: **"El gesto, la actitud que nosotros queremos reproducir sobre el lienzo no será un instante fijo del dinamismo universal; será resueltamente la sensación dinámica eternizada como tal."** No hay líneas ni imágenes fijas, los objetos se deforman con vibraciones precipitadas en el espacio. **"El espacio no existe"**, como tampoco la opacidad de los cuerpos y, por consiguiente, lo único que cabe reflejar es **"la compenetración de los planos"**. Las propuestas ofrecían un cambio total en cuanto a la creación plástica.

El artista propuso el cambio al integrar al autor y al espectador en una síntesis tanto de lo visto como lo recordado o imaginado: todo se funde sobre las "líneas-fuerzas"; dinamismo, compenetración de planos, simultaneidad, trascendentalismo físico y estados de ánimo plásticos.

Filippo Tommaso Marinetti, fundador del movimiento cultural conocido "futurismo", nació en Alejandría (Egipto) el 22 de diciembre de 1876; y murió de un ataque cardíaco en Bellagio, Como, el 2 de diciembre de 1944.

Después de haberse doctorado en las carreras de Letras en París y de Jurisprudencia en Génova, publicó sus primeros libros. En Milán, en 1905, y con la colaboración de Sem Benelli, fundó la revista **Poesía** a cuyo éxito contribuyeron Jean Cocteau, Miguel de Unamuno, William Butler Yeats, Gian Pietro Lucini, Giovanni Pascoli, Trilussa – seudónimo de Carlos Alberto Salustri –, Aldo Palazzeschi, Corrado Govoni, Ada Negri y Biagio Marin.

En 1909 publica en el periódico francés **Le Figaro el Manifiesto futurista** cuya traducción ofrecemos a continuación.

De amplia actuación en el movimiento político fascista, participa en varias manifestaciones belicistas, y en 1935 parte para la guerra de Etiopía, y más tarde (1942) pelea en el frente ruso. Caído el régimen fascista en 1943, Marinetti

adhiera a la República Social Italiana creada por Mussolini en septiembre del mismo año.

El movimiento futurista por él fundado, responde a la actitud desdeñosa y aristocrática de los intelectuales de vanguardia en relación con las realidades comunes y con los valores clásicos y tradicionales. Busca la originalidad, el irracionalismo, la exaltación de la euforia por los momentos fugaces y la exaltación de la tecnología.

A través de veladas poéticas de encuentro con el público, y de revistas como **Lacerba**, los futuristas difunden sus ideas, en las que exaltan sentimientos ultra nacionalistas, el amor al peligro, la exaltación de la energía, del coraje y de la audacia; la admiración por la velocidad, la lucha contra el pasado, la exaltación de la agresividad y de la guerra, considerada como “la única higiene del mundo”.

## Manifiesto futurista

1. Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.
2. El coraje, la audacia, la rebelión, serán elementos esenciales de nuestra poesía.
3. La literatura exaltó, hasta hoy, la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de corrida, el salto mortal, el cachetazo y el puñetazo.
4. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia.
5. Queremos ensalzar al hombre que lleva el volante, cuya lanza ideal atraviesa la tierra, lanzada también ella a la carrera, sobre el circuito de su órbita.
6. Es necesario que el poeta se prodigue, con ardor, boato y liberalidad, para aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales.
7. No existe belleza alguna si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para forzarlas a postrarse ante el hombre.
8. ¡Nos encontramos sobre el promontorio más elevado de los siglos!... ¿Porqué deberíamos cuidarnos las espaldas, si queremos derribar las misteriosas

puertas de lo imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros vivimos ya en el absoluto, porque hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente.

9. Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer.
10. Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria.
11. Nosotros cantaremos a las grandes masas agitadas por el trabajo, por el placer o por la revuelta: cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas, cantaremos al vibrante fervor nocturno de las minas y de las canteras, incendiados por violentas lunas eléctricas; a las estaciones ávidas, devoradoras de serpientes que humean; a las fábricas suspendidas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; a los puentes semejantes a gimnastas gigantes que husmean el horizonte, y a las locomotoras de pecho amplio, que patalean sobre los rieles, como enormes caballos de acero embridados con tubos, y al vuelo resbaloso de los aeroplanos, cuya hélice flamea al viento como una bandera y parece aplaudir sobre una masa entusiasta. Es desde Italia que lanzamos al mundo este nuestro manifiesto de violencia arrolladora e incendiaria con el cual fundamos hoy el **futurismo** porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios. Ya por demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de ropavejeros. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren por completo de cementerios.

## 3.8 Expresionismo

Corriente artística que buscaba la expresión de los sentimientos y las emociones del autor, más que la representación de la realidad objetiva. El movimiento expresionista apareció en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX como reacción frente a los modelos que habían prevalecido en Europa desde el renacimiento, particularmente en las anquilosadas academias de Bellas Artes. El artista expresionista trató de representar la experiencia emocional en su forma más completa, sin preocuparse de la realidad externa sino de su naturaleza interna y de las emociones que despierta en el observador. Para lograrlo, los temas se exageran y se distorsionan con el fin de intensificar la comunicación artística.

Aunque el término expresionismo no se aplicó a la pintura hasta 1911, sus características se encuentran en el arte de casi todos los países y periodos. Parte del arte chino y japonés resalta las cualidades esenciales del sujeto por encima de su apariencia física. Los artistas de la Europa medieval exageraban sus figuras en las catedrales románicas y góticas para intensificar la expresividad espiritual. La intensidad expresiva creada mediante la distorsión aparece también en el siglo XVI en las obras de los artistas manieristas, como el pintor español El Greco y el alemán Matthias Grünewald.

Sin embargo, los auténticos precursores del expresionismo vanguardista aparecieron a finales del siglo XIX y comienzos del XX, en especial el pintor holandés Vincent van Gogh, el francés Paul Gauguin y el noruego Edvard Munch, que utilizaron colores violentos y exageraron las líneas para conseguir una expresión más intensa.

El **expresionismo** es un movimiento artístico surgido en Alemania a principios del siglo XX, en concordancia con el fauvismo francés. Recibió su nombre en 1911 con ocasión de la exposición de la Secesión berlinesa, en la que se expusieron los cuadros fauvistas de Matisse y sus compañeros franceses, además de algunas de las obras precubistas de Pablo Picasso. En 1914 fueron también etiquetados como expresionistas el grupo de los pintores alemanes.

Como su propio nombre indica, es un arte que pretende ser expresivo de su autor y de su época, al tiempo que quiere conmover al espectador lanzando mensajes de tipo emocional. Surgido en un período de crisis, reflejó los problemas de sus tiempos y las angustias del hombre mediante la fuerza expresiva de los colores, la textura y la línea. En realidad el **Expresionismo** es más un modo de expresión que se encuentra en todas las épocas de la pintura.

En España se consideran pintores expresionistas Isidro Nonell, José Gutiérrez Solana, Rafael Zabaleta, y algunas épocas de Picasso. En Francia, además de los fauvistas, se consideran expresionistas algunos pintores de la [[Escuela de París]], como Soutin, Chagall, Pascin y Modigliani. En Austria es representante de esta corriente Kokoshka, y en América Feininger. En Italia, a Viani y Sironi. Como escultores destacan Barlach y Lehmbruck.

El expresionismo es una manera de inclinar la balanza de un cuadro desde la forma hacia la expresión del contenido. Potenciar el impacto emocional del espectador a través del colorido, las formas retorcidas, la composición agresiva, etc., son algunos de los objetivos de los artistas que practican esta forma de pintar, objetivos perfectamente conseguidos por Emil Nolde en su Figura y Máscara. Pinturas expresionistas las podemos hallar desde los inicios del arte, siempre que respondan a esta intención de moldear la realidad para volcarse sobre la emoción interior. Así, los rostros de la pintura románica son plenamente expresionistas o las esculturas medievales de monstruos del infierno.

Algunos de los grandes maestros de la pintura se consideran expresionistas en este sentido. Tal sería el caso del Greco, cuyas figuras son cualquier cosa menos realistas. También Edvar Munch fue un gran cultivador del expresionismo en sus cuadros, así como Van Gogh, algunos cuadros de Gauguin, etc. Según entraba el siglo XX el expresionismo se definió más como corriente característica dentro de los "ismos" de la vanguardia, o mejor, en oposición a ellos, en especial a la medida racionalista del cubismo.

Estos movimientos estuvieron muy ligados a otras formas artísticas, como el teatro, la música y la literatura: Schoenberg puso música a muchas exposiciones del primer grupo expresionista, Die Brücke; Kafka, Bertold Brecht y Strindberg ocuparon las filas de los dramaturgos. Tras el experimento del primer grupo, otra formación denominada Der Blaue Reiter toma el relevo. Sus realizaciones serán trascendentales en la historia del cine, con el cual interactuaron continuamente: F. W. Murnau, Robert Wiene, Fritz Lang y Max Mack.

El expresionismo estuvo muy ligado a Alemania en la primera mitad del siglo XX, ligazón que se vio rematada con la alianza estilística con los arquitectos del denominado Novembergruppe. Sin embargo, a partir de 1950, los norteamericanos se apropiaron del nombre en lo que se ha conocido como el Expresionismo Abstracto de los 50 y los 60.

## Características

- La pintura es concebida como una manifestación directa, espontánea y libre de convenciones de la subjetividad del artista basada en una necesidad interior (de carácter instintivo y exaltada en el grupo de Dresde y de carácter espiritual y sosegada en el grupo de Munich).
- Liberación del contenido naturalista de la forma mediante la libre interpretación de la realidad (las imágenes son creadas, no copiadas), para así expresar el mundo interior, subjetivo, del artista.
- Utilización de diversos recursos en la interpretación subjetiva de la realidad: desproporción y distorsión de las formas según un impulso interior; esquematización o reducción de las formas a lo esencial atendiendo a un sentimiento vital de depuración de lo objetivo (por este camino Kandinsky llegará a la abstracción total).
- Utilización del color y el trazo para subrayar (expresar) simbólicamente unos estados de ánimo.
- Destrucción del espacio tridimensional.

- Acentuación de la fuerza expresiva de las imágenes mediante el empleo de formas simples de carácter plano o con poco efecto de volumen.
- Aglomeración de formas y figuras
- En general, predominio de trazos violentos, empastados y agresivos en "Die Brücke" y de líneas curvas y trazos más sosegados en "Der Blaue Reiter".
- Colores intensos y contrastados (aplicados abruptamente en "Die Brücke" y de forma más meditada en "Der Blaue Reiter").
- Ausencia de carácter decorativo
- Temática con especial atención a escenas de desnudos en el campo o bañándose, escenas urbanas agobiantes y representaciones armónicas de la naturaleza.

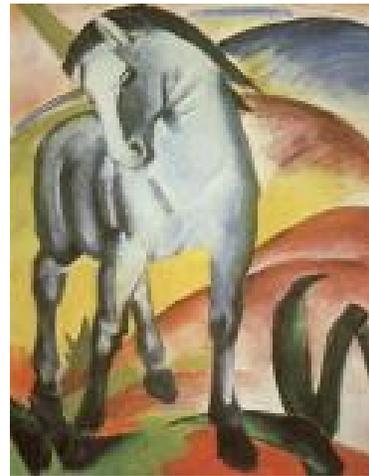
El expresionismo surge en Alemania, en la primera década del siglo XX, como oposición al positivismo materialista imperante en la época, en un intento de ofrecer una nueva visión de la sociedad basada en la filosofía nietzscheniana (llena de nihilismo) y la renovación del arte basada en la búsqueda subjetiva de lo esencial, atendiendo exclusivamente al sentimiento vital sin someterse a ninguna regla.

El expresionismo es un movimiento que no sólo atañe a las artes plásticas sino también a la música, el cine y las demás artes.

En la evolución de la pintura expresionista alemana existen tres momentos distintos. El primero se desarrolla en Dresde a raíz de la constitución en 1905 del grupo **Die Brücke (El Puente)** y dura hasta 1913; el segundo se desarrolla en Munich de 1910 a 1914 y está protagonizado por el grupo **Der Blaue Reiter (El jinete azul)** del que surgirá la primera pintura abstracta (ver abstracción lírica); el tercero se desarrolla en el periodo de entre guerras (desde comienzos de los años veinte hasta 1933, año en el que subió al poder el nazismo) y está unido al concepto de "Neue Sachlichkeit" (nueva objetividad) con un planteamiento muy distinto del expresionismo inicial desarrollado por los grupos citados.

El expresionismo alemán se extendió a países como Holanda, Bélgica y Francia.

El régimen nazi alemán definió al expresionismo como "arte degenerado", los artistas de esta tendencia fueron proscritos y muchas de sus obras destruidas.



## Alemania

- Ernst Ludwig Kirchner (1880 – 1938)
- Max Beckmann (1884 – 1950)
- Ludwig Meidner, Emil Nolde (1867 – 1956)
- Oscar Kokoschka (1886 – 1980)
- Sutin, Wassili Kandinsky (1866 – 1944)
- Franc Marc (1880 – 1916)
- Alexei von Jawlensky (1864 – 1941)
- Paul Klee (1879 – 1940)

A pesar de ser el expresionismo un movimiento principalmente alemán, existen artistas en otros países europeos cuya obra puede incluirse dentro de esta corriente. Algunos de los más interesantes artistas expresionistas no alemanes son:

## Bélgica

- Constant Permeke (1886 – 1952)
- Jan Toorop (1858 – 1928).

## Francia

- Henri Matisse (1869 – 1957)
- André Derain (1880 – 1954)
- Amadeo Modigliani (1884 – 1920)
- Pablo Picasso (1881 – 1973)
- Robert Delaunay (1885 – 1941)
- Raoul Dufy (1887 – 1953)
- Jules Pascin (1885 – 1930)
- Marc Chagall (1887 – 1985)
- Georges Rouault (1871 – 1958)
- Frank Kupka (1871 – 1957), y
- Chaïm Soutine (1893 – 1943).

### 3.8.1 Paul Klee

Paul Klee vivió la mayor parte de su vida en Suiza, donde nació, en Münchenbuchsee, cerca de Berna, el 18 de diciembre de 1879. En 1898 se mudó a Munich, donde estudió arte en un colegio privado en la Academia de Munich.

Sus primeros trabajos son paisajes a lápiz donde muestra la influencia del impresionismo. Hasta 1912 también produjo muchas aguafuertes en blanco y negro; los tonos de fantasía y sátira en estas obras muestran la influencia del expresionismo del siglo XX tanto como la de maestros grabadores como Francisco de Goya y William Blake.

Paul Klee fue maestro en la Bauhaus, la más avanzada escuela de arte alemana, desde 1920 hasta 1931.

Un viaje a África del Norte en 1914 estimuló fuertemente a Klee hacia el uso del color y marcó el comienzo de su estilo maduro, en el que se declaraba "poseído por el color".

Sus pinturas y acuarelas por los siguientes 20 años mostraron una maestría en delicadas, oníricas armonías de color, que utilizaba para crear composiciones planas, semiabstractas o incluso efectos semejantes a mosaicos.



**Cúpulas rojas y blancas: 1914, Acuarela y color sobre papel caligráfico japonés montado sobre cartón**

Después de 1935, afligido por una enfermedad progresiva de la piel y los músculos, Klee adoptó un estilo amplio y plano caracterizado por gruesas líneas como de crayón y grandes áreas de color dominantes. Su temática en este período fue crecientemente pesimista y obsesiva.

Murió en Muralto, Suiza, el 29 de junio de 1940. Su obra influenció a todos los posteriores surrealistas y artistas no objetivos del siglo 20, y fue una fuente primaria el embrionario movimiento expresionista abstracto.



**Insuladulcamara, 1938 Oleo sobre papel de diario, montado en cáñamo 31 1/2 x 69 pulgadas**

Pintor, acuarelista y acuafortista, considerado uno de los más originales maestros del arte moderno. Sin pertenecer a ningún movimiento específico, creó obras conocidas por sus fantásticas imágenes oníricas, ingenio e imaginación.

### 3.8.2 Chaim Soutine

Pintor expresionista, nacido en Lituania (entonces Rusia). De familia judía, siendo el décimo de once hermanos de una familia económicamente bastante pobre. Le gustaba pintar desde joven (desde los 13 años), pero su familia quería que fuera sastre. Como continuamente le ridiculizaban para que no pintara, se iba al bosque a pintar y sólo volvía cuando estaba hambriento.

A los 15 años (en 1909) estudia un curso de pintura. A los 16 años (en 1910) estudió arte de 3 años de duración en la Escuela de Bellas Artes de Vilna. Posteriormente, en 1913 (a los 19 años) y habiendo ahorrado algún dinero, deja Vilna y saca un billete de tren a Francia y se fue a vivir en "La Ruche" = edificio construido para Exposiciones y que luego se convirtió en un estudio de artistas. Allí estaban Chagall, Léger, Kisling y Modigliani entre otros. Era un lugar donde vivían y trabajaban. Estuvo viviendo 6 años y se hizo muy amigo de Modigliani. En París pasó mucha pobreza sobre todo durante los primeros años, ello le afectó mucho tanto a su salud física como psicológicamente. Tuvo trabajos esporádicos como de portero en una estación de ferrocarril y otros. En "La Ruche" pintó muchos retratos de artistas y refugiados políticos.

Encontró un prototipo para la distorsión de la forma en El Greco, a quien consideró un gran maestro y a quien estudió mucho. En muchos de sus retratos se observa esta distorsión, pero a diferencia de El Greco, Soutine incorpora elementos grotescos, casi cómicos, del mundo del terror con humor. Estuvo recibiendo clases

de Cormon, quien unas décadas antes había enseñado a Van Gogh y a Toulouse-Lautrec.

Otros pintores que influyeron en Soutine fueron Rembrandt, Van Gogh, Cezanne (rompiendo la forma en planos y aplanando la figura), Bonnard (que le enseñó a dar consistencia al cuadro, a dar pinceladas fuertes, con mucho peso y propósito).

Se va a Ceret (en los Pirineos franceses) donde permaneció 3 años aproximadamente y donde pintó muchos paisajes y algunos retratos. De Kooning dijo de sus retratos "Soutine distorsiona las pinturas pero no a las personas". Sus paisajes se fueron haciendo cada vez más violentos y convulsivos. Durante su estancia en Ceret tiende a pintar hacia lo abstracto, siempre metido en un estilo expresionista. Pintaba con mucha emoción, era muy intenso y vigoroso. Se le ha considerado el precursor del Expresionismo Abstracto Americano.

Su pintura destaca por su enorme vitalidad. La pincelada de Soutine no suele ser con una línea sino un brochazo ancho puesto de una forma muy sentida, con colores tumultuosos, gestuales. Es el "estilo de Ceret". Tanto en el estilo de Ceret como en el de Cannes, la pincelada es violenta y las formas están agitadas. Posteriormente pinta de forma más controlada aunque siguen perteneciendo al expresionismo eslavo-judío.

En 1923 – 25 se encuentra entre París y Cannes. "El estilo de Cannes" como se llamaba, se utiliza para distinguirlo del estilo que tomó en París. En Cannes, utilizó una paleta más brillante y más luminosa debido al clima veraniego. Es característico del estilo de Cannes los paisajes de la ciudad vistos desde arriba.

A los 28 – 29 años (1922 – 23) es descubierto por un coleccionista americano que le compra muchos cuadros y Soutine empieza a tener una buena reputación y vive bien económicamente. A partir de 1923 se comenzaron a vender sus cuadros y a partir de aquí dejó de preocuparse por el tema económico.

Su vida sentimental es bastante discreta y oculta. A los 31 años (1925) va a Amsterdam y quedó fascinado por Rembrandt. Durante estos años conoce a Debora Melnik con quien según parece se casaron (boda religiosa) y tuvieron una hija. Soutine niega la paternidad y deja a la madre con la niña. Durante los años siguientes (1930 – 35) estuvo influido por Rembrandt, Corot y Courbet (se inspira en Courbet para sus estudios de animales).

A los 36 años, (en 1930) la característica de sus cuadros era la tristeza y comienza la atracción por los cuadros de Courbet. Sus modelos están en el suelo y sus paisajes son más tranquilos. Existe una mayor distancia entre el pintor y el tema a pintar. ("Hand is the dancer, following the rhythm of the disturbances of the soul").

Entre 1931 – 35 su producción disminuye mucho. Le costaba mucho inspirarse, estaba continuamente buscando el paisaje adecuado o el modelo adecuado. Cada vez tenía más ataques de úlcera, estos eran fuertes y dolorosos y frecuentemente tenía indigestiones.

A los 46 años, (1940) le introducen a Marie-Berthe Aurenche, exmujer de Max Ernst y pronto su compañera.

Por la ocupación alemana, Soutine tiene que dejar París (pues era judío). En 1943 sufre un grave ataque de úlcera. Para no ser detectados por los alemanes, toma un circuito alternativo a París llegando más de 24 horas más tarde de lo previsto. Se le diagnostica úlcera perforada con hemorragia interna. Es operado muriendo durante la operación en 1943 en París. (Al velatorio acuden Pablo Picasso y Max Jacob entre otros).

### Temas tratados en sus obras

#### ➤ **Naturaleza Muerta**

Tenía una obsesión por la comida por 2 motivos: hambre que pasaba y la úlcera que tenía.

Soutine pinta la comida como algo que le causa un enorme placer pero también como algo que le produce dolor. Cuando se fue a París también pasó hambre y además tuvo úlceras de estómago que le afectaron mucho a lo largo de su vida causándole al final la muerte. Aun cuando económicamente estaba mejor, no podía comer, le encantaba comer, pero cada vez que lo hacía se ponía muy enfermo. La comida que pintaba era carne y pescado, alimentos prohibidos para él. Casi todas sus obras de naturaleza muerta están relacionadas con este tema. De joven sufrió mucha pobreza y hambre y probablemente afectó de forma inconsciente a su empeño en la comida.

Por otra parte la comida jugaba un papel importante en la familia y en la religión. También en el judaísmo existe una relación entre la comida y la muerte (el animal debe ser matado rápidamente, de forma que le cause el mínimo dolor, es pecado hacer sufrir al animal). Es un tema dominante en Soutine hasta mediados 1925 aproximadamente. Luego le interesaron más los paisajes.

Entre 1925-29 estuvo en París y pintó principalmente naturalezas muertas: animales muertos, conejos, pescado y también. La naturaleza muerta era principalmente comida. En estos cuadros hay que destacar la textura, el pigmento y el color más variado que utiliza un poco reflejo de la mortalidad humana. Esta percepción de la carne y de la piel estuvo influida por la admiración que tenía de otros artistas como Rembrandt y Chardin.

("Rembrandts Beef") "Buey desollado". Soutine pinta algo parecido pero centrando su cuadro sólo en la carne y eliminando el entorno. Pinta la carne muy de cerca del observador.

## ➤ Paisajes

Se identifica mucho con el motivo que va a pintar, por eso a la hora de pintar paisajes le gustaba salir al exterior a pintar fuera de su estudio, le gustaba introducirse más en la luz, el espacio y la atmósfera, de ser otro elemento más del paisaje, una parte de lo que pinta. Así se caracterizan los paisajes que pintó entre 1919-1922 en Céret (en los Pirineos Franceses). Sus paisajes se conocían como el "Estilo de Céret": son paisajes inestables, vibrantes, con movimiento, como terremotos.

El espacio está muy comprimido, las formas se aplanan, se fusiona una forma con otra así como el espacio delante y del fondo. Los elementos están unidos entre sí.

Todo ello produce como una única forma en el lienzo compuesta de varias formas unidas. En Ceret son paisajes bidimensionales.

Luego durante el periodo de Cannes, el "Estilo de Cannes", Soutine resalta la identidad de los objetos (en Céret las formas se fusionaban unas con otras) ahora separa un objeto de otro. Resalta el objeto como una identidad (como una autonomía). En Cannes los paisajes son más abiertos y luminosos.

La composición en sus naturalezas muertas, retratos y paisajes más tardíos se refiere a un sólo objeto central que envuelve al paisaje de Céret. También comienza a estabilizar las formas, ya no tienen tanto movimiento.

## ➤ Retratos

A lo largo de su vida pintó muchos retratos. Retrató a pasteleros, destaca "El Pastelero", cocineros y camareros (sigue su obsesión por la comida).

Los retratos son normalmente de frente. Sí pintaba la figura, normalmente era de cerca y para que saliera la cabeza normalmente de frente. En muchos retratos, las figuras están mirando de frente y atraen la atención del espectador aunque aparentemente son indiferentes al artista.

Los retratos son pintados con cierto aire nativo debido a la influencia que tuvo de Modigliani. Sus retratos se parecían mucho a la persona retratada. En sus autorretratos nunca se pintaba las manos. Esto es un hecho importante dado que daba gran importancia a las manos en los retratos de otras personas. Las manos de Soutine eran delgadas y delicadas e impresionaban a aquellos que le conocían. Modigliani hizo muchos retratos a Soutine y sí que le retrató con las manos.

Entre 1923 – 28, le empezaron a atraer las personas con uniforme ya que el efecto que quería dar con el uniforme era el esconder la individualidad de la persona, es decir a despersonalizar, al anonimato, Ej. botones, camareros o niños del coro. Retrata sobre todo a seres de inferioridad física y social.

Nunca pintaba desnudos, solamente lo hizo una vez con una modelo profesional. En esta ocasión la modelo aparece con una pose tímida que realmente refleja lo mal que lo pasaba al pintarla.

Si no les gustaban sus cuadros los destruía. A veces ponía varios cuadros suyos en el suelo (como si fuera una exhibición), los estudiaba durante horas y con un cuchillo rompía los que no le gustaban. También lo destruía si alguien hacía algún comentario de que no era muy bueno un cuadro suyo o si le decían que le recordaban a otro pintor. Así destruyó gran número de sus cuadros.

Algunos cuadros suyos que estaban en manos de marchantes o de otras personas, se los cambiaba por otro cuadro suyo posterior para destruir el cuadro viejo. En otras ocasiones recortaba la parte del lienzo que le gustaba.

### 3.8.3 Edgard Much

Munch influyó en el Expresionismo alemán. Su obra La Niña Enferma de 1885-1886 está inspirada en la muerte de su hermana por tuberculosis y en ella se ve el expresionismo neurótico con que intensifica las imágenes de la realidad. Le fascinaba el arte de Van Gogh y también le impresionó el brillante colorido del neoimpresionismo. Una de sus obras más características es El Grito, en donde los ritmo.

### 3.9 Dadaísmo y De Stijl

Más que un movimiento literario es una actitud ante la vida. El dadaísmo fue un movimiento artístico literario nacido en Zurich; Alemania en 1916 por un grupo de escritores representados por Tristán Tzara.

Su ideología era antiburguesa e intentaba negar todo el pasado, fue inspirada en los primeros balbuceos del bebé, buscaban escandalizar a la sociedad rechazando los modelos establecidos dentro de la literatura.

En 1917, Tristán Tzara lanza un manifiesto dadaísta, explicando: que dada no significa nada, el cual estaba lleno de incongruencias. "no más nada de nada", "dada duda de todo, todo es duda".

Dadá o Dadaísmo, movimiento que abarca todos los géneros artísticos y es la expresión de una protesta nihilista contra la totalidad de los aspectos de la cultura occidental, en especial contra el militarismo existente durante la I Guerra Mundial e inmediatamente después. Se dice que el término dada (palabra francesa que significa caballito de juguete) fue elegido por el editor, ensayista y poeta rumano Tristan Tzara, al abrir al azar un diccionario en una de las reuniones que el grupo celebraba en el cabaret Voltaire de Zurich.

El movimiento Dadá fue fundado en 1916 por Tzara, el escritor alemán Hugo Ball, el artista alsaciano Jean Arp y otros intelectuales que vivían en Zurich (Suiza), al mismo tiempo que se producía en Nueva York una revolución contra el arte convencional liderada por Man Ray, Marcel Duchamp y Francis Picabia. En París inspiraría más tarde el surrealismo. Tras la I Guerra Mundial el movimiento se extendió hacia Alemania y muchos de los integrantes del grupo de Zurich se unieron a los dadaístas franceses de París.

**En 1922 el grupo de París se desintegró.** Con el fin de expresar el rechazo de todos los valores sociales y estéticos del momento, y todo tipo de codificación, los dadaístas recurrían con frecuencia a la utilización de métodos artísticos y literarios deliberadamente incomprensibles, que se apoyaban en lo absurdo e irracional. Sus representaciones teatrales y sus manifiestos buscaban impactar o dejar perplejo al público con el objetivo de que éste reconsiderara los valores estéticos establecidos. Para ello utilizaban nuevos materiales, como los de desecho encontrados en la calle, y nuevos métodos, como la inclusión del azar para determinar los elementos de las obras. El pintor y escritor alemán Kurt Schwitters destacó por sus collages realizados con papel usado y otros materiales similares.

El artista francés Marcel Duchamp expuso como obras de arte productos comerciales corrientes – un secador de botellas y un urinario – a los que denominó **ready – mades**. Aunque los dadaístas utilizaron técnicas revolucionarias, sus ideas contra las normas se basaban en una profunda creencia, derivada de la tradición romántica, en la bondad intrínseca de la humanidad cuando no ha sido corrompida por la sociedad.

## El Dadaísmo y De Stijl

Dos movimientos paralelos, surgidos en 1916 y 1917, respectivamente. y presididos ambos por un trágico denominador común: Europa y su primera guerra fratricida.

El indudable carácter iconoclasta, nihilista y provocativo con que el grupo inicial Dadá se expresó y el fenómeno de sus múltiples e inmediatas segregaciones en el mundo occidental aparecen habitualmente como los datos más tópicos con que se define este decisivo movimiento vanguardista



Kurt Schwitters, 1923

De todos modos, quizás resulte excesivo corregir esta laguna tratando de situar al movimiento antiburgués en el seno de la izquierda, aunque hubiera señalados simpatizantes e incluso militantes.

Perseguido por el nazismo como arte especialmente «depravado», también la burguesía deseó vengarse de esta concreta vanguardia silenciando durante muchos años toda información sobre el extenso y variado grupo y negándole lo más elemental del aparato de difusión cultural que la clase dirigente administraba.

En realidad, hasta los años sesenta no empezaron a surgir los primeros análisis y estudios competentes sobre el tema.

Ciertamente, la filosofía inicial del grupo, violentamente antiburguesa (a la que acusaba de corrupción), no podía esperar mejor trato por parte de la clase humillada. Sin embargo, la actitud Dadá apuntaba mucho más alto, hacia una completa revolución cultural de la que las primeras consecuencias son el testimonio de la crisis histórica que les tocó vivir.

Los elementos de expresión gráfica de la catarsis dadaísta fueron recogidos por el diseño gráfico en tan gran medida que no deja de resultar sorprendente la habilidad con que se destilaron del lenguaje virulento antiburgués unos sistemas formales que permitieran su reinserción en la misma sociedad que los había rechazado.

La revolución tipográfica, el collage absurdo presurrealista, el fotomontaje y el diseño de revistas especializadas (única red de información con que contaron las ideas programáticas Dadá), son algunos de los hallazgos que significaron

aportaciones tan fundamentales para la evolución del diseño gráfico que hay quienes sostienen que esta profesión nace realmente en estas fechas.



**Raoul Hausmann, 1920**

Por otra parte, si bien Marcel Duchamp, Francis Picabia o Tristan Tzara han influido también en el diseño gráfico, la huella más profunda fue la marcada por los grupos Dadá alemanes; John Heartfield, Georges Grosz, Raoul Hausmann y Hannah Höch son los grandes descubridores del fotomontaje. A su lado, la revolución tipográfica debe hoy gran parte de su éxito a Kurt Schwitters.

En un segundo plano, los célebres collages de Max Ernst (otro dadaísta alemán), los del propio Schwitters e incluso las maderas de Hans Arp (alemán también, aunque al principio residía en Zurich) han creado modelos que el diseño gráfico y el publicitario han perpetuado hasta nuestros días.

Tal vez debido a la ambivalencia de algunos de los grandes dadaístas (lo mismo dibujaban o pintaban que componían poesía: Schwitters, Tzara, etcétera), a la contemporaneidad de la Revolución Soviética y, con ella, al ejemplo de los constructivistas asumiendo el diseño gráfico como vehículo de cultura artística, el caso es que sobresalen entre los miembros Dadá dos nombres que hicieron del diseño gráfico su principal actividad profesional. Nos referimos a John Heartfield, el creador del fotomontaje político y Kurt Schwitters, dos hombres, además, auténticamente providenciales.

Kurt Schwitters fue diseñador gráfico, montó su propia agencia de publicidad (en la que ofrecía asesoría publicitaria y unos completísimos servicios de diseño), desempeñó cierto tiempo la presidencia del recién creado Círculo de los Nuevos

Diseñadores Publicitarios (del que formaron parte Jan Tschichold y Moholy-Nagy), dictó conferencias en la Bauhaus, colaboró con De Stijl, dedicó dos números de su revista Merz al diseño publicitario y uno sobre la nueva tipografía, trabajó con El Lissitzky (de quien publicó sus tesis tipográficas en cuantos papeles pudo), explicó sus propias tesis sobre la tipografía, etc.

Casi todas las versiones de collages tipográficos que se han venido haciendo en diseño gráfico desde entonces son claramente deudoras de los de Schwitters, desde Paul Rand a la escuela polaca. Del mismo modo, los diseños tipográficos ideados por Schwitters para su revista han marcado también una sólida pauta, mayor incluso en el mundo del diseño gráfico que en el del arte plástico. La literalidad con que pueden utilizarse en diseño gráfico cualesquiera modelos ha facilitado la recreación ad libitum de esta personal, sensible y profunda versión Dadá.

Si bien De Stijl fue un movimiento igualmente revolucionario, centró sus objetivos en un plano teórico casi exclusivamente estético, excluyendo tal vez el componente de radicalismo verbal que compartía con el Dadaísmo. El comportamiento social y las apariciones en público formaban parte, tanto en uno como en otro grupo, de una cuidadosa estrategia fetichista. El nombre que adoptó el grupo fue el de una revista fundada en 1917 por el arquitecto, pintor, diseñador y escritor holandés Theo Van Doesburg, la cual se editó hasta su muerte, en 1931.

Partiendo de un criterio mucho más escolástico que el de los anteriores movimientos (ya que el propio nombre constituye ya una declaración de principios suficientemente diáfana de los propósitos del grupo, puesto que De Stijl significa, en holandés, El Estilo), la influencia sobre la arquitectura, la pintura y el diseño se produce a mayor profundidad, afectando a la estructura de la forma antes que a su aspecto externo. Como el Cubismo, otro de los movimientos escolásticos y analíticos, extenderá su influencia mucho más allá de su breve presencia temporal en los escenarios vanguardistas.

Las estructuras reticulares del propio Theo Van Doesburg y de Piet Mondrian, la reducción de los colores a sus más primarios pigmentos y las composiciones estrictamente geométricas fueron su mayor aportación, al margen de la plataforma gráfica experimental que constituyó la propia revista, encabezada por el precioso logotipo diseñado por Doesburg y desde la cual se publicaron (al mismo tiempo que lo hacían los constructivistas en la URSS) las primeras versiones compositivas en la Nueva Tipografía, doctrina formal renovadora que impuso definitivamente, entre otras cosas, la tipografía de palo seco.



Theo Van Doesburg, 1922

Futurismo, movimiento artístico de comienzos del siglo XX que rechazó la estética tradicional e intentó ensalzar la vida contemporánea, basándose en sus dos temas dominantes: la máquina y el movimiento. El poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti recopiló y publicó los principios del futurismo en el manifiesto de 1909. Al año siguiente los artistas italianos Giacomo

Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Gino Severini firmaron el Manifiesto del futurismo.

El futurismo se caracterizó por el intento de captar la sensación de movimiento. Para ello superpuso acciones consecutivas, una especie de fotografía estroboscopia o una serie de fotografías tomadas a gran velocidad e impresas en un solo plano. Ejemplos destacados son el Jeroglífico dinámico de Bal Tabarin (1912, Museo de Arte Moderno, Nueva York) y el Tren suburbano (1915, Colección Richard S. Zeisler, Nueva York), ambos de Gino Severini. Aunque el futurismo tuvo una corta existencia, aproximadamente hasta 1914, su influencia se aprecia en las obras de Marcel Duchamp, Fernand Léger y Robert Delaunay en París, así como en el constructivismo ruso. Surrealismo (arte), movimiento artístico y literario fundado por el poeta y crítico francés André Breton.

La pintura surrealista es muy variada en contenidos y técnicas. Dalí, por ejemplo, transcribe sus sueños de una manera más o menos fotográfica, inspirándose en la primera etapa de la pintura de De Chirico. Las esculturas de Arp son grandes, lisas y de forma abstracta. Por otra parte, Miró, miembro formal del grupo durante una corta etapa, representó formas fantásticas que incluían adaptaciones de

dibujos infantiles. El pintor ruso – estadounidense Pavel Tchelichew pintó cuadros y también creó numerosas escenas para ballets. En la década de 1940, coincidiendo con el exilio en México de artistas españoles influidos por el surrealismo, así como la visita de Bretón, que recorrió el país acompañado de Diego Rivera y del político soviético Trotski, el movimiento se extendió de forma relativa y limitada entre círculos intelectuales mexicanos (véase Remedios Varo). Neoplasticismo, corriente artística promulgada por Piet Mondrian en 1917 que proponía despojar al arte de todo elemento accesorio en un intento de llegar a la esencia a través de un lenguaje plástico objetivo y, como consecuencia, universal. Junto con Theo van Doesburg fundó la revista *De Stijl*, principal órgano de difusión del movimiento, en cuyo primer número apareció publicado el manifiesto neoplasticista.

Las teorías de Mondrian, que tienen su origen en las obras cubistas de Georges Braque y Picasso y en la teosofía, reivindican un proceso de abstracción progresiva en virtud del cual las formas se irían reduciendo a líneas rectas horizontales y verticales, y los colores al negro, el blanco, el gris y los tres primarios. Entre sus principales representantes se encontraban, además de Van Doesburg, el pintor Wilmos Huszár, el escultor Georges Vantongerloo y los arquitectos Jacobus Johannes Pieter Oud y Gerrit Thomas Rietvel, entre otros. El excesivo rigor de las propuestas de Mondrian provocó violentas críticas tanto dentro como fuera de su círculo de adeptos.

No obstante, el neoplasticismo está considerado, junto con el suprematismo de Maliévich, el origen de la abstracción geométrica.

Pop Art, movimiento artístico iniciado en la década de 1950 en Estados Unidos y Gran Bretaña.

Las imágenes del Pop Art (abreviatura de Popular Art, ‘arte popular’) se inspiraron en la cultura de masas. Algunos artistas reprodujeron latas de cerveza o sopa, tiras de cómic, señales de tráfico y otros objetos similares en sus pinturas, collages y esculturas. Otros incorporaron estos objetos cotidianos a sus pinturas o esculturas, a veces completamente modificados. Los materiales fruto de la tecnología moderna, como el poliéster, la gomaespuma o la pintura acrílica, ocuparon un lugar destacado. El Pop Art no sólo influyó en la obra de los artistas posteriores, sino que también ejerció un fuerte impacto en el grafismo y el diseño de moda.

Los antecedentes históricos del Pop Art se sitúan en la obra provocativa de los artistas dadaístas, especialmente del francés Marcel Duchamp, y en la tradición pictórica estadounidense caracterizada por el empleo del trampantojo en las representaciones de objetos cotidianos. Por otra parte, varios integrantes de la corriente Pop se habían ganado la vida trabajando como artistas publicitarios.

El movimiento Pop Art comenzó como una reacción contra el expresionismo abstracto, que dominó el arte durante las décadas de 1940 y 1950, al que estos los artistas consideraban demasiado intelectual y apartado de la realidad social. Asumiendo el objetivo del compositor estadounidense John Milton Cage —eliminar las distancias entre arte y vida— los artistas Pop se aproximaron con ironía al ambiente de la vida cotidiana. Emplearon imágenes que reflejaban el materialismo y vulgaridad de la moderna cultura de masas para transmitir una percepción crítica de la realidad, más inmediata que aquella ofrecida por la pintura realista del siglo XIX.

La primera obra destacada del Pop Art fue *¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy día tan distintos, tan simpáticos?* (1956, colección particular) del artista británico Richard Hamilton. En esta satírica obra, que representa dos absurdas figuras que se pavonean en un salón, se pueden apreciar los principales rasgos del Pop Art: descontextualización, incongruencia, provocación y buen humor. Además de emplear las imágenes de la cultura de masas, el Pop Art se apropió de las técnicas de la producción masiva. A principios de 1960, el estadounidense Andy Warhol llevó esta idea un poco más lejos al adoptar la técnica de la serigrafía, capaz de imprimir cientos de estampas idénticas de botellas de Coca Cola, latas de sopa Campbell y otros objetos representativos de la cultura consumista.

Otros ejemplos importantes del Pop estadounidense fueron las obras escultóricas de George Segal y Wayne Thiebaud o las series satíricas del Gran desnudo americano, pintadas por Tom Wesselmann. En España, el Pop Art está representado por la pintura del Equipo Crónica, en cuya obra se desmitifica el arte tradicional y se abordan ciertos aspectos de la problemática social.



**Picabia:**

**"Parada amorosa", 1917.**

**Colección particular, Chicago.**

## 3.10 Bauhaus



Gran parte de la historia del diseño gráfico es paralela a la del arte y la ilustración.

El Norteamericano William Addison dio el término de Diseño Gráfico mismo que se utilizó sino hasta el año de 1922.

Sin duda una de las cuestiones claves de todo proceso iniciado por la Revolución Francesa en el siglo XVIII, fue el incremento espectacular que adquirieron los medios de mecanización de productos, lo cual hacia más fácil la reproducción mecánica de productos.

Desde el siglo XIX, al hacerse más fácil la reproducción de la ilustración y cobrar importancia la representación y el empaquetamiento de productos comerciales debido a la competencia, el arte del diseño gráfico ha ido ganando importancia. De manera paralela, también ha aumentado la tecnología, la arquitectura y el comercio.

La invención de la imprenta, la revolución industrial y la aparición de la litografía; fueron factores que propiciaron que el siglo XIX fuera el punto de partida del diseño moderno.

Al final de la Segunda Guerra Mundial las ideas del diseño alemán habían llegando al otro lado de Atlántico y habían influido en los diseñadores americanos, tal es el caso de grafistas como Paul Rand.

El éxito de buena parte de estas ideas de diseño fue inmediato, debido a su sencillo y el uso de la retícula.

La Bauhaus (**casa de la construcción**) fue una escuela del diseño, artes gráficas y arquitectura fundada en Weimar en 1919, por Walter Gropius, uno de los arquitectos contemporáneos más importantes, en esta institución se pretendía formar estudiantes que fueran igualmente expertos en el arte y en los trabajos manuales, además de artesanos funcionales, con ornamentación industrial.

Entre los primeros nombres que formaron parte de la Bauhaus fueron Vassily Kandisky, Paul Klee, Herbert Bayer, entre otros.

### **Bauhaus. La escuela que cambió al mundo**

En abril de 1919 abrió sus puertas una de las escuelas más importantes del mundo, instituyó una nueva forma de pensar y cambió el futuro de la industria. Existió durante 14 años pero lejos de ser olvidada dejó una profunda huella.

Las consecuencias de la industrialización de finales del siglo XIX, surgida primero en Inglaterra y luego en Alemania, influyeron en la clase obrera y en la producción de los artesanos. El progreso tecnológico también trajo consigo cambios en las estructuras sociales. Entre ellas destaca la proletarización de amplios sectores de la población, pero también el hecho de que así pudieron racionalizar y abaratar los costos de producción de bienes. En el siglo XIX Inglaterra se alzó como la potencia industrial más prominente de Europa.

Hasta bien entrados los años noventa del siglo XIX, los ingleses se mantuvieron a la cabeza en lo que se refiere a adelantos técnicos y culturales, resultando en indiscutibles vencedores. Esto ya se anunciaba desde los años 50, cuando reformaron los procesos educativos tanto para artesanos como para las Academias. En éstas se enseñaba a los alumnos a diseñar por sí mismos en lugar de copiar modelos anteriores.

Sin embargo con este sistema no se lograba el propósito de las reformas, es decir, no se alcanzaba la creación de una cultura que llegara al grueso de la gente. Por ello la afiliación al socialismo planteó una mejor solución. Lograr una cultura del pueblo y para el pueblo se convirtió en aquellos tiempos en el desafío de casi todos los movimientos culturales innovadores como la Bauhaus.

En Alemania se intentó alcanzar el mismo éxito logrado por los ingleses, por lo que al inicio de la década de los noventa se dio impulso a la importación de ideas y reformas desde Inglaterra. Más tarde, en 1896, el gobierno prusiano envió a Hermann Muthesius a Inglaterra por un periodo de 6 años, en calidad de "espía del gusto", su estancia tuvo como finalidad estudiar las causas del éxito inglés. Gracias a esto se establecieron en el país germano Escuelas de Artes y Oficios en las que diversos artistas modernos fungieron como profesores. En esas escuelas y talleres se producían principalmente enseres de casa, muebles, textiles y utensilios de metal. Estilísticamente, los productos alemanes de final de siglo no

tenían parecido alguno con los producidos por los ingleses de las Arts and Crafts, movimiento profundamente arraigado durante el siglo XIX. En esa década de 1890, Alemania adelantó a Inglaterra como nación industrializada, asegurándose ese puesto hasta 1914, cuando estalló la 1ª Guerra Mundial.

En 1918, el gobierno alemán puso a cargo de Walter Gropius la dirección y administración de las dos escuelas más importantes de arte en Weimar, la Sächsischen Kunstgewerbeschule y la Sächsischen Hochschule für bildene Kunst. Finalmente, tras la unión de ambas, el 12 de abril de 1919 Gropius fundó la Staatliches Bauhaus en Weimar, la escuela de arte más moderna en su tiempo. En un manifiesto de la Bauhaus distribuido por toda Alemania, Gropius aclaraba el programa y la meta de la nueva escuela: artistas y artesanos debían trabajar juntos en la construcción del futuro. Gropius declaraba los principios que, en su opinión, deberían regir la escuela desde su inicio.

Se refirió a ellos en los siguientes términos retóricos, que evocan un ideal casi cercano a la Edad Media por unificar las artes alrededor del eje de la arquitectura:

"Arquitectos, escultores, pintores, todos nosotros debemos regresar al trabajo manual... Establezcamos, por lo tanto, una nueva cofradía de artesanos, libres de esa arrogancia que divide a una clase de la otra y que busca erigir una barrera infranqueable entre los artesanos y los artistas. Anhelemos, concibamos y juntos construyamos el nuevo edificio del futuro, que dará cabida a todo – la arquitectura, escultura y pintura – en una sola entidad que se alzarán al cielo desde las manos de un millón de artesanos, símbolo cristalino de una nueva fe que ya llega"

Siguiendo las ideas del consejo, se convirtió para Gropius en actividad social, intelectual y simbólica. Reconcilió los oficios y especialidades hasta entonces independientes, uniéndolos como trabajo en común en el que la construcción allana diferencias de condición y acerca a los artistas al pueblo. Todas estas ideas y conceptos se aplicaron en talleres de la misma escuela, donde se daban cita actitudes estéticas en las que alumnos y profesores trabajaban en conjunto. Ahí se experimentaba con tejidos, trabajo de metales, muebles, fotografía, diseño escenográfico, pintura, escultura y arquitectura. Esto llevó a diseños incipientes, funcionales y eficientes.

Figuras del mundo entero se unieron a esta institución que orientó el pensamiento de toda una generación de arquitectos, diseñadores y artistas hacia la creación de obras con utilidad social, producidas en serie. Entre éstos destacaron arquitectos como: Walter Gropius, Mies van der Rohe y Marcel Breuer; los artistas Laszlo Molí – Nagy, Gyorgy Kepes y Josef Albers; pintores de la talla de Paul Klee y Wassily Kandinsky; y la tejedora Anni Albers. Otra figura de gran importancia fue Margarete Schutte-Lihotzky, diseñadora del prototipo de la cocina Frankfurt (1925), en cuya elaboración se utilizaron teorías científicas sobre el manejo del

hogar y estudios sobre higiene y eficacia de movimientos. Con este diseño se resaltó un concepto esencial de la Bauhaus: reducir el tiempo, espacio y esfuerzo requeridos para el trabajo doméstico. Ello causó la adhesión de un gran número de seguidores, entre ellos Gerit Rietvelt, J.J.P. Oud y Moisei Ginzburg.

Estas grandes figuras trabajaron en la primera sede de la Bauhaus, ubicada en la ciudad de Weimar, trasladándose en 1925 a Dessau, donde ocuparon espacios provisionales que ya llevaban el nombre de Bauhaus Dessau, Hochschule für Gestaltung. Un año más tarde tuvo lugar la apertura del edificio oficial, una obra maestra de la arquitectura diseñada por el mismo Walter Gropius.

Este cambio de sitio se debió a que la ciudad de Dessau ofrecía mayor apoyo económico que Weimar y, al ser una ciudad industrial, tenía una relación más directa con la ideología de la escuela. En 1931 la Bauhaus se vio obligada a cerrar sus puertas por motivos políticos pero Mies van der Rohe, el entonces director, decidió continuar el proyecto en Berlín. En esos años el Partido Nacional Socialista ya gobernaba Alemania y, al no aprobar el intercambio cultural con artistas de otros países, estableció que el arte debía ser puramente alemán. Por ello, en 1933 la escuela fue definitivamente clausurada.

Por otro lado, esta escuela tuvo gran impacto en Estados Unidos, grandes escuelas continuaron con esta manera de enseñar en busca de un nuevo arte útil que ayudara lo más posible a la sociedad en conjunto. Algunas escuelas con esta tendencia fueron el Instituto Tecnológico de Illinois en Chicago, el Black Mountain College en Carolina del Norte y el Postgrado de la Escuela de Diseño de Harvard, que estuvo bajo la dirección de Gropius de 1938 a 1952.

En el Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, en Berlín, actualmente existe un gran número de obras realizadas por los integrantes de esta escuela. El edificio fue diseñado por el mismo Gropius y cuenta con un museo, colección documental y biblioteca. Esta organización revela la gran importancia de la escuela, su progreso a lo largo de la historia y la manera en que sirvió como plataforma vital para el desarrollo de nuestro siglo.

### **La arquitectura de la Bauhaus a través de la historia**

Al inicio del siglo XX encontramos a varios personajes que dieron un gran cambio a la arquitectura. Destacaron Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Luis Barragán y Gerrit Rietvelt, además de grupos como el constructivismo ruso y la Bauhaus. Estos movimientos negaron la arquitectura del siglo XIX y buscaron crear otra, surgida de nuevos materiales y con ayuda de la tecnología. La nueva estética, carente de ornamentos, buscaba sobre todo sencillez, utilidad y difusión. Esta ideología, al enfocarse a todas las clases sociales, evitaba que la arquitectura se siguiera desarrollando en una elite de la sociedad a través de obras públicas y monumentos. De esta manera se conformó la arquitectura del siglo XX.

La arquitectura de la Bauhaus sobresalió por ser funcional. Las clases que impartían buscaban crear una profundidad analítica en el estudiante. Los cursos trataban temas relacionados con estética, construcción, calefacción y ventilación, materiales, matemáticas y física. Asimismo, se desarrollaban estudios sobre urbanización, relación de volúmenes, los distintos caminos para desarrollar un proyecto, orientación de viviendas e interacción de interiores y exteriores; también se analizaba al habitante de la futura obra.

Los 3 arquitectos más destacados de esta escuela, Walter Gropius, Marcel Breuer y Mies van der Rohe experimentaron con el nuevo material del siglo XX, hormigón. Estos arquitectos junto con los mencionados al principio utilizaron el nuevo material combinándolo con estructuras de metal y cristal, construyendo múltiples obras en las siguientes décadas. Un buen ejemplo de estas obras son las casas de Richard Neutra y la Fundación Miró en Barcelona, que se parece al Bauhaus Archiv.

En nuestro país, esta escuela ejerció gran influencia, empezando con los primeros arquitectos funcionales como José Villagrán García, Enrique del Moral, Mario Pani y muchos otros. Un ejemplo directo es la obra de Ciudad Universitaria, en el Distrito Federal, construida a mediados del siglo XX por 40 arquitectos. Se buscó una arquitectura funcional que exigiera un número mínimo de materiales, como hormigón armado y estructuras de metal y cristal, logrando así vanguardia a bajo costo.

El arquitecto más sobresaliente de la Bauhaus, Mies van der Rohe, influenciado por la arquitectura de Frank Lloyd Wright, comenzó construyendo casas en los 20's.

En 1929 logró su mejor obra, el Pabellón de Barcelona, la cual hizo para mostrar al mundo la nueva arquitectura. Años más tarde, al emigrar a Estados Unidos, van der Rohe construyó rascacielos con una estructura metálica cubierta por una piel de cristal, creando una transparencia y un reflejo, concepto que encontramos en menor escala en obras de Gropius.

Esta idea sería utilizada después por un gran número de ingenieros y arquitectos, como Ramón Torres y su edificio de la Lotería Nacional.

La reacción contra la Bauhaus fue el postmodernismo, encabezado por Philip Johnson. Este retomó algunos elementos clásicos y los aplicó de una manera innovadora. Algunos han eliminado el concepto de transparencia original de la Bauhaus, sustituyendo los cristales por espejos debido al deseo de privacidad de la gente. Esto se puede ver en muchos edificios actuales, aunque aún se puede encontrar arquitectura basada en la Bauhaus.

## Influencia de la Bauhaus en el diseño

Al comienzo del siglo XX se vio la urgencia de generar masivamente productos para satisfacer las necesidades de un mercado cada vez más amplio y exigente. Se requerían productos que pudieran ser adquiridos por cualquier persona, evitando así que circularan solamente en una clase social o élite reducida. La demanda de más y mejores bienes impulsó y obligó a los talleres de arte y de mano de obra a convertirse en diseñadores industriales.

Debido a los problemas sociales y económicos del momento, se trataba de crear productos que fueran funcionales y atractivos a la vez, para el mercado, manteniendo bajos costos de producción. Para esto se empezó a producir con materiales comunes y baratos como metal, vidrio, cristal y madera entre otros. Se creía que las formas y colores básicos representaban un precio industrialmente más económico, por lo que las formas de círculo, cuadrado y triángulo se tomaron como punto de partida. En las clases sobre forma se empezaba a trabajar con estas figuras elementales y a cada una se le atribuía un carácter determinado.

El círculo era "fluído y central", el cuadrado era "sereno" y el triángulo, "diagonal". Más adelante, en el arte y escultura de Bauhaus se tomó este mismo concepto con el que trabajaron Wassily Kandinsky, Paul Klee y Johannes Itten. A este nuevo desarrollo, representado princ. en Holanda y Alemania, se le llamó funcionalidad moderna o modernidad internacional.

No fue sino hasta 1919, después de que Gropius fundara la Bauhaus, que se pudo identificar la innovadora producción estética con la maquinaria industrial. Sus tendencias fundamentales se reducen a la ruptura con lo tradicional y con los estilos preestablecidos; el predominio de la función sobre la forma; la interrelación estrecha entre, por un lado, la arquitectura y el diseño y, por otro, las ciencias aplicadas; la adecuación de la vivienda a los recursos y necesidades humanas; y una efectiva planificación urbana.

La filosofía de Gropius se basaba en integrar todas las artes con la tecnología moderna y unirlas con el fin de obtener un diseño disponible para todos los niveles socioeconómicos. Los productos resultantes se alejaban mucho de la clásica ornamentación excesiva. Por el contrario, poseían líneas limpias y claras, formas geométricas sencillas y, de manera característica, daban la impresión de estar hechas industrialmente y no a mano.

Fue entonces cuando se empezó a hablar de hacer diseños industriales en forma positiva. La teoría de esta escuela sobre enseñanza del diseño incluía un artista y un técnico en cada estudio de clase. De esta manera, los alumnos usaban su creatividad de forma libre y, simultáneamente, aprendían la técnica. Los alumnos eran requeridos en los talleres por periodos cortos, con el fin de que entendieran la

tecnología para la que posteriormente diseñarían. Con estos principios básicos se puso en marcha la producción de enseres de uso casero y muebles.

Estos innovadores personajes, definieron la forma de nuestras ciudades y objetos personales estos son ahora prácticos, baratos atractivos y fáciles de usar.

La Bauhaus se desarrollo en tres etapas principales:

1. 1919 – 1923 Etapa idealista y romántica
2. 1923 – 1925 Etapa Racionalista
3. 1925 – 1929 Etapa Funcional

Dentro de la etapa romántica e idealista de la Bauhaus se recuperan los oficios artesanales y se vuelven una actividad constructiva, se eleva por lo tanto la artesanía a la categoría de Bellas Artes.

Se comercializan los productos los cuales serian elaborados en masa.

Se desarrollan grupos especiales de clases teóricas por maestros y practicas por artesanos.

Dentro de la etapa Racionalista de la Bauhaus se muestra el interés en el mundo de las máquinas y nuevas técnicas, se convierten en el periodo más productivo y rentable de los talleres.

Dentro de la etapa Funcionalista de la Bauhaus se crea una nueva Bauhaus, con la apertura de talleres de pintura.

La Bauhaus fue suprimida en 1933 por las autoridades nazis.

Siendo la primera escuela capaz de romper con conceptos modernistas, creando un estilo propio lleno de sencillez, evitando todo adorno innecesario.

El diseño gráfico continuo abierto a la influencia de nuevos movimientos culturales, especialmente a aquellos cercanos a las formas de expresión más modernas, como la psicodelia de finales de los 60's o el punk de los 70's.

En los años 50`s se desarrollaron los diseñadores suizos con un estilo tipográfico internacional como uno de los tipos más utilizados en la actualidad y que surgió de este movimiento: es el Univers.

En México el diseño gráfico tuvo la influencia de nuestros antepasados y curiosamente se inicio a la tradición a la tradición de nuestras cultura por ser un legado y artístico.

El diseño en la actualidad se toma como innovación, novedad, avance, la solución renovadora, un modo de relacionar un número de variables y factores, como una nueva forma de expresión y según quien lo emplee puede significar diferentes cosas.

- Diseño + gráfico = Diseño Gráfico
- Diseño + industria = Diseño Industrial
- Diseño + tela = Diseño Textil
- Diseño + libro = Diseño editorial

## 3.11 Surrealismo

Movimiento literario dentro del vanguardismo, surge en Francia en la segunda década del siglo XX.

Surrealismo significa sobre o más allá de lo real. Buscaban un mundo en donde encontrar los elementos contradictorios de la vida y donde se logre una imagen que participe de inmediato en una síntesis, en un automatismo psíquico. Algunos autores son: García Lorca, Bretón y después se les unió Dalí. En la cinematografía Luis Buñuel.

Nacido en Francia sobre los cimientos del dadaísmo e impulsado por sus ex miembros André Breton, Max Ernst, Hans Arp y demás representantes del grupo Dadá en París, el Surrealismo desplaza la dimensión de absurdidad dadaísta hacia los dominios del inconsciente, "fundando su estética en las fuentes ocultas de la imaginación".

Bajo tales presupuestos teóricos se preconiza el empleo de recursos oníricos y automáticos (experimentado largamente por los dadaístas) para la libre creación de formas, relanzando un tipo de collage como fórmula lingüística exclusiva y, con él, la obsesiva práctica de la asociación de imágenes sólo aparentemente irracional es (ya sea creando antagonismos visuales por un simple cambio de contexto, o por la absurda relación entre título y obra) a escalas o texturas sorprendentes por su aparente contradicción (el peine de Magritte que apenas cabe en una habitación, los relojes blandos de Dalí, etc.).



René Magritte, 1952

Este movimiento, fundado en París en 1924, ha ejercido -y ejerce todavía- un extraordinario magnetismo entre una gran parte de diseñadores gráficos e ilustradores que suelen incorporar variantes surrealistas a sus personales repertorios o tratamientos de la imagen. Los «collages fantásticos» del dadaísta (y más tarde surrealista) Marx Ernst y las insólitas composiciones de René Magritte han sido pasto preferido de escuelas y tendencias, nutriendo la cartelística polaca y alemana desde los años cincuenta para acá, la nueva ilustración publicitaria del Push Pin Studios, la fotografía publicitaria y la ilustración de revistas y libros, etc. Los frecuentes trabajos publicitarios ejecutados por Magritte en tiempos en que ya había pintado algunos de sus cuadros más famosos demuestran que aunque parte de la publicidad de hoy siga inspirándose en el pintor belga, fue él mismo el primero en utilizar el simbolismo surrealista en la publicidad.

El indudable efecto sorpresa que cualquier imagen inesperada produce a los ojos -y en este aspecto los surrealistas fueron maestros- ha sido rentabilizado por la mayoría de metáforas elaboradas en publicidad desde 1924 (especialmente en forma de anuncios y carteles), como el arquetipo iconográfico más eficaz en el superpoblado campo de acción de esta clase de productos gráficos. El Surrealismo sigue, pues, teniendo un gran futuro en el diseño publicitario. En efecto, mientras la publicidad precise obtener toda la atención del transeunte o espectador -siquiera sea un instante- para depositar en su inconsciente sus efímeros e interesados mensajes, seguirá haciendo uso de cuantos recursos visuales estén a su alcance. Para los publicitarios existe además en el Surrealismo un especial hechizo: fue el movimiento que logró bucear hasta las más ocultas e inexpugnables fuentes del subconsciente, objetivo principalísimo de toda la estrategia publicitaria de consumo.

A partir de un fenómeno artístico cultural como fue Dadá, el surrealismo empieza en 1924 en París. Allí, el escritor francés André Breton publica el Primer Manifiesto del Surrealismo y define el nuevo movimiento como "automatismo psíquico puro a través del cual nos proponemos expresar, ya sea verbalmente o por escrito, o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento". En principio era un movimiento de y para escritores, pero de inmediato se vislumbraron las enormes posibilidades que tenían para la pintura y la escultura. Pronto se distinguieron dos modos de hacer arte surrealista. De una parte, los pintores que seguían defendiendo el automatismo como mecanismo libre de la intervención de la razón; entre los más destacados están Joan Miró y André Masson. De otra, cada vez adquirió más fuerza la opinión de quienes creían que la figuración naturalista podía ser un recurso igual de válido. Sin duda, Salvador Dalí llevaría al límite el poder rupturista de la figuración, pero también cabría mencionar a René Magritte, Paul Delvaux o Yves Tanguy, éste último más interesado en las formas viscosas, líquidas. El arte surrealista investigó nuevas técnicas, como el frottage, la decalcomanía, el grattage, el cadáver exquisito o la pintura automática. También se interesó el surrealismo por la expresión de colectivos a los que apenas se había prestado atención en el pasado. El arte de los pueblos primitivos, el arte infantil, de los dementes o de los aculturizados fue revalorizado desde entonces. Su duración es ciertamente muy extensa, desde 1924 hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Además su capacidad de promoción fue excepcional, se celebraron exposiciones en todo el mundo. Como consecuencia del surrealismo y la abstracción, la pintura contemporánea norteamericana lideró a partir de 1945 el arte mundial.

### 3.11.1 Salvador Dalí

Salvador Dalí, pintor español, (Figueras 1904-1989). A pesar de que se incorporó al surrealismo cuando ya el movimiento contaba algunos años de existencia y que se separó del mismo relativamente pronto, Dalí es considerado aún por la inmensa mayoría del público como el paradigma del artista surrealista.

En el año 1924 fue expulsado de la academia y el pintor comenzó entonces a interesarse por el psicoanálisis de Freud, de gran importancia a lo largo de toda su obra. En 1928, asociado a Luis Buñuel, produjo la película "Un perro andaluz" ya dentro de la más depurada estética surrealista. Dalí fue un pintor surrealista de fanática dedicación. Su método -que él llamó "paranoicocrítico"- pareció ajustarse en un todo a su pintura por la excitación provocada de las facultades del espíritu" y por la "organización de una producción voluntaria y regular del azar objetivo. En el año 1924 fue expulsado de la academia y el pintor comenzó entonces a interesarse por el psicoanálisis de Freud, de gran importancia a lo largo de toda su obra. En 1928, asociado a Luis Buñuel, produjo la película "Un perro andaluz" ya dentro de la más depurada estética surrealista. Dalí fue un pintor surrealista de fanática dedicación. Su método – que él llamó "paranoicocrítico" – pareció

ajustarse en un todo a su pintura por la "excitación provocada de las facultades del espíritu" y por la "organización de una producción voluntaria y regular del azar objetivo".

Entre los años 1937-1938, por sugestión esta vez del clasicismo, Dalí situó a su arte en una zona, que, si es heterodoxa respecto al surrealismo programático, no deja por ello de estar ligada por hilos sutiles a su sistema. Fue entonces cuando Bretón denunció su "impureza y lo expulsó.

Salvador Dalí, es la figura más representativa de movimiento surrealista, el cual se caracteriza por la evasión de la realidad y por la pérdida de la racionalidad. Su portura ha sido tan criticada como celebrada.



## Resumen

**Impresionismo.** Contrario a las manifestaciones artísticas que le antecedieron, es el resultado de un análisis y no de una síntesis. Esta corriente surgió en Francia durante el último tercio del siglo XIX, en 1874 fue realizada la primera exposición colectiva de los impresionistas, entre las obras expuestas se encontraba un cuadro realizado por Claude Monet, titulado **Impresión**. Sol naciente que dio origen al nombre de esta tendencia. El 25 de abril del mismo año, L. Leroy publicó en el Carivari, el artículo: **La exposición de los impresionistas**.

Entre sus representantes están: Monet, Renoir, Pissarro, Cézanne, Berthe Morisot, Bazille, Manet, Degas, Toulouse – Lautrec y Constantin Guys.

La estética de esta tendencia se basa en lo objetivo, busca la fugacidad del momento y la realidad circundante que es un devenir y un ocurrir en el sentido absolutamente heraclítico. Toda imagen impresionista es la expresión de un momento en el perpetuum mobile de la existencia, la representación de un equilibrio inestable, siempre amenazado, en el juego de las fuerzas contendientes. Así el resultado estaba sujeto a vivencias sensoriales y experiencias ópticas, el pintor trataba de sintetizar en una sola impresión sensible los efectos simultáneos de la luz, color y espacio, los colores que utilizaban se limitaron a los del espectro solar, logrando de los contrastes sus efectos luminosos

**Cubismo expresionismo constructivo o cubismo.** Representado en la obra de STIJL, grupo holandés que buscaba hacer visible la esencia de la realidad velada por las formas individuales de la naturaleza y por el temperamento característico del artista. Stijl también aspiraba a la expresión de lo universal. Braque, Picasso, Mondrian, son representantes de esta corriente.

**Fauvismo.** Estilo pictórico que responde a la sensación; los colores el valor más importante de la obra. Su nombre proviene del francés les fauves que significa "**las fieras**". Al respecto, es conocida la frase del crítico de arte Louis Vauxcelles, cuando al ver una escultura de Marquet (la cual representaba a un niño que recordaba a Donatello), rodeada de cuadros de Matisse, exclamó: "**Donatello parmi les fauces**". Con el afán de espontaneidad de algunos fauvistas surgió el estilo NAIF o pintura ingenua; Théodore Rousseau fue el primero en realizar cuadros con las características de esta corriente. Amadeo Modigliani realizó obra estilizada de expresión melancólica, otros representantes son Vlaminck y Derain. "**Donatello entre las fieras**".

**Expresión abstracta.** Se inspiraron en la teoría de la sección áurea, otros en la estructura de las composiciones musicales que se fundamentaban en la **base cifrada**, y algunos más se fundamentaron en la estructura de la **música dionisiaca**. La base del color y las leyes de la geometría propuestas por Pascal,

constituyeron la importancia y fundamento de la obra de artistas de esa época. Perfección en el uso del lenguaje geométrico y objetivo fue la propuesta de los maestros del ARTE STIJL. La influencia de la abstracción geométrica, se manifestó durante varias décadas, siendo sus principales representantes: Léger, Delaunay, Kupka, Kandinsky, Malevich quien escribió el libro **Mundo sin objetos** (1927), Mondrian, Van der Leek y Albers, enlace entre las tendencias de la abstracción geométrica de América con sus antecedentes europeos.

A Seurat y Cézanne se les consideró lo primeros representantes de este lenguaje artístico que buscó interpretar el universo desde sus propias leyes.

## Bibliografía

- El impresionismo / Peter de Francia; tr. por Matilde Horne; reproducciones selec. por Viktor Griessmaier; México Hermes
- El cubismo, Alfred Shmelier, México Hermes
- Maestros de la pintura. Fascículo Edgar Degas. Edit. CINCO. Colombia.
- Museo de los Impresionistas: Jeu de Paume. José Camon Aznar, 2º ed, edit Aguilar, págs. 87-106 .España, 1968
- El gran arte, pintura. Varios autores, Edit. Salvat, Vol. 5, pág 1046-1056. Barcelona. 1987
- Las vanguardias artísticas del siglo XX / Mario de Micheli; vers. castellana de Angel Sánchez Gijón. Micheli, Mario de Sánchez-Gijón Martínez, Angel, tr.

## Tema 4. Movimientos decorativos

### Subtemas

- 4.1 Arte Nouveau
- 4.1.1 Remedios Varo
- 4.2 Art Déco

### Objetivo de Aprendizaje

Al término del tema el estudiante conocerá la diferencia entre Movimientos Decorativos y Vanguardistas y su aplicación a la Ciudad de México, que le permitan identificar los Diferentes Movimientos en la arquitectura, y decoración en las Calles del Distrito Federal.

#### 4.1 Arte Nouveau

El Art Nouveau se liga a la producción industrial, con un gran sentido de adaptación a la vida moderna. Es por ello que se desarrolló singularmente en dos variables: la arquitectura y el diseño gráfico. Los primeros ejemplos son paralelos a los cuadros de Munch, Gauguin y Van Gogh, pintores simbolistas de raíz expresionista que formalmente ofrecieron mucho al nuevo estilo. Pero se limita a la conexión estética, puesto que su hondo dramatismo no tiene nada que ver con los diseños escurridizos, ondulantes, curvilíneos de mera intención decorativa que ofrece el Art Nouveau. El nombre le vino dado al movimiento a raíz de una exposición de Munch en París, el año 1896, en la galería "Art Nouveau". Se desligó del Simbolismo en busca de una autenticidad de época: es el primer movimiento que se desprende casi por completo de la imitación de estilos anteriores (Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Romanticismo, etc.) en busca de la identidad de lo urbano y lo moderno, puesto que nacía un nuevo siglo.



Por ello utiliza técnicas que le son propias: la reproducción mecánica, como la xilografía, el cartelismo, la impresión... Estéticamente resultan imágenes planas, lineales, ornamentales, que se reducen a una economía de medios que las dota de singular belleza, se alejan de la figuración para centrarse en el mero adorno, muy cerca del diseño industrial. Las únicas conexiones estilísticas que se le pueden encontrar son las del Prerrafaelismo del último Romanticismo inglés, y el Movimiento llamado Artes y Oficios. A su extraordinaria difusión contribuyó lo agradable y fácil de su lectura, ayudada por el inicio de la revista ilustrada y las exposiciones internacionales, dos hechos que aparecen en la década de 1890. El ascendente artístico de Francia sobre Inglaterra (y sobre casi todo el continente europeo) durante el último tercio del siglo XIX determina, probablemente, la causa de que la versión modernista francesa, el Art Nouveau, prospere como el movimiento colectivo que, en sus autóctonas versiones, prevalezca en toda Europa.

En el campo específico del diseño gráfico, la habilidad integradora del movimiento francés, conciliando la caligrafía ornamental de un Beardsley o un Crane con la tendencia simbolista francesa, concluye en la articulación de una vanguardia gráfica domesticada que no pretende – como el Impresionismo – oponerse a los planteamientos de la cultura burguesa convencional, sino acomodarse a ella sin épater le bourgeois.

Y es que, extrapolado de sus objetivos sociales, el estilo sembrado por Morris quedó inevitablemente reducido a un mero hedonismo, es decir, a una intensificación de la experiencia puramente estética, fenómeno que el propio Morris se apresuró a deplorar en los últimos años de su vida. De una manera inesperada la burguesía industrial y comercial se encuentra, pues, ante un estilo que adoptará como valor de clase, en una especial coyuntura histórica cuyo paralelo más inmediato hay que buscarlo, aunque resulte exagerado, en el Renacimiento. La joven industria europea, a la búsqueda de una estética complaciente y complacida, halla en el Modernismo una forma de representación orgánica que desde la arquitectura al libro, del mobiliario a la joyería, de los objetos de uso cotidiano a la escultura decorativa o al cartelismo, proporciona una respuesta plástica coherente y amable, a la exacta y precisa medida de sus ambiciones pequeñoburguesas.

Históricamente constituye, además, la primera alianza estética que la industria, con sus posibilidades mecánicas de producción, emprende globalmente en oposición a los sucesivos movimientos (Realismo, Prerrafaelismo, Impresionismo, Dandysmo, etc.) que se han levantado durante el siglo XIX contra el gusto establecido, bajo la forma sistemática de vanguardias artísticas. La función conciliadora que se advierte en el Modernismo como estilo es, en Francia, más claramente visible que en ningún otro país, al ser inmediatamente aceptado, no sólo por la iniciativa privada, sino también por la Administración Pública, que

confía el diseño y señalización de los accesos a los transportes subterráneos (de los que se conservan todavía algunos ejemplos) a la tendencia Art Nouveau. En el campo de la iniciativa privada, la industria francesa de las artes gráficas es la primera en Europa que emprende la renovación de caracteres y materiales de complemento diseñados según los criterios del nuevo estilo. Como consecuencia de esta inmediata absorción del Modernismo por parte de la industria y la administración, ya diferencia del resto de países de Europa, los modernistas franceses no precisan tanto de la plataforma de lanzamiento que supone, en la etapa inicial, una revista de vanguardia. Curiosamente, no se da en París el equivalente a aquella larga lista de revistas que proporcionaron literalmente soporte físico e intelectual al nuevo estilo, al difundirlo desde el núcleo de acreditados grupos o cenáculos artísticos y literarios.



Théophile-Alexandre Steinlen:  
Cartel comercial, 1897.

Tal vez debido a los populares éxitos del cartelista Jules Chéret, que ha convertido las calles de París en una insólita galería de arte durante los veinte años anteriores, el caso es que el Art Nouveau halla un campo suficientemente abonado en el colectivo social urbano para la asimilación de nuevas tendencias visuales. En consecuencia, la forma gráfica por excelencia en que se manifiesta el nuevo estilo es el cartel, y la espléndida producción cartelística de Henri de Toulouse – Lautrec coincide, afortunadamente para la historia del diseño, con la rendida admiración que los impresionistas profesan por el arte japonés, cuyo impacto afectó también a este artista, quien frecuentaba – como es sabido – la tienda de materiales de dibujo y pintura del Père Tanguy, a la sazón abarrotada por completo de estampas japonesas. Paradójicamente, una parte sustancial de los cartelistas que forjan el Modernismo francés son de origen extranjero.

Exceptuando a Leandre (la participación de Henri de Toulouse-Lautrec, Edouard Manet o Pierre Bonnard son aisladas y ocasionales), vemos que los célebres cartelistas Théophile – Alexandre Steinlen y Eugène Grasset son suizos; Georges de Feure es hijo de padre holandés y madre belga; el ilustrador Karl Schwabe es alemán, y el más célebre y representativo de los cartelistas genuinamente Art Nouveau, Alphonse Maria Mucha, es checoslovaco.

El caso Mucha constituye el más exacto paradigma del fenómeno colectivo que el Modernismo representó también para el diseño gráfico. No sólo por el conjunto de su homogénea obra, densa y recurrente como pocas sino porque es el caso más ejemplar de síntesis orgánica de repertorios, caligrafías, composición y tipografía. Síntesis que, asombrosamente, parece producirse de repente, en el momento preciso en que, en 1894, Maurice de Brunhoff (gerente de la litografía Lemercier) le encarga por enfermedad del cartelista de la casa el famoso cartel anunciador de la obra Gismonda, interpretada por Sarah Bernhardt. En efecto, en el proyecto que elabora durante la noche Mucha reúne, sin apreciable vacilación, todos los ingredientes que concretarán el Modernismo gráfico, en una afortunadísima simbiosis a la que se mantendrá fiel durante los siguientes veinte años y que supondrán para toda Europa un modelo inimitable y repetido hasta la saciedad. De su escasa producción anterior y de su falta de experiencia en la especialidad cartelística (era dibujante litógrafo de la empresa Lemercier) no podía deducirse, a priori, el completo acierto en esa su primera y precipitada intervención, en una época plagada de grandes cartelistas, como Chéret o Toulouse – Lautrec. Con el cartel de Gismonda se inicia un nuevo estilo de suaves colores y de trazo permanente en el grosor del contorno, de ornamentos de líneas ondulantes y sinuosas, círculos, motivos florales, mosaicos bizantinos, estructuras arquitectónicas de resonancias islámicas, estampados de origen exótico (árabe, oriental) y estilizados tratamientos del ropaje, inspirados, al parecer, en la xilografía japonesa. También corresponde a Mucha la habilidad de armonizar sus composiciones con hallazgos formales atribuibles a otros artistas y diseñadores: el trazo grueso a lo Grasset; los motivos curvilíneos a lo Burne – Jones, Ricketts, Beardsley, Toorop; las estrellas a lo Schwabe; etc.



Eugène Grasset: Viñetas tipográficas.

Por si fuera poco, el proceso sintético de resumir en sus figuras femeninas una nueva dimensión sensual, entre virginal y fetichista, distanciada del arquetipo cherétiano por una atmósfera elegiaca que rezunta los prototipos literarios del momento (ninfas, ondinas, etc.) y los modelos estéticos simbolistas (en especial los de Gustave Moreau) es una de las creaciones más personales de Mucha. Todo este alambicado conjunto de datos es procesado por Mucha en un abrir y cerrar de ojos y programa un inspirado tipo personal que parece revelar una estructura mental premonitoria de los actuales ordenadores, tal es su asombrosa precisión en el correcto manejo de las opciones posibles. Si a ello añadimos el uso previo que Mucha hacía de la fotografía para ayudarse en sus diseños.

Fundamentalmente para la caída de ropajes y la pose del modelo, se culmina la imagen de un brillante diseñador de laboratorio (dicho sea sin ánimo alguno de menospreciar esta legítima fórmula) que, por lo que atañe al diseño gráfico, han practicado, practican y sin duda practicarán muchos diseñadores, y que suele resultar de una absoluta y comprobada eficacia. En Francia, la labor de Eugène Grasset y el viejo Peignot complementa la de los grandes cartelistas (hay que subrayar que Grasset diseñó también espléndidos carteles), aplicándose en otros campos de la amplia gama de producción del diseño gráfico, con lo que contribuyen, de una manera algo más anónima pero, sin embargo, tremendamente eficaz, a divulgar el nuevo estilo hasta las más modestas especies de impresos comerciales: anuncios, programas, menús, invitaciones, folletos, marcas de fábrica, tarjetas, participaciones, monogramas, ex libris, etc. Pero, sobre todo, su labor más eficaz en la elaboración de formas modernistas para un uso

generalizado y autónomo la constituye su notable participación en el diseño tipográfico, en el que ambos se especializan, y algunas de cuyas muestras figuran todavía en los catálogos actuales. En sus manos, el variado utillaje tipográfico (orlas, filetes, viñetas, signos, capitulares, etc.) se renueva de arriba a bajo, imponiendo en el mercado numerosas versiones modernistas en cuya comercialización está la clave del dilatado proceso de uso de tales repertorios (hasta el término de la Primera Guerra Mundial de una manera generalizada y hasta el final de la Segunda en forma residual).

Con ello, una gran mayoría de impresos comerciales que tradicionalmente se producen al margen de la intervención del diseñador gráfico, y que son confeccionados en los propios talleres tipográficos, se incluyen también dentro de ese proceso estilístico homogeneizador que, desde las personalidades más destacadas del cartelismo y la ilustración a las más humildes comunicaciones impresas, manejan tipografías y ornamentos semejantes. Naturalmente, esta inercia que alarga el uso de los materiales tipográficos hasta mucho más allá de lo que cada movimiento estilístico da de sí, tiene una explicación sencilla: la elevada inversión económica que se precisa para industrializar un alfabeto exige una explotación a largo plazo para amortizar el capital invertido y para obtener los correspondientes beneficios. Así, la futura fundición Deberny et Peignot (por citar un solo ejemplo) mantiene todavía en 1923, en un nuevo catálogo, una nutrida representación de tipos y ornamentos Grasset y Auriol (nombre dado a unas series de tipos y ornamentos y que corresponde al poeta Georges Auriol), el mismo año en que la Unión Soviética, por ejemplo, está apunto de abortar el movimiento de vanguardia constructivista y la Bauhaus lleva casi cuatro años en activo.



Si bien el canon modernista curvilíneo y ornamentado no resulta el más apropiado para el diseño y fundición de tipos convencionales (del cuerpo 12 para abajo), es decir, para la composición de grandes masas de texto, debido a la merma de legibilidad que se produce en la estructura del signo alfabético, constituye en cambio un excelente repertorio para titulares y composiciones breves (invitaciones, menús, programas, etc.), por lo que suelen fundirse en cuerpos grandes, del 12 en adelante. Por lo que se refiere a la industria de la impresión, este ritmo en la evolución aporta tres nuevas e importantes novedades mecánicas:

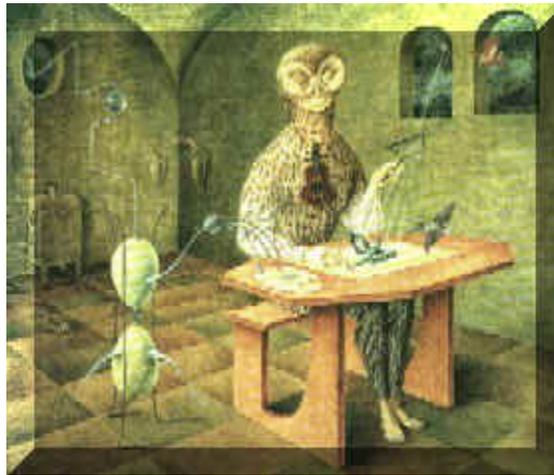
- 1) La invención de la máquina de tres cilindros (con la aparición, finalmente, de la impresión indirecta para la litografía, que a partir de esta novedad se llama en algunos países simplemente offset), construida por el alemán Mann en 1906;
- 2) La incorporación del huecograbado rotativo que Mertens idea en el mismo año, y
- 3) La primera máquina capaz de imprimir simultáneamente las dos caras del papel, construida por Hermann dos años más tarde.

Otro de los factores importantes para entender la longevidad de este movimiento estilístico en toda Europa y en América lo constituye la circunstancia de que, por primera vez, se produce un positivo fenómeno de descentralización. No es únicamente en las grandes ciudades tradicionales donde se afianzan los mayores centros de producción de este «arte aplicado», sino que, por el contrario, proliferan los centros de producción e irradiación autóctonos en ciudades de segundo orden, y en general en todas las zonas de cada país. Los casos de Glasgow en Gran Bretaña o de Nancy en Francia, no se han repetido fácilmente, como tampoco el singular protagonismo que en este período alcanzan pequeñas naciones como, por ejemplo, Bélgica. En fin, la divulgación de formas modernistas se afirma de una manera contundente a través, principalmente, de la arquitectura (que inició, precisamente ahí el lenguaje de la Arquitectura Moderna) y del resto de actividades concentradas en el campo del diseño (interiorismo, objetos de uso, diseño gráfico), en una primera práctica de carácter interdisciplinar

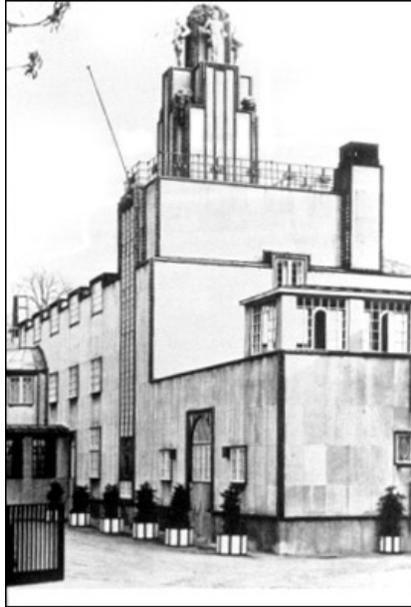
### 4.1.1 Remedios Varo

María de los Remedios Varo Uranga (1908 – 1963) nació en Anglés (Girona) y creció en Madrid. Durante su adolescencia fue alentada por su padre, un ingeniero hidráulico y librepensador, a que desarrollara su talento artístico. Varo se convirtió así en una de las primeras mujeres estudiantes en la Academia de San Fernando en 1924. Cuando terminó su aprendizaje, Remedios se casó con un discípulo de la Academia, Gregorio Lizarragay, y ambos se establecieron en París durante un año.

En 1937 rompió esa relación y se fue a vivir con el poeta surrealista Benjamin Péret, que la introdujo en el círculo íntimo de André Breton. En 1940, la artista fue hecha prisionera por los alemanes y al año siguiente se fue con su marido a México, donde pasó a formar parte de un grupo de artistas exiliados, entre los que se encontraban Leonora Carrington, Gunther Gerzso y Esteban Francés. En 1952 se casó con un político refugiado austriaco, Walter Gruen, auténtico devoto de su obra, que la convenció para que se dedicase únicamente a la pintura. La artista española murió en México en 1963 de un ataque al corazón, cuando tenía 55 años.



## 4.2 Art Deco



**Palais Stoclet (1905-1911). Joseph Hoffmann (1870- 1956)**

En Francia, desde 1912, se había planeado una exposición internacional que se iniciara en 1915 con el fin de exponer los productos franceses salidos de las casas de diseño, así como invitar a los países europeos a que mostrasen sus adelantes en materia de diseño y decoración. Sin embargo, el advenimiento de los conflictos que desataron la I Guerra Mundial, impidieron que esta exposición se llevara a cabo.

Una vez terminada la guerra, en 1918, se anunció que dicha exposición se celebraría en 1922, mas los problemas financieros y la reconstrucción económica hicieron que la exposición se celebrara hasta 1925.

Para ubicar esta magna muestra se pensó que el Grand Palais sería el lugar ideal para su exhibición dada su amplitud de 33,000 metros cuadrados, pero realmente fueron 220,000 metros cuadrados en un pabellón en donde participaron 21 países, incluyendo colonias francesas.

El director arquitectónico fue Charles Plumet y para la arquitectura de paisaje Louis Bonnier, mientras que para acondicionar el Grand Palais estuvo al frente Charles Letrosne. Varias puertas de acceso había en el pabellón, pero a juicio de Xavier Esqueda:

"Las más sobresalientes fueron **La Puerta de la Concordia**, diseñada por el arquitecto Pierre Patout, con una estatua en el centro realizada por Déjean y con bajo relieves de Joel y Jean Martel. **La puerta de Orsay** diseñada por Louis Boileau con un enorme panel a manera de cartel de gran efectivismo pintado por Louis Voguet. **La puerta de Honor** fue diseñada por Henry Favier y A. Ventre; las rejas siguieron los diseños de Edgar Brandt con el consabido motivo de una fuente estilizada".

**La Puerta de Honor, o la Porte d'Honneur**, fue la entrada principal, en donde destacaban en especial dos elementos: las fuentes congeladas trabajadas en vidrio por René Lalique (1860 – 1945) en forma piramidal, dando más bien la idea de una gran columna con todo y capitel, y el gran arco triunfal de la reja de Edgard Brandt (1880 – 1960) compuesta por líneas curvas de diversos grosores que mostraban elementos vegetales. Esta puerta, con sus diseños tectónicos y geométricos de paneles, esculturas, rejerías y fuentes, darían un sello característico al Art Déco.

Para conectar el pabellón con el otro lado del río Sena, el puente Alejandro III, que había sido inaugurado en la exposición de 1900, fue investido de nuevos diseños hechos por Maurice Dufrene (1876 – 1955) para boutiques individuales, entre las que destacaban las de Sonia Delunay, Rene Lalique, Jacques Heim y Gilbert Gireau. El puente parecía salido de una fantasía o de un cuento de hadas, pues la iluminación que recibía en diversos colores asemejaba piedras preciosas de gran tamaño.

A los lados del puente pequeñas embarcaciones flotantes funcionaban como elegantes restaurantes, mientras que Paul Poiriet (1879 – 1944) en tres barcos montó su **Ateleier Martine**, con atractivos y lujosos interiores. Y no podía faltar el símbolo de la ciudad de París, la torre Eiffel, en la cual se montaron juegos de luces que formaban círculos, formas geométricas, estrellas, cometas y hasta un zodiaco, publicitando la marca de automóviles Citroën.

La invitación hecha a la magna exposición llevaba como fin que se mostrara los adelantos en materia de artículos de decoración como de productos industriales, pero ante la incompatibilidad de presentar trabajos en conjunto entre industrias y talleres de decoración, muchos productos expuestos, así como el diseño y construcción de pabellones dio como producto la exaltación de artistas que se coronaron como grandes exponentes del Art Déco.

Los cuatro almacenes más importantes de París hicieron gala con sus pabellones colocados en cada esquina del pabellón general:

**Studium del Louvre, Primavera de Au Printemps, La Maitrise de Galerías Lafayette y Pomone de Au Bon Marche.** Estos pabellones exhibieron

"lo más depurado del diseño art deco, que aunque en arquitectura no aportaron ninguna novedad, la suntuosidad de su decoración y el uso de nuevos materiales fue un punto clave para lo que ahí en adelante sería la base para la creación de este particular estilo".

Debido a la importancia de estos pabellones en su toque distintivo considerado ya como Art Déco, como lo señala Xavier Esqueda, y a la fuerte influencia que provocaron sus diseños, haremos una breve descripción de cada uno de ellos.

**El pabellón Studium** de los almacenes Louvre fue un diseño de Albert Laprade (1883 – 1978) con planta poligonal de siete lados. Compuesto por dos plantas, en la primera, tanto la puerta de acceso como los vanos de las ventanas, presentan estrías lineales que se van conformando hacia dentro, dando un efecto de movimiento; obviamente los diseños son geométricos. En la segunda planta se abre una terraza con jardineras, que entre columnas cuadradas y pareadas resguardan grandes macetones. El conjunto se remata por una linternilla octagonal en cuyo tambor y en cada cara aparecen tres ventanas cuadradas. Tanto en la terraza como en la linternilla, aleros salientes recubren las techumbres.

**El Pabellón de Au Printemps** llevó el nombre de **Primavera** y su diseño fue concebido por Henri Sauvage (1873 – 1932) y Georges Wybo. La planta era circular cubierta con una cúpula, la cual estaba decorada en su exterior con una simulación de piedras incrustadas y líneas que formaban una especie de caminos ascendentes que desembocaban en pequeños vanos elípticos. En la entrada dos enormes columnas estriadas remataban con una especie de capitel que funcionaba a la vez como jardinera circular, y entre las dos columnas, una techumbre circular a manera de celosía permitía el paso de la luz. Un efecto de fuerza dinámica fue concebido en este pabellón.

**La Maitrise** fue el nombre que recibió **El Pabellón de los Almacenes Lafayette**, el cual se hizo merecedor al primer lugar entre los cuatro pabellones de las tiendas. Diseñado en su arquitectura por Joseph Iriart, Georges Tribout y George Beau, el interior fue decorado por el director de la tienda Maurice Dufrene (1876 – 1955). También de planta poligonal, destacaba la parte central por tener más altura. Pero la decoración a base de estrías en cuatro tectónicas columnas circulares y en las jambas de la entrada, así como el enorme vitral que daba la idea de luz irradiada y que conectaba a la escalinata con el interior, le dio a este pabellón un denso sentido decorativo geométrico, aunado a la disposición de rectángulo, cuadrado, círculo en su construcción.

**Los Almacenes Au Bon Marché** presentaron su **Pabellón Pomone** con el diseño arquitectónico de Louis-Hippolyte Boileau (1898-1948) y el interior de Paul Follot (1877 – 1941). Una intersección de tres cubos forman el primer cuerpo del edificio.

En la fachada, la puerta de acceso está realizada como un gran vitral que se dispone con formas curvas, líneas oblicuas y vidrios de diversos colores, asemejando un gran caleidoscopio; a los lados de la puerta habían tres prismas en forma empinada y con decorados ascendentes dentro de un rectángulo. Las escaleras presentan líneas verticales y horizontales. En el friso del remate del primer cuerpo caen unos pequeños triángulos dobles con un sentido de armonía que se contraponen a la decoración arritmica de la superficie de todo el primer cuerpo. El segundo cuerpo es un poliedro octagonal de menor tamaño que emerge espontáneamente del resto del edificio; las caras ochavadas se oponen a las esquinas angulosas del primer edificio, dando así un efecto de movilidad.

Todo **El Pabellón Pomone** es un conjunto de armonías geométricas y asimetrías decorativas, que en su totalidad conciertan un compendio del Art Déco de la exposición, de Francia y del estilo en general.

La exposición del 25 fue una apoteosis de la muestra de productos y pabellones. Para el objeto de nuestro estudio es la arquitectura Art Déco lo que nos interesa principalmente, por lo tanto haremos una descripción de otros importantes pabellones con el fin de resaltar los elementos constitutivos que contribuyeron a la formación del Déco.

**El Pabellón de Turismo** era un centro de información y bancario que se encontraba enfrente a la Puerta de Honor. Fue diseñado por el arquitecto Robert Mallet – Stevens (1886 – 1945) y se caracterizó por tener poca decoración y resaltar la funcionalidad de la arquitectura. Contaba con un reloj en forma de cruz y con unos paneles con relieves obra de Jean y J<sup>el</sup> Martel (1896 – 1966); un diseño cubista en las ventanas afirmaba la contemporaneidad de la glamorosa exposición.

Para mostrar el camino conservador, pero a la vez la finura, distinción y donaire del gusto francés Emile-Jacques Ruhlmann (1879-1933) organizó el pabellón **La Casa de Un Rico Coleccionista**, (L'Hotel du Collectionneur), en el cual también incluyó su mobiliario, que consistió en la fantasía extrema de las piezas que un coleccionista pudiera tener.

El diseño como tal se debió a Pierre Patout y

"Contenía esculturas de Joseph Bernard, Antoine Bourdelle, Le Bougeois, Temporal, Pisson, Hiron, Janiot, Déjean, Focault, Despiau y Pompon, la decoración del mismo Ruhlmann con la colaboración de Francis Jourdain, Léon Jallot y Henri Rapin, plata de Jean Puiforcat, herrería por Edgard Brandt, cerámicas por Lenoble, Mayodon y Decour, lacas por Dunand, cristal y vidrio por Décorchemont y pintura de artistas como Jean Dupas, Robert Bonfils y Gustave Jaulmes".

Aunque todos estos artistas trabajaban sus propios diseños, en este pabellón se unen para conjuntar no un estilo, sino la idea de lo que podría ser una mansión casi exótica, pero de "buen gusto". Los objetos salidos de los "ateliers", únicos y exclusivos ahí presentados se convirtieron como tales en obras de Art Déco. En la arquitectura del pabellón un medio cilindro con vanos rectangulares está acompañado de tres niveles ascensionales lo cual remite ya sea a la arquitectura mesopotámica de los zigurats o bien, a la arquitectura mesoamericana. Escaso de decoración exterior, en el remate del medio cilindro tres paneles en bajo relieve de Joseph Bernard (1866 – 1931) representan escenas de mujeres en movimiento donde hay una fuerte referencia a la plástica helénica. Al frente un grupo escultórico de tres mujeres semidesnudas de anatomías robustas, las cuales descansan en una base cuadrada, es obra de Jules Jeannot y también refiere al mundo mediterráneo.



Casa: Rue Franklyn, 25 Bis.París, Francia. Arq. August Perret. 1903. Fotografía Rodrigo Ledesma ©

Como la gran exposición se presentó en París era obvio que los franceses quisieran exponer un pabellón que sirviera de modelo de una sede diplomática del galo país, más aún siendo una nación con un fuerte colonialismo. **La Société des Artistes Décorateurs** fue la encargada de trabajar **La Embajada Francesa**, en la cual artistas tanto de la sociedad como ajenos participaron en todos los campos del diseño para la decoración del interior. Veinticinco habitaciones fueron engalanadas por grandes maestros de la época, que se convertirán de la misma

manera en renombrados artistas del Déco: Maurice Dufrene, Jean Dunand (1877 – 1942), André Groult (1884 – 1967), Pierre Chareau (1883 – 1959), Paul Follot.

En todos los pabellones franceses se exhibía con lujo y exaltación los diseños tanto de talleres como de tiendas, muchas de ellas relacionadas con la elite de la Belle Epoque. El pabellón de René Lalique, además de mostrar sus objetos, presumía su iluminada fuente de cristal, mientras que el pabellón de **La Elégance**, refinado como su nombre, se ennoblecía aún más con los textiles de los destacados Bianchini y Rodelier y con los exóticos muebles de Armand-Albert Rateau.

"Los pabellones de fabricantes eminentes como Baccarat, Christofle, Luce y Sevres expusieron también lo último en diseño moderno".

Muchos países ofrecieron sus muestras a través de sus pabellones. Bélgica, Holanda, Inglaterra, Italia, España, Austria, Suecia, Dinamarca, Checoslovaquia. Uno de los que llamó la atención de los franceses, entre otros, fue el pabellón de Polonia titulado **Republique Polonaise**, cuya arquitectura fue hecha por Joseph Czajkowski (1872 – 1947). La reja de entrada la componían formas vegetales geométricas. En el dintel de la puerta letras estilizadas titulaban el pabellón y un tímpano triangular se encontraba decorado con relieves geométricos y angulosos que daban la idea de un medio sol irradiando vibrantes rayos luminosos. En el friso que recorre el remate de la barda, un zigzag en relieve daba la idea de movimiento. Entre la puerta de acceso y el interior se ubicaba un pequeño patio en el cual estaba una escultura de una mujer desnuda, parecida a las mujeres de Jeannot del pabellón de **Un Rico Coleccionista**. Una torre en hierro se elevaba escalonadamente en ritmo con las decoraciones de la puerta de acceso.

El pabellón soviético de Konstantin Melnikov (1890-1974) causó revuelo, pues carente de decoración alguna, era una verdadera muestra de los anhelos de vanguardia y modernidad de la recién formada U.R.S.S. Grandes ventanales cuadriculados en una edificación geométrica y una escalera al aire libre colocada en la parte lateral, equilibraba el peso con unas estructuras entrecruzadas en forma de equis. La aventura técnica de este pabellón, además de obtener un Grand Prix, iba en avanzada a los tiempos venideros del estilo internacional. Vittorio De Feo en su libro **La arquitectura en la U.R.S.S. 1917 – 1936** comenta sobre el pabellón soviético:

"Obra de Mélnikov, del grupo Asnova, la pequeña construcción provisional evita toda retórica. Resulta perfectamente conseguida la intención de transformar en movimiento la estaticidad espacial y romper el volumen en perspectivas inesperadas; a ello contribuyen el juego de las escaleras, la ligera estructura de madera, puesta sinceramente de manifiesto, y los colores puros.

La construcción prueba no sólo la capacidad del arquitecto, sino también una mayor madurez general, una cristalización de las ideas de grupo, lejos ya del simplismo y de los esquemas retóricos originarios".

**El Pabellón del Espirit Nouveau** de Le Corbusier (1887 – 1965) y Amédée Ozenfat (1886 – 1966) sería la antítesis de los resultados de la Exposición: la decoración. Yendo más lejos que el pabellón soviético, el de Le Corbusier proponía explícitamente la negación a utilizar cualquier adorno superfluo, proponiendo sus "máquinas para vivir" en un sentido de poder construir casas en serie, con los avances tecnológicos de la época y a la manera de los nuevos productos industriales en serie. El purismo y la desnudez decorativa son las proposiciones de Le Corbusier con su pabellón. En sus propias palabras afirmó.

"Nuestro pabellón contendrá solamente casas estandarizadas creadas por la máquina en fábricas y producidas en serie; objetos verdaderamente del estilo de hoy día".<sup>7</sup> Y debido a que su pabellón era para Le Corbusier el símbolo de la más alta modernidad declaró: "Hoy mismo una cosa es segura, 1925 marca un decisivo punto de partida en la batalla entre lo viejo y lo nuevo. Después de 1925 los amantes de las antigüedades virtualmente habrán terminado sus vidas y el esfuerzo productivo industrial estará basado en lo nuevo".

La exposición del 25 marcó el punto de arranque para la efervescencia del Art Déco; es decir, que es a partir de dicha exposición cuando la convergencia de casas, tiendas, movimientos, diseñadores, arquitectos y países, mostraron lo que para ellos era lo más avanzado en artes decorativas, que en su conjunto tendieron hacia ciertos elementos, que sin ser comunes entre sí, tenían ciertas coincidencias o similitudes en su origen o aplicación y dieron por resultado lo que más tarde se llamaría como Art Déco.

Para Paul Maenz hubo tres caminos que se dieron como consecuencia de la Exposition Internationales des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. ... escribe:

"Tres tendencias se disputan la primacía del escenario de las artes ornamentales en <Annés 25>: una clásica y elegante interpretación de la Compagnie de Arts Français, que representan nombres como Ruhlmann, Lalique o Dufrene; otra, la de los <románticos exotizantes>, sus arabescos y su zigzagueante cubismo de salón, lo representan Poiret, Erté, Rateau; por último, los <románticos modernizantes>: Puiforcat, Herbst o Dunand. Ellos rinden culto a una estética constructivista, sin extremarla por supuesto hasta las últimas consecuencias, como hicieran un Ozenfant o un Le Corbusier, pues no indagan su plástica a partir de las condiciones de producción del maquinismo, sino en lo que es su mera apariencia formal".

Después de la magna exposición del 25, siguieron una ruta itinerante en 1926 de lo más destacado de 1925 y dos exposiciones en París en las cuales los diseños Art Déco continuarán siendo una constante: la Exposición Internacional Colonial de 1931 y la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas de 1937.

La primera mostró objetos de las culturas de los países africanos y asiáticos que pertenecían a Francia. Los pabellones se diseñaron con ornamentos de los remotos lugares, así como algunos objetos, los que influenciará al Art Déco con motivos y materiales de la Indochina, África, el Pacífico y América. Exóticos, "primitivos", tribales, incivilizados o autóctonos diseños, conceptos franceses hacia dichas culturas, influenciaron las creaciones de los artistas participantes en la exposición, por lo que el Art Déco se verá nutrido de esos objetos.

La segunda fue nuevamente una muestra de los avances decorativos y técnicos, en donde la relación entre arte y productos industriales seguía el camino ascendente que decaerá con la llegada de la otra gran guerra. Los pabellones, más gigantescos esta vez, continuaban con las influencias del Art Déco y la aerodinámica hizo su aparición en el macro **Palais de l'Air** que presagiaba los triunfos técnicos de la aviación militar y comercial. **El Palais de Chaillot**, con su apacible arquitectura de toques neoclásicos geometrizados, gran tributo al Art Déco, contrastaba con el pabellón español donde se exhibía el **Guernica** de Picasso muestra de la devastación franquista y nazi.

Por su parte, en el otro lado del Atlántico, la emergente y poderosa nación de los Estados Unidos recibirá las influencias de la muestra del 25 en algunas exposiciones: **Century of Progress**, celebrada en Chicago en el año de 1933, **Golden Gate Exposition** de 1939 en San Francisco y la de **New York World's Fair** de 1939 en Nueva York.

En la de Chicago, por ejemplo, los elementos geométricos y la fuerza solar estuvieron claramente vistos en el **Travel and Transport Building**, obra de los arquitectos Daniel Hudson Burnham, William Holabird (miembros de la Escuela de Chicago) y Bennett. En la del puerto de San Francisco, las culturas orientales se hicieron presentes en los diseños, pues precisamente de San Francisco salían las embarcaciones hacia el lejano oriente. Y la de Nueva York, que consagró el estilo aerodinámico, visualizaba el mundo del mañana, en el año en el cual se iniciaba la II Guerra Mundial, con todo el adelanto tecnológico de la época y que se vería posteriormente nutrido por los científicos e intelectuales inmigrantes europeos.

Las exposiciones internacionales fueron el mejor escaparate para lucir y revelar los nuevos productos artísticos, artesanales e industriales que herederos de vanguardias, talleres y centros de producción tanto artística como industrial conformaron aquellos objetos y diseños arquitectónicos que le dieron vida al Art Déco.

Hablar del término o estilo Art Déco como tal es explicar un conjunto de diferentes manifestaciones estéticas que se dieron cita en la ya citada **Exposition Internationale de Arts Décoratifs et Industriels Modernes** de 1925 y que fueron conmemoradas en la retrospectiva titulada "**Les Annés 25**" llevada a cabo en París en el **Musée des Arts Décoratifs** del 3 de marzo al 16 de mayo de 1966. Además, dichas manifestaciones constituyeron una época de la decoración que inundó todos los ámbitos de la vida cotidiana, desde una lámpara hasta un edificio completo y que alternó con los movimientos de vanguardia. Esa época son los años de entreguerras, los veinte y los treinta, los "años Locos", la "Belle Epoque" que quedaron insertos en la historia del siglo XX y de la decoración como los años del Art Déco.

Mientras que el Art Nouveau se investía con sus sinuosas y serpentinadas líneas, en la primera década del siglo XX se empezará a trabajar en el diseño de muebles, aparatos domésticos, transportes y medios de comunicación masiva, como serán los cines y más tarde la radio, utilizando líneas rectas, formas geométricas y compactas. así, el ya mencionado **Palais Stoclet** de Hoffmann, proyectado en 1905 y terminado en 1911, inauguraría una estilización geométrica en la arquitectura, como más tarde también serían los **Ballets Russes** de Sergei de Diaghilev (1872 – 1929) que llenan los teatros Parísinos a partir de 1909, primero el **Chatelet** y más tarde la misma **Opéra**, con sus inauditas y coloreadas coreografías trabajadas bajo los diseños geométricos y exóticos de León Bakst (1866 – 1924).

Así pues, si los primeros catorce años del siglo XX europeo transitaron del Art Nouveau hacia nuevas formas de concebir los diseños, lo cual se vio interrumpido por la I Guerra Mundial, una vez terminada la beligerancia entre las naciones, algunas vanguardias y movimientos artísticos, los talleres artesanales y casas de diseño, las industrias y los productos emanados de ellas, buscarán invadir todos los ámbitos de la vida cotidiana, desde un cubierto de mesa, hasta la edificación de un inmueble.

Caros y extraños, nuevos materiales serían utilizados en los productos que salen de los "ateliers" para cumplir con los deseos de una élite caprichosa: el cromo, metal de color argentino y cristalino, la baquelita, resina sintética y moldeable, y el plástico que por su nobleza matérica podía aplicarse de múltiples maneras. También estaban las exóticas maderas y otros elementos naturales traídos de tierras lejanas que se utilizaban en los muebles y en la confección de atuendos de vestimenta: la madera de amboina traída de las Islas Molucas y que recibió dicho nombre por provenir de la capital Ambon o el ébano del estrecho de Macasar en Indonesia; la piel áspera del pez zapa, la concha de tortuga conocida como carey, la piel de serpiente o de tiburón. Todo esto reflejaba las excentricidades a las cuales se acostumbraba esa clase acomodada que a través de objetos lujosos de decoración mostraban su estatus social.

Sin embargo, un sector social más amplio de la población desea consumir también esos nuevos objetos de diseños exclusivos; esa es la razón por la cual la industria produce gran cantidad de productos, copiados o inspirados en los originales que se vendían en los selectos almacenes y finas boutiques.

Época de consumo que provoca que los grandes almacenes comerciales sean decorados atractivamente para atraer la atención de los consumidores. Todo esto se esparce y se da a conocer a través de la publicidad, en donde el cartel toma gran importancia.

Y toda esa nueva gama de productos y diseños se verán contagiados por lo geométrico, lo cual se proponía y trabajaba en algunos movimientos artísticos de vanguardia o estaba en relación con las máquinas de la industria. Pero lo geométrico también será tomado por la colección de piezas africanas que tanto Braque como Picasso usaran en el Cubismo, o también de lo egipcio, pues en 1922 Howard Carter exhuma la tumba de Tutankamen y cobra fuerza la maldición de los faraones por la repentina muerte del descubridor y los motivos decorativos del antiguo Egipto se ponen de moda; además, las ruinas teotihuacanas, mayas y objetos de la cultura mexicana se vuelven a revalorar sobre todo después del extravío del coronel Fawcett en 1925 en las tierras peruanas de Machu – Pichu y posteriormente la expedición al mando de Peter Fleming en su búsqueda: las culturas prehispánicas sudamericanas y mesoamericanas cobran importancia, así como también los indios Pueblo de los Estados Unidos, inundando los ambientes de la decoración e inclusive de la moda: zigzags, soles radiantes, cactus hiératicos, figuras de perfil, mujeres cleopatrizadas, templos escalonados, atuendos indígenas mesoamericanos e incas, se ritualizan junto con los zigurats mesopotámicos y bailarinas indúes o balinesas que se rescatan del olvido occidental en un intento de voltear hacia culturas exóticas y encantadamente fantásticas.

La era de la máquina y de un mundo industrial provoca la producción a gran escala que da por consecuencia los intercambios comerciales mundiales y los negocios internacionales que se desplazan a la velocidad del ferrocarril o en la comodidad y lujo de los monumentales trasatlánticos. O bien, los recorridos en automóviles descapotados y en aeroplanos que desafían las alturas y más aún después de que el Atlántico fue atravesado sin escalas en 1927 por Charles Lindbergh (1902-1974), consagran el triunfo de la aplastante motorización. Surge la visión "poética" de la máquina, del mundo moderno, mecanizado donde el mito del robot algún día tomará el mando de la civilización.

Los "años Locos" y la "Belle Époque" europeos se hermanan con los años del Fox – Trot, del Charleston, de la música negra del Jazz, de la crisis del 29, del "**New Deal**" de los Estados Unidos. Paraninfos de bailes, salas de espectáculos, iluminados con líneas de luz geométricas, ritman con las grandes bandas y

orquestas de nuevas cadencias, rápidas, sincopadas e improvisadas que desgarran las enraizadas piezas de vals y hacen vibrar los cuerpos en inéditos bailoteos.

Y mientras Fritz Lang (1890 – 1976) exhibe un mundo mecanizado y robotizado en **Metropolis**, 1926, un año más tarde Alan Crossland en **The Jazz Singer** hace cantar al cine cuando Al Jolson, quien se maquilla como un negro, entona una pieza de jazz.

Tiempos de los veinte y treinta, donde el hombre, el "dandy" de bigote recortado, pelo engomado, vestido con esmoquin, que merodea en clubes y coctales, frivoliza con cierta naturalidad y pose ante las mujeres de boca menuda, peinadas a la "garzón", con sombreros encasquetados, que usan corsés y hombreras, engalanadas con telas ligeras, de vestidos cortos que muestran las piernas, alcanzando así una expresión de mujer dinámica y flexible, que al igual que el hombre fuma y bebe en la nova vida social.

Todos esto se incorporará con las emisiones del diseño, el arte, la artesanía y la industria europea de la época de entreguerras y es lo que se conocerá más tarde como Art Déco.

Para Paul Maenz, uno de los primeros tratadistas sobre este tema,

"El estilo <Art Déco>, como tal, jamás existió. El término aparece por primera vez en 1966 con ocasión de la muestra retrospectiva <Les Annés 25> celebrada en el Musée des Art Décoratifs de París, y que conmemora la última y más alta cota jamás alcanzada por la artesanía modernista: la <Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes> de 1925.

Desde aquella Exposición de 1966, cuantas manifestaciones artísticas se produjeron entre las dos guerras mundiales, o sea, entre 1920 y 1940, quedaron englobadas bajo el común patronímico de <Art Déco>. Desde el <Bon Gout> de la Compagnies des Arts Français, pasando por el <Esprit Nouveau de Le Corbusier, hasta llegar al <Stream-Line Camp> de Chicago. Tan art déco han acabado siendo el hechizo coreográfico del ballet ruso de Diaghilev de principios de los años veinte, como la fascinación constructivista del cubismo de finales de siglo o la exaltación arcaizante de los años treinta. Doctrinas estéticas que se confrontaron con fervor casi religioso, se ven ahora condenadas desaprensivamente a compartir un mismo rasero".

Esta cita del libro de Maenz nos deja en claro qué es lo que se considera Art Déco; sin embargo, hace falta mencionar las características distintivas, para lo cual citaremos a varios autores que explican lo que es el Art Déco.

Xavier Esqueda en su libro **Art Déco. Retrato de una época** lo explica así:

"El empleo de la línea recta es la principal característica de este estilo, en diferentes combinaciones y principalmente en la de zig-zag... Las curvas aparecen frecuentemente, y el círculo en especial, pero estas líneas se emplean con un sentido geométrico,...La geometría impera en los diseños desde la arquitectura hasta todo aquello diseñable, y notablemente se hace uso de la simetría incluso cuando se estiliza la figura humana.

El exágono y especialmente el octágono son las figuras geométricas de más uso...

El colorido participa audazmente en los textiles, cerámica y materiales tales como la baquelita y el plástico en los que se hace la imitación de jade, ámbar, etc., también en la decoración de interiores y en el recubrimiento de exteriores, que en ocasiones van ascendiendo sugerentemente hasta la cúspide de los rascacielos.

La obsesión del art deco por el diseño es latente hasta en los más mínimos detalles de la construcción, y en algunos casos de la arquitectura se pone más atención en el efecto decorativo que en la estructura en sí...

De los elementos más representativos en este sentido podemos citar por ejemplo la fuente, plasmada en bajorrelieves, en herrería, en vitrales, gráfica, lámparas, etc., o bien la fuente misma como elemento del diseño arquitectónico en edificios, jardines y parques. Las descargas eléctricas sintetizadas, solas o en repeticiones constantes aparecen para formar un diseño que igualmente se encuentra en muchísimos elementos. De la flora y de la fauna se escogen ciertos ejemplares...: las gacelas y los galgos que por su ligereza y elegancia de movimiento y línea son ad – hoc para el estilo...los elefantes, osos, palomas, peces y especialmente las panteras y las garzas... Los diseños florales y botánicos se hacen por la facilidad de la estilización geométrica y los girasoles aparecen triunfantes rodeados de helechos simétricos, o bien se utilizan las palmeras y los cactus que dan idea de un exotismo remoto. Cuando la figura humana aparece sobre todo en la estatuaria, relieves, objetos decorativos, arte-objeto o en la escultura en sí, se hace representar con dinamismo: la figura masculina es representada por titanes, atletas, obreros, etc. En cuanto a la figura femenina por estilización de líneas y actitud, diferente a la fragilidad con que el art nouveau representó a la mujer, nos hace pensar en la emancipación femenina del presente. El sol con sus rayos geométricos, en medio de

colores con sentido étnico, viene a ser con frecuencia el centro decorativo, así como en las culturas arcaicas era el centro de adoración religiosa. Las nubes trazadas con curvas rígidas, son un elemento decorativo, asimismo las repetidas ondulaciones, representan el agua que fluye o que vierten las estilizadas fuentes.

Los materiales empleados en este arte son de gran solidez y pureza como el concreto, vidrio, bronce, mármoles de diferentes colores y procedencias, aluminio, estaño, etc...

Los edificios, los rascacielos son construidos y decorados de tal manera que al situarse frente a ellos, se recibe más la impresión de estar bajo enormes templos,...

En resumen, el art deco, por consiguiente, se caracteriza por su afán decorativo, aun en aquellos casos en que su diseño es llevado a su mínima expresión, siempre y cuando contenga alguna de las condiciones antes mencionadas...Por lo tanto el art deco termina cuando se elimina la intención decorativa y obviamente no se encuentra ninguna de sus características".

Como rasgos distintivos del Art Déco, Eva Weber cita lo siguiente:

"Una de las características más reconocibles del estilo Art Decó fue la riqueza ornamental de las superficies en el exterior de los edificios, repetida en sus instalaciones en el interior. Los motivos con formas precisas comprendían zigzags, triángulos, rayas, círculos segmentados y espirales, mientras entre los motivos naturalistas se encontraban flores, árboles, frondas, fuentes, gacelas, pájaros, nubes y amaneceres estilizados. La imaginería astrológica, junto con personificaciones idealizadas de fuerzas naturales y tecnológicas, era también usual. Fueron representativos de la era de la máquina su dinamismo los rayos, los aeroplanos, las locomotoras, los trasatlánticos, los automóviles, los rascacielos y los puentes. La imaginería de la era de la máquina se extendió también a las cúspides de los edificios, que con frecuencia estaban coronadas con mástiles futuristas o pretilos con aletas. Llena de aspiraciones y optimismo, la imaginería Art Déco ilustraba el lugar del hombre en el cosmos y su seguro control de las máquinas que había de desembocar en el amanecer de una nueva era".

Dentro del Art Déco hay dos períodos que corresponden a dos líneas estéticas del estilo: el **Zigzag** y el **Stream Line**.

El primero va de 1920 a 1929, se dio mayormente en Europa y fue el que se basó más en las referencias de las culturas pasadas que se pusieron de moda por

descubrimientos arqueológicos, Egipto, Mesopotamia, Mesoamérica, la cultura Inca, o que se rescataron del olvido y del desinterés occidental, tal como sucedió con las piezas africanas y algunas mismas culturas europeas antiguas, o bien las extrañas y lejanas sociedades orientales. Resalta en su decoración los triángulos encadenados y superpuestos y líneas y composiciones geométricas en movimiento.

El segundo tuvo su auge de 1930 a 1939, se desarrolló más en Estados Unidos y representa la era de la recuperación económica después del "crack" bursátil del 29. Hombres fuertes y desnudos quienes controlan máquinas de diversa índole y vislumbran un futuro prometedor tecnológico adornan paneles y los principales motivos decorativos son las líneas curvas aerodinámicas, de aquí su nombre, líneas horizontales aplicadas o también abstracciones de la velocidad.

Enrique de Anda explica las características de ambos períodos de la siguiente forma:

"Del tiempo del Zigzag son, dentro del género de los trabajos de pequeño formato: la joyería, el mobiliario y los diseños textiles, las composiciones cuyo principio estructural se apoya en las serriaciones lineales, siempre dispuestas en un solo plano y en las cuales, como ya quedó señalado, se trabaja con el principio de inducir ópticamente la idea de movimiento. Esta misma condición se advierte con mayor vigor sobre todo en los trabajos de herrería aplicados a la arquitectura. En el caso de Europa, y ante un número menor de edificios de este estilo en América Latina y Estados Unidos, los trabajos metálicos se concentraron en puertas de acceso a edificios y, más aún, en detalles internos como las celosías. Por otra parte, desde mediados de la década de los años veinte, la arquitectura déco del continente americano fue mucho más prolija no sólo en la incorporación integral de herrerías en ventanas, puertas y barandales, sino en la concepción total del edificio. Baste revisar las construcciones mexicanas del período para advertir que fueron pensadas con un sentido más integral de la forma y el volumen.

El período Stream Line, aunque presenta ejemplos de calidad en Europa, sobre todo en Inglaterra, está íntimamente vinculado con los Estados Unidos y tuvo repercusiones importantes en México...En la Norteamérica de los años treinta, la Stream Line y el New Deal fueron un binomio que se propuso restaurar liderazgos perdidos en Wall Street a partir del crack de 1929. Es por ello que el diseño Stream Line avanzó rápidamente en la integración del concepto "parecer ser"... la temática antropomorfa de la Stream Line se orienta hacia la representación del hombre vigoroso, con el torso desnudo, dominando a la máquina, cuya imagen aparece en murales policromos y en relieves adosados a la

arquitectura. También se alude a la mitología grecorromana de la cual Ícaro en su acepción triunfante es uno de los personajes más solicitados. Se trata del hombre alado, con la fuerza y la confianza necesarias ya no sólo para desafiar a los elementos, sino para vencerlos, porque ahora cuenta con el apoyo de la máquina...El talismán de la máquina tiene la virtud de convertir en moderno todo lo que se diseñe, partiendo del concepto plástico que cada diseñador tenga de la "idea" de máquina... casos típicos en la arquitectura son: las tabletas horizontales seriadas que rematan contra placas verticales, los revestimientos metálicos de las columnas y el clásico capitel de la época, consistente en un enorme plato que no alcanza a tocar la cubierta, pero que deja que la luz que emana de su interior se desborde sobre el plafón".

Además de las variantes del **Zigzag** y el **Stream Line**, en Estados Unidos hubo dos tipos más del Art Déco que queremos mencionar debido al influjo que tuvieron en México.

Una es el **Pueblo Deco** que se dio en los estados de Arizona, Nuevo México y el occidente de Texas, lugares donde habitan los grupos étnicos amerindios conocidos como Indios Pueblo. Referencias artesanales de los Hopi y Navajos, así como los vaqueros y los cactus desérticos de Texas, se mezclan en las decoraciones aplicadas en la arquitectura neocolonial de tipo californiano.

La otra es el **Tropical Deco**, la cual tuvo su desarrollo en la Florida y en algunas playas de California; principalmente, fue en el distrito de **Old Miami Beach** donde más se consolidó. Con alusiones marítimas e interpretaciones naturalistas, quebradizos zigzags y colores suaves, se edificaron hoteles y apartamentos que constituyeron esta variante del Déco.

Estos estilos los explicaremos con más detalle en el siguiente punto sobre la arquitectura Déco, pues tuvieron sus manifestaciones en casas y edificios.

Entonces, para una síntesis distintiva del Art Déco, el mismo Xavier Esqueda en el trabajo **Una puerta al Art Deco** compendia claramente los elementos formales de este estilo:

"Las líneas sueltas y ondulantes del Art Nouveau se convierten en rectas y curvas rígidas con sentido puramente geométrico y muchas veces simétrico: los torcidos lirios y pavorreales dejan su lugar a formas de un exotismo más remoto, como las garzas, las palmeras y los cactus. El humo que parece salir de una pipa de opio es ahora el humo de las fábricas, de las locomotoras, de los trasatlánticos, de los aviones, de los automóviles y, en general, el humo devastador del progreso técnico. El cine es un nuevo arte y las estrellas "latinas" Lupe Vélez y Dolores del

Río, son símbolo de exquisitez o misterio, mientras que King Kong aparece detrás de una pirámide azteca.

La energía se transforma en el motivo principal del ART DECO. El Sol, con sus rayos geométricos es el centro decorativo entre una gama de colores con sentido étnico, como en las culturas arcaicas era el centro de adoración religiosa. Las líneas rectas en zig zag son un elemento no solamente decorativo, sino simbólico del rayo o la energía. Las repetidas curvas geométricas ondulantes representan el agua que vierten las fuentes estilizadas, incorporadas a la arquitectura o que simplemente se plasma como bajo relieve en paredes, lámparas, vitrales, etc.”

Como un sumario, daremos una serie de características generales que nos describen al Art Déco y que fueron utilizadas tanto en decoración, como en arquitectura; éstas nos ayudarán a identificar este estilo, además de que las aplicaremos en las descripciones de los edificios propuestos a estudiar.

- En primer lugar diremos que el Art Déco se basa principalmente en la geometría imperante del cubo, la esfera y la línea recta, además de los imprescindibles zigzags; conjuntos horizontales y verticales de líneas rectas, o bien perpendiculares combinadas con medias circunferencias y circunferencias enteras, además de los exágonos y los octágonos
- Soles con rayos luminosos radiantes, nubes trazadas rígidamente, ondulaciones que buscan representar fluidos acuáticos son algunas de las abstracciones que se hacen de la naturaleza.
- Animales como las gacelas, los galgos y las panteras son utilizados junto con aves como las palomas y las garzas por su referencia con la velocidad.
- Dentro de los elementos fitomorfos más utilizados están las flores trabajadas con delineaciones geométricas, así como los cactus y las palmeras.
- Imágenes de fuentes congeladas y en forma ascendente son una constante del Déco que tanto se utilizarán en objetos de decoración, como en la arquitectura.
- Nuevos materiales industriales se ponen de moda: el cromo, la baquelita y el plástico; naturales, piel de zapa, de tiburón y el carey; maderas traídas de lejanas tierras como el ambón, el ébano y el palisandro.
- Los motivos de las culturas prehispánicas americanas como lo mexicana o azteca, lo maya, lo inca sirven de inspiración tanto a decoradores como a arquitectos; lo mismo sucedió con los descubrimientos arqueológicos de lo

egipcio y lo mesopotámico, así como con los objetos africanos, vikingos, hindúes y de los indios Pueblo.

- Dentro de la arquitectura (que la explicaremos más detalladamente en el siguiente punto), además de las formas geométricas que ya mencionamos, se recurre a remates terminados escalonadamente y con proas marítimas que sostienen mástiles que sirven como astas; arcos y puertas ochavadas y lujosos materiales como el mármol, el granito y el aluminio consuman el aparato decorativo.
- La máquina simboliza una nueva era de la mecanización: automóviles, locomotoras, barcos, aviones, representan el triunfo del dominio de la locomoción y la velocidad. Los aparatos electrodomésticos que facilitan las labores hogareñas son diseñados bajo los mismos ideales mecánicos y de progreso. Y la avasalladora energía eléctrica es interpretada con líneas resquebrajadas que se enmarcan en paneles o bien en las herrerías de puertas, ventanas y rejas.
- Finalmente la figura humana de hombres gimnastas, talantes, obreros, habitantes de las urbes, con traje y pelo engomado, que someten al mundo moderno mecanizado, se emparejan con mujeres resueltas que participan en la producción económica, vistiendo una moda más atrevida, con el pelo corto a la garçonî, que fuman y participan en cócteles, denotando su liberación. Ambos también aparecen con el torso desnudo o desvestidos completamente, con hercúleos cuerpos, o en posturas circulares y vertiginosos saltos, los cuales connotan la impetuosidad del siglo XX. Los humanos alados se recrean en los ambientes aéreos en franca competencia con la paulatina conquista del espacio.

Todos estos elementos descritos nos hablan de manifestaciones que buscaban ante todo la decoración, por lo cual es importante aclarar que no sólo se produjo Art Déco en los años de entreguerras, pues hubo diferentes caminos y búsquedas artísticas a la par y que algunas de ellas influenciaron o tomaron parte del Déco.

Por lo tanto, el Art Déco ante todo buscó la decoración por encima de la funcionalidad.

Pero si nos preguntamos: ¿qué es el Art Déco?, ¿cómo lo podríamos definir?, veamos lo que han dicho algunos de los especialistas sobre el tema, además de los ya expuestos, la forma en cómo se acercan al concepto.

Alastair Duncan, en la **Enciclopedia of Art Deco** lo explica así:

"No es fácil definir las principales características del Art Deco, porque el estilo atrajo una multitud de diversas y, con frecuencia, contradictorias

influencias. Muchas de ellas vinieron de los estilos pictóricos de vanguardia de los tempranos años del siglo, como el Cubismo, el Constructivismo Ruso y el Futurismo Italiano -abstracción, distorsión y simplificación- todos evidentes en las artes vernáculas decorativas Art Deco. Pero estos no fueron todos: una examen del repertorio de motivos estandarizados del estilo tales como -racimos de flores estilizadas, jóvenes doncellas, geométricos y ubicuos frutos- revelan influencias del mundo de la alta moda, de Egipto, el Oriente, la África tribal y de los Ballets Rusos de Diaghilev. A partir de 1925 el creciente impacto de la máquina puede ser discernido en repetidas y superpuestas imágenes, o más tarde, en los treinta, por formas modernizadas derivadas de principios aerodinámicos. Todo esto resultó en una elevada amalgama de complejas influencias artísticas, descritas desafiantemente por una simple frase, el término Art Déco".

En el libro **ART DECO. Flights of Artistic Fancy** Susan Sternau describe al Art Déco del subsiguiente modo:

"Desarrollado en París y más tarde fomentado en Hollywood como el estilo de las estrellas, el Art Deco hizo la transición, en unos pocos años, de un primario estilo francés a un universalmente entendido símbolo del glamour. Art Deco, es un conveniente término usado para describir arte decorativo en el período entre las dos guerras mundiales, y refiere a un estilo que es clásico, simétrico y rectilíneo. Como movimiento se desarrolló durante los años 1908 a 1912 y alcanzó un alto punto de 1925 a 1935. Este estilo fue el producto de influencias tan diversas como el Art Nouveau, Cubismo, el Bauhaus y el arte de Egipto, el Oriente, "**Africa y las Américas**".

Sobre una ubicación en la época en que se desarrolló, pero sin dar las características que lo distinguen, ya que lo hace en varias páginas, Sara Morgan en **Art Deco the European Style** manifiesta:

"Art Deco es un movimiento no definido claramente: el término cubre un periodo en la historia de las artes decorativas (incluyendo una parte de las bellas artes), como un estilo el cual se desarrolló justamente antes de la I Guerra Mundial y que terminó en la década de los treinta, aunque no exactamente en la misma forma.

El Art Deco empezó específicamente como una creación francesa e inclusive parisina y esencialmente permaneciendo como un estilo francés. Inclusive muchos diseñadores esparcidos por Europa fueron influenciados por el diseño francés y trabajaron en el mismo, o un similar, idioma... Importantes variantes del Art Decó fueron producidas en otros países además de Francia, aunque algunos creadores

basaron sus diseños con menos influencia del estilo francés, produjeron trabajos que captaron el mismo espíritu".

Ante la dificultad de definir al Art Deco, Bevis Hillier y Stephen Escritt en **Art Deco Style** lanzan una pregunta para introducirse al tema: Art Deco: ¿Un estilo total?, y para responderla advierten que:

"Un libro acerca de un estilo debería empezar con una definición, desafortunadamente las definiciones sobre Art Deco tienden a ser demasiado simplistas o desconcertantemente complejas", por lo que para allegarse al concepto lo explican a través de prototipos: "El Art Deco nunca tuvo un conjunto de reglas que sirvan como un banco de marcas para su interpretación, así es que de muchas maneras la mejor ruta para definir es a través de ejemplos". Continúan comentado que para apreciar el estilo, se referirán a "...los objetos que son los iconos del Art Deco. En arquitectura se podría citar ya sea el Edificio Chrysler en Manhattan o la fábrica Hoover en el oeste de Londres; en términos de mobiliario, quizás un lujoso armario aconchado del taller del fabricante francés Emile-Jacques Ruhlmann, o una aerodinámica silla del diseñador californiano Kem Weber; en la casa un radio de baquelita producido en serie, o un juego de té Vogue de Shelley; en la calle, un cartel del ferrocarril hecho por Cassandre. Cada uno de estos objetos en su momento pueden ser vistos como la encarnación del Art Deco: los siete son decorativos y modernos, empleando un amplio vocabulario de angulosas ves [de la letra v] invertidas o curvas refinadas, estilizadas representaciones y patrones cubistas o futuristas formas aerodinámicas".

Debido a la complejidad por puntualizar más certeramente lo qué es el Art Déco, Teresa Ortega – Coca en su libro **Eduardo García Benito y el Art – Déco**, además de ubicar en el siglo XX, como otros autores, al estilo en cuestión, da un juicio aproximativo para tratar de delimitar lo que es:

"En su acercamiento no definitivo, sino aproximado a la definición de art-déco, diremos que alude principalmente más a un aspecto histórico – testimonial, que a unos rasgos determinados en formas. Sería el arte que de por sí es capaz de evocar el carácter del periodo en el que aparece, que fue llamado de entreguerras (la primera y la segunda mundial).

Intentando una definición, que exponemos únicamente con carácter provisional, se podría decir que el art-déco es el arte que con sentido testimonial tuvo lugar en Europa durante el decenio 1920 – 1930, que empalmó con los motivos decorativos del modernismo anterior a la primera Guerra Europea, desnaturalizándolos, y que después de

congelar y estirar, enfáticamente, pero con intención funcional las curvas húmedas y la raíces del modernismo en rectas racionalistas, registrará su mayor apogeo".

Entonces, como podemos apreciar al menos en estos tratadistas definir al Art Déco no es una solución sencilla, ya que no conformó un grupo de asociados que bajo un ideal o propuesta estética se hallan reunido para procrear un cierto estilo, sino que fueron una serie de movimientos, corrientes, talleres y que desembocaron en una cierta época, conllevando elementos compositivos que los distinguen dentro de un tratamiento estilístico.

## Resumen

Hablar del término o estilo Art Déco como tal es explicar un conjunto de diferentes manifestaciones estéticas que se dieron cita en la ya citada **Exposition Internationale de Arts Décoratifs et Industriels Modernes** de 1925 y que fueron conmemoradas en la retrospectiva titulada "**Les Annés 25**" llevada a cabo en París en el **Musée des Arts Décoratifs** del 3 de marzo al 16 de mayo de 1966. Además, dichas manifestaciones constituyeron una época de la decoración que inundó todos los ámbitos de la vida cotidiana, desde una lámpara hasta un edificio completo y que alternó con los movimientos de vanguardia. Esa época son los años de entreguerras, los veinte y los treinta, los "años Locos", la "Belle Epoque" que quedaron insertos en la historia del siglo XX y de la decoración como los años del Art Déco.

## Bibliografía

- Las vanguardias artísticas del siglo XX / Mario de Micheli; vers. castellana de Angel Sánchez Gijón Micheli, Mario de Sánchez-Gijón Martínez, Angel, tr.
- El impresionismo / Peter de Francia ; tr. por Matilde Horne ; reproducciones selec. por Viktor Griessmaier
- Francia, Peter de Horne, Matilde, tr. Griessmaier, Viktor,

## Tema 5. La segunda mitad del siglo XX

### Subtemas

- 5.1 Abstraccionismo
  - 5.1.1 Corrientes abstractas
- 5.2 Por Art
  - 5.2.1 Blake Meter
- 5.3 Neofiguratismo
- 5.4 Minimalismo
- 5.5 Post modernismo

### Objetivo de Aprendizaje

Al término del tema el estudiante conocerá la evolución de las corrientes y vanguardias más importantes del Siglo XX, así como su impacto al Diseño Gráfico, Arquitectura y Decoración.

### Introducción

**El simbolismo constituye el comienzo del Arte.** Todo Arte es algo simbólico. Abstracción, esquematismo, sentido ornamental y poder expresivo son algunas de sus características. Es posible apreciar el simbolismo en diferentes épocas y estilos entre los que están: las Artes primitivas, las Artes de Medio Oriente y Egipto, el Cubismo, el Simbolismo y el "Arte Abstracto".

### 5.1 Abstraccionismo

Arte que no imita ni representa directamente la realidad exterior, tanto si el artista no se inspira en la realidad como si el tema no puede descifrarse. Se basa en la idea de que el color y la forma tienen su propio valor artístico.

**Los Disidentes.** "Los Disidentes", grupo de artistas y escritores que vivieron en París entre 1945 y 1950, crearon un movimiento de rechazo frente a las formas del arte y promovieron su renovación siguiendo las nuevas corrientes abstractas europeas. Varios artistas reacios a la enseñanza oficial de la escuela de Artes Plásticas, tomaron rumbo a París para conocer las nuevas tendencias abstractas. Entre estos pintores figuraban: Pascual Navarro, Alejandro Otero, Mateo Manaure, Luis Guevara Moreno, Carlos González Bogen, Narciso Debourg, Perán Erminy, Rubén Núñez, Dora Hersen, Aimée Battistini. La cabeza intelectual del grupo, es el entonces estudiante de filosofía J.R. Guillén Pérez. En París publicaron una

revista con el nombre del grupo, Los Disidentes, de la cual sólo se editaron cinco números. La primera, salió en 1950. Para el segundo número se habían sumado al grupo otros venezolanos. Las proposiciones de estos artistas giraban en torno al arte abstracto. Negaron completamente las representaciones de la realidad. Quisieron centrarse en problemas netamente plásticos, es decir, en una pintura sin ningún mensaje paisajista o retratista, en la que lo único importante es el color, la luz, la textura, la composición, la construcción de las formas y los materiales. En otras palabras, rechazaron lo anecdótico o cualquier significado ajeno a la pintura misma. De esta manera, quisieron introducir el arte venezolano a las corrientes internacionales, que fueran más acorde con la época y más universal.

## 5.1.1 Corrientes abstractas

### ➤ El Rayonismo

Movimiento artístico ruso creado por el pintor Mijaíl Larionov alrededor de 1910 y reconocido como una de las primeras manifestaciones del arte abstracto. En 1909, Larionov expuso una obra no figurativa, Cristal (Museo Guggenheim, Nueva York), en la que esbozaba los principios del rayonismo. Su búsqueda continuó con la creación del grupo Valet de Carreau y con la exposición La cola de asno (1912). En 1913 publicó el manifiesto del movimiento, redactado por él mismo y firmado por numerosos artistas, entre ellos su compañera Natalia Goncharova; más tarde inauguró una exposición rayonista titulada El blanco. Los cuadros de Larionov y de Goncharova presentan una abstracción a base de formas agudas entrecruzadas y sistemáticamente cortadas, que denotan un interés por movimientos como el cubismo, el futurismo o el orfismo. Sin embargo, el principio que defiende el rayonismo le es totalmente propio: basado en el descubrimiento científico de la radiactividad y de los rayos ultravioletas, propone plasmar la percepción de los rayos que emanan del objeto y la propagación rápida y simultánea de la luz. El color se convierte en el tema central de la obra; los rayos, dispuestos en la tela con longitud e intensidad variables, sugieren un universo irreal, regido únicamente por las leyes cromáticas y dinámicas. Sin embargo, gran número de pinturas rayonistas siguen siendo figurativas. En 1914 se celebró en París una exposición en la que se presentaron los trabajos de Larionov y de Goncharova, con el apoyo activo de Guillaume Apollinaire. El movimiento perderá fuerza con la llegada de la I Guerra Mundial, pero su influencia ha sido esencial en la evolución del arte contemporáneo.

### Características

- Utiliza formas espaciales que resultan del cruce de los rayos reflejados por los diferentes objetos.
- Rechaza lo individual y desarrolla la autonomía del cuadro.
- Simplicidad de las formas

- Uso restringido del color: Malevitch llega al blanco y negro.

## ➤ **El Suprematismo**

La tendencia hacia la abstracción inaugurada por el Cubismo habría de extenderse y agudizarse rápidamente en Europa como lo demuestra el surgimiento de tres movimientos más o menos contemporáneos, el Suprematismo, De Stijl y el Constructivismo, los cuales llevan a extremos no muy diferentes entre sí la reacción contra la pintura naturalista llevada a cabo por prácticamente todos los estilos modernos. El Suprematismo fue lanzado en 1913 en Rusia por Kasimir Malevich, quien sostenía que la pintura debe ser exclusivamente el resultado de los elementos geométricos, rectángulo, triángulo, círculo y cruz, para reflejar, no sólo la esencia material del mundo hecho por el hombre, sino también su anhelo de acercarse al misterio inexplicable del universo. Para Malevich, además, el arte no tiene por que ser útil socialmente, debiendo el artista mantener una independencia intelectual que le permita concentrarse en la creación. Su pintura más famosa, Composición Suprematista: Blanco sobre Blanco (la cual presenta un cuadrado blanco sobre otro del mismo color) es considerada como una lógica conclusión de sus propuestas.

## **Características**

- Permite captar formas y colores pero no evoca asociaciones ni sentimientos.
- Se pretende expresar de una manera mística estados puros de conciencia o de inconsciencia no alterados por pensamientos reales.
- Supremacía absoluta de la sensibilidad plástica pura en las artes figurativas.
- Simplicidad de las formas
- Hasta llegar al cuadro como único elemento geométrico
- Uso restringido del color: se llega al uso exclusivo del blanco y el negro porque excitaban la emoción
- El rojo es considerado el color por excelencia
- Quiere transmitir la idea de que la realidad es espacio informe (blanco) y todas las diferenciaciones nominales y funcionales son una ilusión humana.

## ➤ **El Neoplasticismo**

Corriente artística promulgada por Piet Mondrian en 1917 que proponía despojar al arte de todo elemento accesorio en un intento de llegar a la esencia a través de un lenguaje plástico objetivo y, como consecuencia, universal. Junto con Theo van Doesburg fundó la revista De Stijl, principal órgano de difusión del movimiento, en cuyo primer número apareció publicado el manifiesto neoplasticista. Las teorías de Mondrian, que tienen su origen en las obras cubistas de Georges Braque y Picasso y en la teosofía,

reivindican un proceso de abstracción progresiva en virtud del cual las formas se irían reduciendo a líneas rectas horizontales y verticales, y los colores al negro, el blanco, el gris y los tres primarios. Entre sus principales representantes se encontraban, además de Van Doesburg, el pintor Wilmos Huszár, el escultor Georges Vantongerloo y los arquitectos Jacobus Johannes Pieter Oud y Gerrit Thomas Rietvel, entre otros. El excesivo rigor de las propuestas de Mondrian provocó violentas críticas tanto dentro como fuera de su círculo de adeptos. No obstante, el neoplasticismo está considerado, junto con el suprematismo de Maliévich, el origen de la abstracción geométrica.

## Características

- Se elimina todo lo superfluo hasta que prevalece sólo lo elemental
- Formas geométricas regulares y con ángulos rectos
- Uso de pocos colores: los puros (amarillo, rojo, azul) , y los neutros (blanco y negro)
- Nunca se recurre a la simetría
- Aunque hay un marcado sentido del equilibrio logrado por la compensación de las formas y los colores.
- Exclusión de lo individual y del objeto (limitado temporal y localmente)
- Actuación por medios plásticos "puros" (colores y líneas) con los que se pretende mayor claridad y precisión.

## ➤ El orfismo

Nombre dado en 1913 por el poeta Guillaume Apollinaire a la tendencia colorista y abstracta del cubismo parisino. "Es el arte", declaró en sus Meditaciones estéticas, los pintores cubistas, "de pintar conjuntos nuevos con elementos no tomados de la realidad visual, sino totalmente creados por el artista y dotados por él de una poderosa realidad. Es arte puro". Situó dentro del orfismo o cubismo órfico a las obras de Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp y, sobre todo, de Robert Delaunay, que actuaba como abanderado de esta tendencia. En esta época surgió una controversia sobre el papel que hubiera tenido en la definición del orfismo la obra de Frank Kupka, jamás citado por Apollinaire. De cualquier forma, el término orfismo ha quedado muy impreciso y tiene más valor por su carga poética que por su valor crítico e histórico.

## Características

- Exaltación del color puro que es "forma y tema".
- Prescinde de la identificación del espacio pictórico.
- Sustituye gradualmente las imágenes de la naturaleza por formas lumínicas de color.

**De Stijl.** Publicación holandesa periódica de arte, promovida por Piet Mondrian y el Neoplasticismo entre 1917 y 1928. Nombre que recibía también el grupo de artistas relacionados con la publicación.

## ➤ **Constructivismo**

Movimiento artístico de vanguardia fundado en Rusia. Dicho término lo utilizó por primera vez en 1913 el crítico N. Punin a propósito de los relieves de Tatlin. Según A. Gan, el movimiento como tal "surgió en 1920 en el marco de los pintores de izquierdas y de los ideólogos de la acción de masas". En dicho marco se sitúa el Manifiesto realista de N. Gabo y A. Pevsner y las tesis productivistas enunciadas por Vesnin, Popova, Ekster, Rodchenko y Stephsnova en el catalogo de la muestra "5 x 5 = 25". En gran parte, los presupuestos figurativos del constructivismo eran análogos a los de movimientos contemporáneos como el cubismo, el dadaísmo y, en particular, el futurismo. Al igual que este último, el constructivismo manifestaba su rechazo al arte burgués y descubría el proyecto de un nuevo lenguaje en las "propuestas" de la tecnología y la mecánica industriales. Sin embargo, la peculiar situación sociopolítica de la época caracterizó y distinguió el constructivismo.

## **Características**

- La obra de arte está en comunicación con el espacio que la circunda y penetra, cuya estructura invisible se materializa en ella.
- Se abre (la obra) por todas partes hacia el espacio y consta de elementos, frecuentemente transparentes, de formas geométricas, lineales y planas
- Se valora la simultaneidad del espacio, el tiempo y la luz.

## ➤ **Arte Concreto**

Término acuñado durante el periodo de entreguerras para designar una tendencia de la abstracción que reivindica la objetividad y la autonomía de su lenguaje plástico y su capacidad para crear una realidad nueva, fuera de toda referencia o evocación de la realidad del mundo exterior. En 1930, el artista holandés Theo van Doesburg publicó en el primero y único número de la revista parisina Art Concret, un manifiesto (firmado también por Carlsund, Hélión, Tutundjian y Wantz) de seis puntos que sentaba las bases teóricas del arte concreto: arte calculado, lógico, que excluye cualquier expresión subjetiva y que reclama, por el contrario, que la obra sea "concebida y conformada enteramente en la mente antes de su ejecución". Junto al manifiesto presentó el cuadro La Composition arithmétique, obra abstracta geométrica cuya composición está regida por relaciones lógicas y estructuras deductivas, verificando el axioma según el cual "la construcción del cuadro, al igual que sus elementos, debe ser simple y controlable visualmente".

## Características

- El arte se opone a la inercia de la naturaleza (horizontal-vertical): a ellas se opone la diagonal.
- En el espacio: la creación artística es, por una parte, organización de energías (materiales como , energía latente, color, luz); por otra (en relación con el Constructivismo), "materialización de un esquema espacial;
- La obra debe ser preconcebida en la mente y ser realizada tan precisa, impersonal e inmaterial como sea posible.
- La construcción del cuadro, así como de sus elementos, debe ser simple y visualmente controlable.
- Desean excluir todo lirismo, dramatismo y simbolismo.
- El cuadro debe ser construido con elementos puramente plásticos : planos y colores, por lo que el cuadro no tiene más significado que "en sí mismo"
- La técnica debe ser mecánica, es decir, exacta, antiimpresionista
- Esfuerzo por la claridad absoluta.

## ➤ El Informalismo

Movimiento pictórico europeo que tuvo gran aceptación en España, desarrollado a partir de 1945 en paralelo al expresionismo abstracto estadounidense. El término informalista se adoptó para referirse a la abstracción lírica, opuesta a las tendencias más próximas al cubismo o al rigor geométrico (el neoplasticismo o De Stijl). Dentro de esta corriente artística se incluyen las obras de Wolfgang Wols, Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Hans Hartung, o Alberto Burri, entre otros muchos. Los informalistas, que huyen del arte figurativo para entrar en el abstraccionismo (véase Arte abstracto), buscan la autenticidad de la pintura, del puro acto de pintar, esto es, la caligrafía, las formas, la mancha y las texturas. En definitiva, la expresión del mundo interior del artista.

## Características

- Es básicamente matérico, con empleo de cartón, papel, hilos, cuerdas, polvo de mármol, superficies quemadas, madera, hierro, etc.
- Subraya el material pictórico, la ,escritura, la sugestión
- Sustituye la composición, frecuentemente por seriación y distribución regular de los elementos
- Rebeldía frente a toda estructuración preconcebida y racional.
- Fomenta la sensibilidad táctil y el valor de la textura de los materiales.

## ➤ Action Painting

Corriente pictórica abstracta de carácter gestual que adoptaron varios miembros de la escuela estadounidense del expresionismo abstracto. Desde

el punto de vista técnico, consiste en salpicar con pintura la superficie de un lienzo de manera espontánea, es decir, sin un esquema prefijado, de forma que éste se convierta en un "espacio de acción" y no en la mera reproducción de la realidad. El término fue acuñado por el crítico estadounidense Harold Rosenberg en 1952 y se refiere principalmente a la obra de Jackson Pollock. También resulta válido, con ciertas limitaciones, para piezas o aspectos aislados de la obra de otros artistas, tales como Arshile Gorky, Hans Hofmann y Robert Motherwell. A veces se utiliza incorrectamente como sinónimo del propio expresionismo abstracto, aun cuando muchos de los artistas pertenecientes a esta escuela jamás emplearon dicha técnica.

## Características

- Predomina el aspecto de la acción, del acto físico de pintar
- El color y la forma llenan el espacio de modo tan compacto que tiene que permanecer en la superficie y semimaterial.
- Utilizan el gran formato: parece que se anexiona al verdadero espacio
- La pintura se convierte en una forma vacía sin contenido alguno
- Surge en los EE.UU. hacia finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Tuvo una gran repercusión en Europa, aunque sin la pureza del movimiento norteamericano.
- La denominación de "Abstracción postpictórica" se debe al crítico Clement Greenberg, el cual la utiliza para designar la exposición que organizara en Los Angeles en 1964. Otras denominaciones propuestas para designar esta tendencia son las de "hard edge" (contorno duro) utilizada por J. Langsner en 1959, "new abstraction" (nueva abstracción) difundida a raíz de la exposición "Toward a new abstraction" celebrada en Nueva York en 1963, y "cool art" (arte frío) empleada en 1965 por I. Sandler.
- Conforme fue pasando el tiempo, algunos de los artistas de esta corriente llegaron a un planteamiento más radical que se conoce como "pintura minimalista" debido a su bajo contenido formal y cromático
- Abstracción geométrica de concepción estrictamente formalista. Ausencia de sentido sensitivo o gestual.
- Rechazo de lo subjetivo y signífico típico del expresionismo abstracto. Máxima pureza de lenguaje, economía y nitidez de formas (claridad lineal y apertura de diseño).
- Estructuración compositiva basada por completo en la bidimensionalidad de la tela, sus límites y las cualidades específicas del color. Diseños geométricos sencillos (dianas, rombos, estrellas, semicírculos) a base de bandas de color rectas, curvas y entrelazadas, rigidamente delimitadas entre si (**hard – edge**).
- Carácter decorativo tipo "art deco" de los años veinte (Stella). Colores planos, puros y también tonales en gradaciones (Olintski). Creación de efectos suaves de vibración y profundidad. Grandes formatos, a menudo

con sus contornos excéntricos o siguiendo las formas geométricas del interior (lienzos con forma de Stella).

- Superficies de color pulcramente aplicado (Newman, Stella, Noland) o colores jaspeados y desigualmente pintados (veladuras o transparencias) de ligero efecto atmosférico (Noland)

## **Efecto colorista que recuerda las señales de tráfico**

Utilización preferentemente de pinturas acrílicas que son aplicadas manchando o empapando el lienzo en lugar de pintar sobre la superficie (Noland, Louis). Creaciones en series, se utiliza un solo motivo en sucesivas pinturas hasta creer que se ha agotado sus posibilidades (Noland, Louis).

## **Influencias**

Las composiciones de campo de color de Barnett Newman y Ad Reinhardt de finales del expresionismo abstracto y los experimentos geométrico-cromáticos de Josef Albers (op art), Max Bill y R. Lohse.

## **Artistas**

### **E. E. U. U.**

- Frank Stella (1936)
- Kenneth Nolan (1924)
- Ellsworth Kelly (1923)
- Jules Olitsky (1922)
- Morris Louis (1912-1962)
- Helen Frankenthaler (1928)
- Nicholas Krushenick, Winfried Gaul, Gene Davis, Ray Parker, Al Held (1968)
- Sam Francis (1923), entre otros.

### **Europa**

- John Hoyland (Inglaterra, 1934)
- Robyn Denny (Inglaterra, 1910)
- W. Turnbull (Inglaterra)
- R Geiger (Alemania)
- G. K. Pfahler (Alemania)
- Lo Savio (Italia)
- E. Castellani (Italia)
- Pablo Palazuelo (España)
- Rafols Casamada (España), entre otros.

## 5.2 Pop Art

Pop Art, movimiento artístico iniciado en la década de 1950 en Estados Unidos y Gran Bretaña. Las imágenes del Pop Art (abreviatura de Popular Art, 'arte popular') se inspiraron en la cultura de masas. Algunos artistas reprodujeron latas de cerveza o sopa, tiras de cómic, señales de tráfico y otros objetos similares en sus pinturas, collages y esculturas. Otros incorporaron estos objetos cotidianos a sus pinturas o esculturas, a veces completamente modificados.

Los materiales fruto de la tecnología moderna, como el poliéster, la gomaespuma o la pintura acrílica, ocuparon un lugar destacado. El Pop Art no sólo influyó en la obra de los artistas posteriores, sino que también ejerció un fuerte impacto en el grafismo y el diseño de moda.

### 5.2.1 Blake Meter

Formado en el Royal College of Art de Londres y está considerado como uno de los mayores exponentes del arte pop inglés. Su temática comprende imágenes publicitarias, televisivas y cinematográficas, aunque también las tomadas del folclore inglés, del mundo del music-hall o del luna park. Trabaja mediante la mezcla de elementos pictóricos y montajes fotográficos como es el caso de El Espejo de Elvis, que se encuentra en Bruselas en la colección Jean Dyprean. La combinación de Blake es una mezcla entre sofisticación e ingenuidad que caracteriza a su estilo y refleja con especial claridad su trabajo como miembro de la Hermandad de Ruralistas, grupo que vivía en el oeste de Inglaterra, del que Blake fue miembro fundador.

### Principales representantes

Los antecedentes históricos del Pop Art se sitúan en la obra provocativa de los artistas dadaístas, especialmente del francés Marcel Duchamp, y en la tradición pictórica estadounidense caracterizada por el empleo del trampantojo en las representaciones de objetos cotidianos. Por otra parte, varios integrantes de la corriente Pop se habían ganado la vida trabajando como artistas publicitarios. El movimiento Pop Art comenzó como una reacción contra el expresionismo abstracto, que dominó el arte durante las décadas de 1940 y 1950, al que estos los artistas consideraban demasiado intelectual y apartado de la realidad social.

Asumiendo el objetivo del compositor estadounidense John Milton Cage – eliminar las distancias entre arte y vida – los artistas Pop se aproximaron con ironía al ambiente de la vida cotidiana. Emplearon imágenes que reflejaban el materialismo y vulgaridad de la moderna cultura de masas para transmitir una percepción crítica de la realidad, más inmediata que aquella ofrecida por la pintura realista del siglo XIX. En Estados Unidos, Robert Rauschenberg y Jasper Johns

proporcionaron el impulso inicial: Rauschenberg con sus collages elaborados con objetos domésticos, como colchas y almohadas, y Johns con sus series de pinturas repetitivas de la bandera de su país y de dianas. La primera obra destacada del Pop Art fue *¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy día tan distintos, tan simpáticos?* (1956, colección particular) del artista británico Richard Hamilton.

En esta satírica obra, que representa dos absurdas figuras que se pavonean en un salón, se pueden apreciar los principales rasgos del Pop Art: descontextualización, incongruencia, provocación y buen humor. El Pop Art se difundió rápidamente durante los años sesenta. En 1960 el artista británico David Hockney pintó *Typhoo Tea* (Londres, Galería Kasmin), una de las primeras pinturas que reprodujo la marca comercial de un producto. En el mismo año, Johns finalizó sus vaciados en bronce sobre las latas de cerveza Ballantine. En 1961, el estadounidense Claes Oldenburg realizó la primera de sus estridentes esculturas de plástico en forma de hamburguesa y otras clases de fast food ('comida rápida'). Al mismo tiempo, Roy Lichtenstein, ampliaba el campo del Pop Art con sus enormes pinturas al óleo imitando las viñetas del cómic. Algunos artistas también produjeron happenings, espectáculos interactivos montados como obras de arte. Además de emplear las imágenes de la cultura de masas, el Pop Art se apropió de las técnicas de la producción masiva. Rauschenberg y Johns ya habían abandonado la idea de obra única en favor de la producción de composiciones seriadas.

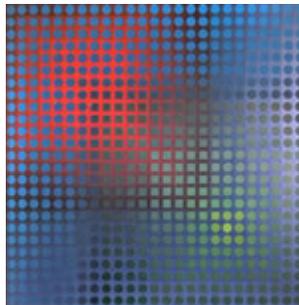
A principios de 1960, el estadounidense Andy Warhol llevó esta idea un poco más lejos al adoptar la técnica de la serigrafía, capaz de imprimir cientos de estampas idénticas de botellas de Coca Cola, latas de sopa Campbell y otros objetos representativos de la cultura consumista. Otros ejemplos importantes del Pop estadounidense fueron las obras escultóricas de George Segal y Wayne Thiebaud o las series satíricas del Gran desnudo americano, pintadas por Tom Wesselmann. En España, el Pop Art está representado por la pintura del Equipo Crónica, en cuya obra se desmitifica el arte tradicional y se abordan ciertos aspectos de la problemática social.

Ese mismo año, Richard Wollheim empleaba por vez primera el término 'minimal' para referirse a las obras creadas según estos principios desde 1962. Esta tendencia tiene sus orígenes en ciertas obras de Constantin Brancusi, Alexandr Rodchenko y Vladímir Tatlin en las que ya aparecía la idea de repetición como expresión del concepto de infinito. El artista minimal sitúa sus referentes creativos en el propio objeto artístico alejándose de esta manera de toda interferencia con el mundo exterior.

A principios de la década de 1960 surgió una generación de artistas radicales que adoptaron la escultura como medio para exponer sus ideas; entre sus principales exponentes estaban el propio Judd, Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt y Richard Serra. Crearon una serie de obras, que definían como estructuras

o sistemas, en las que el predominio de las formas geométricas elementales y de los materiales más rudimentarios era absoluto.

Cuando al pop art le sucedió, como fenómeno periodístico, el op art, hubo una tendencia natural de los periodistas a buscar la mayor cantidad posible de artistas op. De allí que se incluyera en esta categoría a artistas cuyo interés en los efectos ópticos era en realidad muy marginal. Una distorsión más seria consistió en presentar al op art como algo que había hecho una súbita aparición en escena, casi como lo había hecho el pop. De hecho, la pintura óptica, como la abstracción "hard edge", tenía profundas raíces en la tradición del Bauhaus, y es la consecuencia del tipo de experimentos que el Bauhaus alentaba en sus alumnos.



Si la pintura óptica de la posguerra ha de remontarse a una sola fuente, esa fuente incuestionablemente deberá ser Víctor Vasarely. Húngaro de origen y nació en 1908. Primero estudió medicina, luego asistió a una escuela de arte convencional y finalmente, en 1928-9, fue estudiante de la academia Műhely, de Alexander Bortnyik, el Bauhaus de Budapest. Se afincó luego en Francia.

Característicamente, Vasarely señala que fue durante este período en el Bauhaus de Budapest, que "el carácter funcional de la plasticidad" le fue revelado. Empezó como artista gráfico, y no fue sino hasta 1943 que se volcó a la pintura. Vasarely es un artista muy rico y complejo para ser considerado simplemente como un pintor óptico y de nada más. De hecho, su gran oeuvre de posguerra abarca todo un complejo de ideas interrelacionadas. Una de las más importantes era la idea de "trabajo", de arte como de actividad práctica. Eso lo hizo hostil a la idea de la abstracción libre, como lo señaló en 1950:

"El artista se ha vuelto libre. Cualquiera puede ponerse el título de artista, o incluso de genio. Cualquier mancha de color, dibujo o perfil, inmediatamente se proclama como obra, en el sacrosanto nombre de la sensibilidad subjetiva. El impulso prevalece sobre el conocimiento. La honesta técnica artesanal se desecha a cambio de la azarosa improvisación".

Pero Vasarely estaba preparado para ir más lejos que la mayoría de aquellos que condenaron a la abstracción libre, proponiendo que miremos al artista simplemente como a un hombre que hace prototipos que pueden entonces reproducirse a voluntad: "el valor del prototipo no consiste en la rareza del objeto, sino en la rareza de la cualidad que representa". Vasarely siente que todas las artes plásticas forman una unidad y que no hay necesidad de dividir las en categorías fijas, tales como pintura, escultura, gráfica o incluso arquitectura.

"Nuestro tiempo, con la intrusión de las técnicas, con su velocidad, con sus nuevas ciencias, sus teorías, sus descubrimientos, sus materiales novedosos, impone su ley sobre nosotros. Ahora, la pintura abstracta, nueva en su concepción, diferente en su enfoque, todavía está atada al mundo anterior, a la vieja pintura, por medio de una técnica común y una presentación formal que la retiene y lanza una sombra de ambigüedad sobre sus conquistas".

Uno lee esta declaración con respeto, debe decirse que Vasarely es, en muchas maneras, un artista curiosamente dividido, formalmente mucho menos inventivo que fértil en nuevas ideas y conceptos. Sus pinturas abstractas no-cinéticas, por ejemplo, deben mucho a la obra hecha unos cuarenta años atrás por Auguste Herbin. Vasarely reconoce específicamente una deuda con el vocabulario de "formas de color" de Herbin (formas relacionadas con el color, pero sin referencias naturalistas, que se usan como unidades en agrupamientos más complejos). Pretende que este vocabulario es empleado por él en nuevas formas, que se liberan de los métodos de composición de Herbin todavía tradicionales. Pero la diferencia no es siempre tan notable como él desearía hacernos suponer.

## Características

- Rechazo del expresionismo abstracto e intento de volver a poner el arte en contacto con el mundo y la realidad objetual.
- Lenguaje figurativo y realista referido a las costumbres, ideas y apariencias del mundo contemporáneo.
- Temática extraída del medio ambiente urbano de las grandes ciudades, de sus aspectos sociales y culturales: comics, revistas, periodicos sensacionalistas, fotografías, anuncios publicitarios, cine, radio, televisión, música, espectáculos populares, elementos de la sociedad de consumo y del bienestar (alimentos enlatados, neveras, coches, autopistas, gasolineras, etc.).
- Ausencia de planteamiento crítico: los temas son concebidos como simples "motivos" que justifican el hecho de la pintura.
- Tratamiento pictórico de forma no tradicional: aunque el lenguaje es figurativo y representa objetos reales, no se concentra exclusivamente en sus cualidades formales, sino que combina éstas con sus cualidades abstractas

intrínsecas gracias al empleo de imágenes familiares y fácilmente reconocibles.

- Representación de carácter inexpresivo, preferentemente frontal o repetitiva.
- Combinación de la pintura con objetos reales integrados en la composición de la obra (las **combine paintings** de Rauschenberg): flores de plástico, botellas, etc., en un nuevo planteamiento dadaísta acorde con los nuevos tiempos (neodadaísmo).
- Preferencia por las referencias al "status" social, la fama, la violencia y los desastres (Warhol), la sexualidad y el erotismo (Wesselmann, Ramos), los signos de la tecnología industrial y la sociedad de consumo (Ruscha, Hamilton, etc.).
- Formas y figuras a escala natural y ampliada (los grandes formatos de las imágenes de tebeo de Lichtenstein).
- Iconografía estilizante, principalmente formas planas y volumen esquemático.

Colores puros, brillantes y fluorescentes, inspirados en los empleados en la industria y los objetos de consumo.

## Influencias

Del dadaísmo (de los **ready – made** de Duchamp y de los **collages** de Schwitters) y de la subcultura popular y de masas, de la propaganda gráfica y de la sociedad de consumo.

## Artistas

### E. E. U. U.

- Robert Rauschenberg (1925)
- Jasper Johns (1930)
- Ed Ruscha (1937)
- Robert Indiana, Mel Ramos (1935)
- Roy Lichtenstein (1923-1997)
- Andy Warhol (1928-1987)
- James Rosenquit (1933)
- Tom Wesselman (1931), entre otros.



J. Johns. "Tres banderas", 1968.

## U. K.

- David Hockney (1937)
- Allen Johns (1937)
- Richard Hamilton (1922)
- Jim Dine (1935)
- Peter Blake (1932), entre otros.



**A. Warhol:**  
"Marilyn Monroe", 1967.  
Serigrafía, 92 x 96 cm.



**R. Lichtenstein:**  
"Blonde waiting" (Rubia esperando), 1964.  
Óleo sobre lienzo, 121,9 x 121,9.

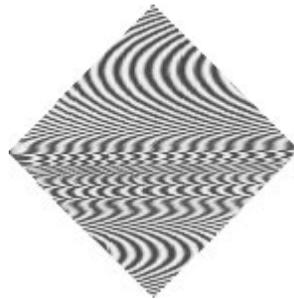
Colección Richard L. Wesiman, los Angeles, California Es natural, entonces, fijar la atención en su exploración de los efectos cinéticos, fuente de sus creaciones más originales. Es fácil ver la influencia de tal obra en sus contemporáneos, por ejemplo el alemán Günter Fröhtrunk. El cinetismo era importante para Vasarely por dos razones: una es personal, el hecho de que, según nos dice, "la idea del movimiento me ha perseguido desde mi niñez"; y la otra es la idea más general de que una pintura que vive por medio de efectos ópticos existe esencialmente en el ojo y en la mente del espectador y no simplemente en la pared – se completa a sí misma cuando se la mira –.

Ya he empezado a usar las palabras "arte cinético" y "arte óptico" casi indistintamente. De hecho, el primero me parece un término mejor. El arte cinético puede abarcar una buena cantidad de categorías de objetos. Están ante todo, aquellas obras de arte que, a pesar de ser estáticas de hecho, parecen moverse o cambiar. Pueden ser de dos o de tres dimensiones. Vasarely, por ejemplo, se ha dedicado a obras compuestas en planos separados y con pantallas y objetos tridimensionales. Las obras estáticas dependen para su cinetismo de la acción de

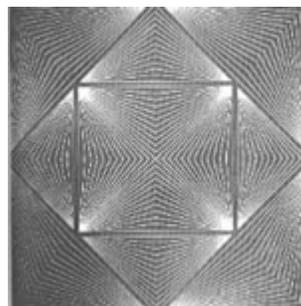
la luz y de bien conocidos fenómenos ópticos, tales como la tendencia del ojo a producir imágenes latentes al ser sometido a contrastes muy brillantes de blanco y negro, o la yuxtaposición de ciertos tintes. Segundo, hay objetos que se mueven al azar, sin energía mecánica, tales como los móviles de Alexander Calder.

Tercero, están las obras accionadas mecánicamente y que usan luces, electroimanes o incluso agua.

La necesidad de precisión en las obras de la primera categoría y el hecho de que las de segunda y tercera son en realidad máquinas, aunque sin embargo de un tipo muy simple, da al arte cinético un sobretono mecanicista. Parece estar en la frontera de un arte que es realmente producido por máquinas más que por hombres. Esto, sin embargo es una excesiva simplificación.

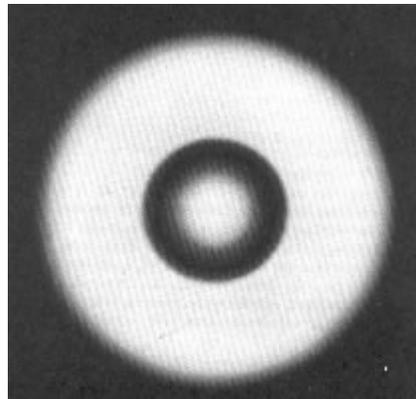


Bridget Riley, por ejemplo, quien es probablemente la más brillante de todos los artistas cinéticos que han trabajado en dos dimensiones, rechazará ciertamente la sugerencia de que sus pinturas no están destinadas a expresar o comunicar un sentimiento. Su obra está a menudo intrincadamente programada: las formas y su relación recíproca se ajustan a series matemáticas predeterminadas, pero se llega a las progresiones en forma instintiva. La señorita Riley trabajó anteriormente sólo en blanco y negro, pero ahora, habiendo pasado a través de una fase donde los colores se usaron en sordina, ha creado una serie de deslumbrantes cuadros llenos de coloridos, que exploran la forma en la que se puede hacer que cada color se vuelque en otro por medios ópticos; o la manera en que la totalidad de la superficie del cuadro pueda trasladarse de lo cálido a lo frío, a través de la progresión de matices.



En contraste con la obra de los pintores coloristas, la superficie no permanece inerte, sino que se ondula con energía muscular.

Muy pocos de entre los otros artistas ópticos han producido una obra tan compleja como ésta, aunque hay paralelos en la pintura del norteamericano Richard Anuszkiewicz, el italiano Piero Dorazio y el inglés Peter Sedgley. Sedgley suministra aun otra variación al tema de los círculos concéntricos, el omnipresente modelo del blanco. Aquí el modelo se usa para producir potentes efectos de recesión o proyección – algunos cuadros llevan al espectador hacia adentro, dentro de un túnel que siempre retrocede; otros parecen flotar hacia él saliendo desde la pared, en golpes de luz. Los cuadros de Sedgley, como los de la señorita Riley, sugieren la noción de que una gran cantidad de arte cinético y óptico pretende arrojar ala espectador a un trance hipnótico, consiguiendo entonces por otra ruta el "desenfoco" recomendado por Cage.

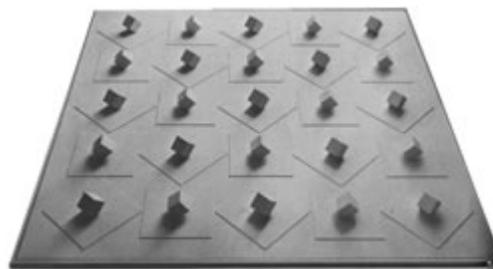


La siguiente etapa en la pintura óptica está representada por obras que tienen un muy ligero relieve. A menudo esta dimensión adicional es usada para proveer planos de color, que se mueven a medida que el espectador cambia su posición en relación a ellos. Los "fisicromos" del venezolano Carlos Cruz – Diez son obras de esta naturaleza y también las del artista israelí Yaacov Agam. El principio empleado es casi como el que se podrá encontrar en algunos de los "cuadros sorpresas" hechos en la época victoriana, donde una imagen se reemplaza sorpresivamente por otra, según el punto de vista que uno adopte.

Un artista más importante, que a veces hace uso de efectos algo parecidos, es otro venezolano, J. R. Soto.

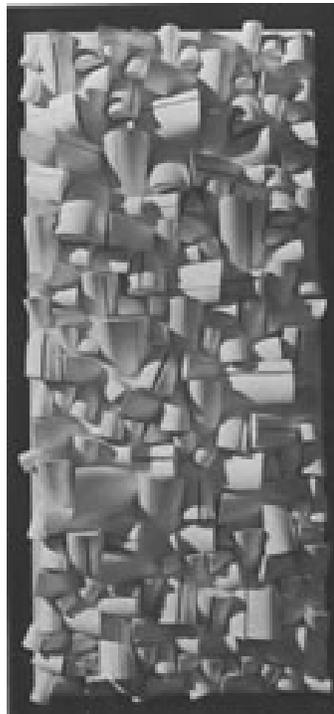


Las primeras influencias sobre Soto fueron las de Mondrian y Malevich. A principios de la década del cincuenta, hizo pinturas que creaban su efecto por repetición de unidades. Las unidades estaban dispuestas de manera tal que el ritmo que las unía llegó a parecer más importante al ojo que cualquier parte individual y la pintura era, por lo tanto, al menos por implicancias, no algo completo en sí mismo, sino una parte tomada de un soporte infinitamente grande que el espectador debía imaginar. Soto se interesó luego en efectos de superposición, como lo había hecho Vasarely.



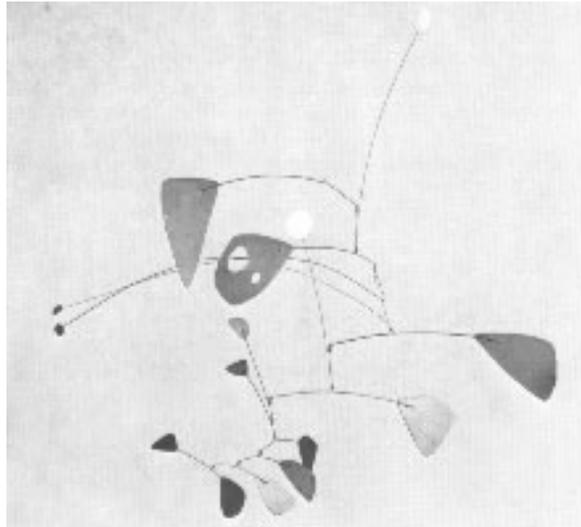
Dos modelos hechos sobre láminas de plexiglás fueron montados algo separados y parecían mezclarse en un nuevo espacio que oscilaba entre los planos frontal y posterior suministrados por las láminas. Más tarde, Soto empezó una serie de experimentos con pantallas forradas que tienen placas metálicas que se proyectan enfrente de ellas, o si no varillas metálicas o alambres libremente suspendidos frente a este campo vibratorio. La vibración tiende, desde el punto de vista óptico, a absorber y disolver los sólidos suspendidos o proyectados. A cada instante, a medida que el espectador mueve sus ojos, aparece una nueva ola de actividad

óptica. La más intensa de las obras de Soto consiste en grandes mamparas de varillas colgantes. Suspendidas a lo largo de una pared, estas capas de varillas parecen disolver todo el costado de una habitación, tomando en cuenta todas las reacciones instintivas del espectador hacia un espacio cerrado. Relacionados con la obra de Soto, pero usando un principio algo diferente, están los relieves ejecutados por el argentino Luis Tomasello. Tomasello fija por un ángulo, sobre una superficie blanca, una serie de cubos huecos. Los mismos son blancos en la parte exterior, pero algo coloreados en la interior, y unas de las caras, invisible al espectador, se deja abierta. Por refracción, esto produce efectos trémulos y suaves de luz coloreada, sobre el plano que están fijados los cubos.



En el límite del arte cinético, pero ciertamente muy próximos a la obra de Tomasello, están los relieves y esculturas del brasileño Sergio de Camargo. Camargo usa, para cubrir la superficie de sus obras, pequeñas unidades cilíndricas colocadas al azar e inclinadas, de manera que el plano en el extremo del cilindro nunca está orientado frente al espectador. La obra en sí está generalmente pintada de blanco, de manera que cada pieza se convierte en un intrincado juego de reflejos y sombras. Aquí también, como en la obra de todos los artistas sudamericanos que he comentado, parece haber un deseo de disolver todo lo sólido, todo lo pesado, en favor de un juego etéreo de luz y color. Distancias, planos y formas se vuelven ambiguos. A pesar de ser físicamente masiva, la obra parece ligera y flotante. Un efecto similar se puede observar en la

obra del artista alemán Günther Uecker quien usa púas o clavos para quebrar sus superficies, produciendo así un aspecto diáfano, una superficie que no es verdaderamente una superficie.



Podría pensarse que la ingravidez, como parte de la tradición cinética, nos retrotrae hacia Alexander Calder. Calder es un artista que, aun cuando aparenta ser de poco peso en casi todos los sentidos, resultó tener una poderosa influencia en el arte de su época. Calder exhibió sus móviles por primera vez en los años treinta -la idea original vino de un divertido y delicado circo de juguete que había construido, pero los móviles en sí, con sus costados brillantemente pintados, conectados por ejes y cables, parecen haber tomado una cantidad de ideas de las pinturas de Miró, hipótesis confirmada por la naturaleza – Miró de los dibujos de Calder.

Pero había una diferencia importante -la disposición de las formas en un móvil de Calder es siempre provisional, ya que cada chapa se mueve en una nueva relación con las otras. Las posibilidades del objeto son, por supuesto, gobernadas por factores tales como los varios puntos de equilibrio, el largo de los cables y el peso de las chapas. La caprichosidad organizada que produce este sistema es una cualidad extremadamente característica del arte cinético de posguerra. Además de hacer móviles, Calder construye lo que él llama estables, de los cuales algunos de los más grandes no incorporan ninguna parte móvil. Son un eslabón inesperado entre la obra de Calder y la de escultores como David Smith y Anthony Caro. Mientras tanto, Calder, aun en los móviles, permanece considerablemente más inventivo que otros artistas que hacen esculturas, empleando los mismos principios. Basta con comparar, por ejemplo, los móviles de Calder con las piezas mucho más complicadas de George Rickey.

En lo que concierne a la mayoría de la gente, son los objetos provistos de un motor los que parecen más nuevos y más fascinantes.

En realidad, las obras de arte accionadas por máquinas no son tan novedosas como parecen ser. Aun si es innecesario traer a la discusión cosas tales como las fuentes de Versalles, la escultura mecánicamente accionada es algo que se puede rastrear por lo menos hasta principios de 1920. Tiene ascendencia tanto constructivista como dadaísta. Ya en 1920, Naum Gabo hizo una escultura que consistía en una sola varilla vibrante. Duchamp y Man Ray, en el mismo año, produjeron el "rotorrelieve", una plancha de vidrio circular que, al girar, formaba un diseño ilusorio.

El arte cinético de postguerra ha tenido a reflejar esta doble ascendencia. Los mecanismos desvencijados de Jean Tinguely evidentemente deben mucho a las "composiciones mecánicas" hechas por Picabia en la cumbre del período dada, en 1917 – 19. Los dibujos de Picabia son parodias, elegantemente sardónicas, de planos convencionales de ingeniería, diseños para máquinas que nunca podrían funcionar. Uno está socarronamente dedicado "a la memoria de Leonardo Da Vinci".

Las máquinas de Tinguely funcionan, pero apenas lo justo.

Gruñen y tiemblan y uno sospecha que a menudo tienen funciones y fallas que no fueron previstas por el autor cuando las ideó originalmente. De hecho han sido roturadas "pseudomáquinas", porque se mueven sin una función. O a veces tienen funciones que implican un comentario satírico. Tinguely ha hecho máquinas que producen dibujos expresionistas abstractos, por ejemplo. Quizá la más famosa sea la máquina autodestructiva que hizo para el Museo De Arte Moderno de Nueva York en Marzo de 1960, y que provocó un famoso escándalo.

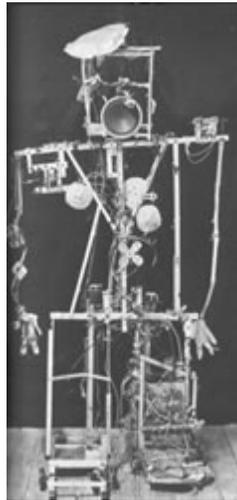
Desde las máquinas de Tinguely, algunas de las cuales en realidad se mueven por el piso, hay sólo un corto paso a cosas tales como los robots deliberadamente desvencijados creados por Bruce Lacey y Nam June Paik. Por ejemplo, Lacey declara que pretende que sus robots simbolicen el compromiso humano en el moderno medio ambiente tecnológico.

Muy diferente de Tinguely, a pesar de que a menudo se lo asocia con él, es el artista griego Takis. Allí donde Tinguely se burla de la torpeza de las máquinas y de la torpeza de los hombres al tratar con ellas, Takis intenta explotar nuevas posibilidades tecnológicas.

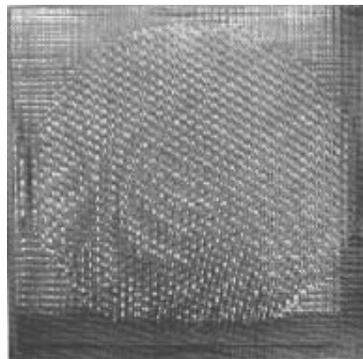


Algunas de sus obras más interesantes son aquellas que emplean los principios del magnetismo. En los Ballets magnéticos, por ejemplo, dos imágenes están suspendidas del techo por hilos.

En la base, un electroimán se conecta y desconecta con ritmo regular. Cuando está conectado, atrae al polo positivo de uno de los imanes y rechaza al polo negativo del otro. Cuando está desconectado, los dos imanes se atraen de uno a otro. Alternativamente, Takis usará un imán para mantener suspendida, temblando en el aire, una aguja. Lo que es nuevo en estas obras es que no existen como una forma, sino casi como una energía inmaterial. La función de las partes visibles no es ser interesantes en sí misma, sino demostrar el efecto de esa energía. El punto quizá se aclare más si no uno compara la obra de Takis con la del belga Pol Bury. Pol Bury pertenece tan firmemente a la tradición surrealista, como Tinguely pertenece a la tradición del dada. Sus máquinas tienen las partes móviles escondidas. Un crítico señaló el hecho de que la obra de Bury es "deliberadamente desconcertante".



Sus Máquinas se revuelven cautelosamente, más que moverse en una manera muy decisiva o positiva. Un conjunto de pequeñas esferas en un plano inclinado se entrechocan y se mueven hacia a arriba con tironcitos casi imperceptibles, en vez de rodar hacia abajo como uno podría esperar. Puñados de agujas o antenas ondulantes crujen al mismo tiempo. Sin embargo, el movimiento es sólo parte de lo que la obra tiene que decir. Los más lentos tienen una presencia formal que nos sorprende, aun antes de que nos demos cuenta de que, de hecho, se están moviendo. No ocurre lo mismo con cualquiera de las invenciones de Takis cuando se desconectan.



Dada esta inclinación hacia lo inmaterial, parece inevitable que Takis hubiese debido experimentar con luz. Sus famosas señales son luces intermitentes colocadas en los extremos de largas varas flexibles; otro medio de expresar la fuerza de la energía que mueve al universo.

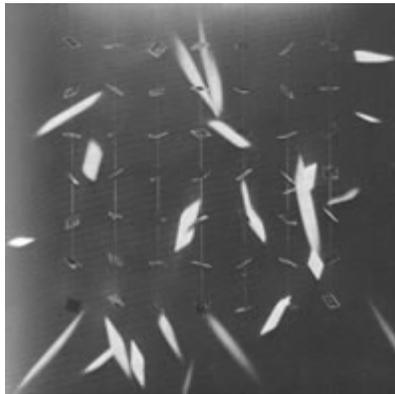
En general, la luz ha sido el medio favorito de muchos artistas cinéticos. La forma en la que se utiliza difiere ampliamente de un artista a otro. El alemán Heinz Mack, por ejemplo, usa una mecanización del principio Moiré. Un disco que rota debajo de una superficie de vidrio transparente y uniformemente ondulada hace ambigua a la propia superficie. No es tanto el movimiento en sí lo que retiene nuestra atención, sino la lenta interferencia de los rayos de luz que se reflejan hacia nosotros desde la parte de atrás; parecen atraídos hacia un vórtice, luego esparcidos hacia afuera de nuevo. Por otro lado, el norteamericano Frank Malina, hace cajas de luz donde plantillas coloreadas, constantemente cambiantes, se proyectan sobre una pantalla de plexiglás. El resultado es una mera extensión de la abstracción libre: un cuadro que nunca llega a su estado final porque está constantemente pasando por un proceso de metamorfosis.

Más imaginativa y más radical es la obra ofrecida por artistas tales como Lilliane Lijn y Nicolás Schöffer, a pesar de que estos dos están en agudo contraste el uno con el otro. La señorita Lijn es una purista. Atrapa gotas de líquido bajo la tapa transparente de plexiglás de una mesa rotante. Sobre ésta, volviéndose en sentido contrario a la rotación, hay una esfera o grupo de esferas de plexiglás. El líquido atrapado en el disco está afectado por el movimiento de estos sólidos y se rompe en dibujos que recuerdan a los que forman las limaduras de hierro bajo la acción de un imán. Uno puede observar de cerca estos diseños ya que la obra está brillantemente iluminada.

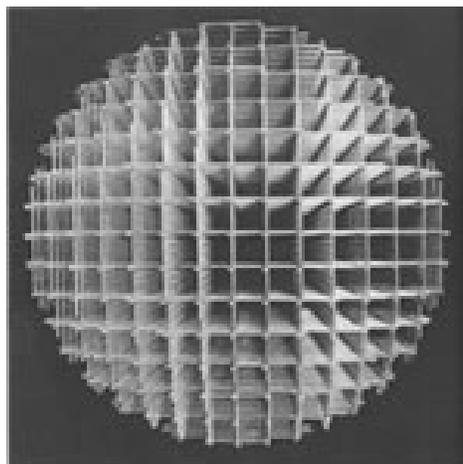
**Schöffer es un artista barroco.** Su obra gira y destella, proyectando rayos de luz y refracciones titilantes. Combina el movimiento de una pieza de escultura cinética con proyecciones luminosas que extienden profundamente el movimiento en el espacio. La totalidad del volumen de aire que rodea la escultura se convierte en una entidad ambigua. Schöffer, a veces, ha ido más lejos al producir obras que reaccionan con la intensidad de la luz y con sonidos. También ha experimentado notablemente con combinaciones de luz, movimiento cinético y música en la torre de luz y sonido que construyó en la ciudad de Lieja (Bélgica), en 1961. Trabajos de esta clase parecen traducir a términos contemporáneos los experimentos del Siglo XVII; algunos emprendimientos de Schöffer son el equivalente actual de las máscaras ideadas por Ben Jonson e Iñigo Jones, para la corte de los Estuardo. De hecho, el arte cinético parece tener dos tendencias que a la vez se oponen y refuerzan una a otra. Una es la tradición del espectáculo. Gran parte del arte cinético es "**arte de exposición**".

**Sus ambiciones son ambientalistas.** Pretende bombardear al espectador con nuevas experiencias. Los más grandes triunfos logrados por los artistas cinéticos han tenido lugar en grandes exhibiciones colectivas, tales como la de "Luz y Movimiento" que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno en París en el verano y otoño de 1967. Aquí el mero número de artistas y la naturaleza espectacular de algunas de las obras expuestas, tendería a disfrazar la extrema limitación de muchas de las contribuciones individuales.

La otra tradición es la de la investigación científica o pseudo-científica, representada por el Groupe de Recherche D' Art Visuel, fundado en París en 1959, como gesto de desafío hacia la moda entonces triunfante de la abstracción informal. El grupo está en gran parte bajo la influencia de Vasarely y particularmente afectado por su dogma de que el artista debe ser lo más anónimo posible, de que la obra y no el individuo debe hablar. Yvaral, hijo de Vasarely, era miembro, pero los dos artistas más conocidos asociados al grupo eran, probablemente, el argentino Julio Le Parc, ganador del Gran Premio de la Bienal de Venecia en 1966, y el francés François Morellet.



Le Parc crea artefactos que pertenecen en parte al laboratorio y en la parte a la feria de diversiones. Son experimentos con mecanismos y también experimentos con la psicología del espectador. Espejos, lentes distorsionantes, bolas que ruedan por complicados laberintos – ha utilizado todas estas cosas. Le Parc es un minimista, en el sentido de lo que él hace jamás es demasiado riguroso o demasiado serio –. El espectador se torna colaborador; no es invitado a leer un significado en lo que ve, sino a reaccionar. En este sentido, Le Parc es el equivalente de Johns o Cage en Norteamérica.



**Morellet es más severo.** Su obra más conocida es la Sphère-trames (Esfero-Tramas), una esfera hecha con barras colocadas en ángulos rectos para formar una estructura celular que, por medio de sus múltiples perspectivas, tiene extraños efectos sobre la luz. Una obra afín es el entramado de tubos fluorescentes, que parece disolver la pared detrás de él. Morellet también es un artista cuya obra está relacionada con la de los minimalistas de Norteamérica.

La sutileza visual y psicológica del arte cinético, hasta ahora, está en marcado contraste con la simplicidad y aun la crudeza de muchos de los mecanismos utilizados. Algunos artistas, especialmente Tinguely, también hacen de esta crudeza mecánica un elemento integrante de sus obras.

Algunos otros han alcanzado a un muy respetable nivel de complejidad tecnológica, al trabajar en conjunto con organizaciones industriales. Schöffer creó la torre de Lieja en colaboración con la firma Philips NV.

Generalmente, sin embargo, el arte cinético ha imitado a la tecnología desde lejos. Las razones son dobles. Primero, los limitados recursos financieros del artista o, más exactamente, el hecho de que el artista cinético es el constructor – ejecutor de un "prototipo", en un campo preparado para la producción masiva. Segundo, está el hecho de que casi todos los artistas tienen antecedentes científicos muy limitados, siendo la excepción Frank Malina, quien fue responsable del primer cohete de gran altitud lanzado por los norteamericanos en 1945, y que fue presidente de la Academia Internacional de Aeronáutica. Aun así, los principios mecánicos empleados en su obra no son complejos.

Cualesquiera que sean las razones para esta falta de sofisticación técnica, las pretensiones de los artistas cinéticos, en el sentido de que estaban produciendo "**arte para la era tecnológica**", deben ser tomadas con pinzas. Sería más justo evidentemente, decir que el repentino surgimiento del arte cinético en la década del cincuenta y a principios de la del sesenta, representaba una especie de nostalgia por la tecnología, más que una presencia de la tecnología en sí. Siguió luego un verdadero compromiso tecnológico, pero lentamente y con dificultad. Ha habido uno o dos desarrollos más en las artes, que pueden considerarse en conjunción con el cinetismo, a pesar de que no llegaron a ser precisamente la misma cosa. Uno es la tendencia a comparar modelos científicos, macrofotografías y otros productos colaterales de la investigación científica, con la obra de artistas contemporáneos, y pretender que las frecuentes similitudes que allí se encuentran son argumentos para un parentesco entre las nuevas artes y las nuevas ciencias.

El problema está en que la similitud se encuentra más a menudo con los productos de los abstraccionistas libres, que con los de cualquier artista con una declarada dedicación a la ciencia. Lo que uno ve no es la influencia de la ciencia

sobre el arte, sino la de los artistas sobre los científicos. Las más bonitas macrofotografías carecen a menudo de sentido desde un punto de vista estrictamente científico, y la razón para tomarlas es estética. El arte a enseñado al fotógrafo a mirar su tema de una cierta manera, ha hecho de su apariencia algo con significado para él. Una de las más prominentes características de la historia de la fotografía es la tendencia del hombre que está detrás de la cámara, a ser influido por cualquiera que sea el estilo de pintura dominante en ese momento. Es así como las fotografías tomadas por los fotógrafos del círculo de los prerrafaelistas, tienden a ser similares a las pinturas de Rossetti o Millais.

Otro aspecto de la relación entre el arte y la ciencia ha sido representado por el "arte de computadora", experimentos hechos para descubrir qué se podía programar en las computadoras para que éstas lo hiciesen, y también qué se les podía persuadir que hiciesen si ciertos elementos se introdujesen al azar en la programación. Hasta dónde una computadora puede realmente hacer arte es una cuestión en discusión. Una autoridad en la materia dice: "la computadora es usada como una herramienta para el espectador y artistas; no produce arte, pero es usada para manipular pensamientos e ideas que podrían llamarse arte". Lo que produce en el presente, ciertamente, en el campo de las artes visuales en oposición al de la música, tiende a ser sin interés.

El comentario del Dr. Johnson referente a una mujer predicando parece aplicable en este caso: no es que la computadora lo haga bien, sino que es sorprendente que lo pueda hacer.

Existe, sin embargo, la posibilidad de que el interés por las computadoras extienda eventualmente las capacidades del artista visual, al forzarlo a pensar de nuevas formas. Al analizar las ideas, de manera de que puedan alimentar a la máquina, el artista está efectuando un proceso de pensamientos más rigurosos que aquel al cual quizás esté acostumbrado. Una vez programada, la computadora efectúa los procesos que se le han pedido que haga con una lógica sin falla. Puede hacerse que la misma presente tantas alternativas diferentes como las que desee el usuario, y los análisis del producto terminado pueden almacenarse para su futuro uso. Como herramienta para ahorrar trabajo, la computadora abre un campo mucho más amplio en las operaciones en las que interviene el azar, simplemente porque trabaja mucho más rápidamente y con mucha más seguridad que la que el artista puede esperar de él mismo. En este sentido, puede decirse que la computadora extiende la idea de libertad, que se encontraba en la obra de artistas tales como Pollock y Louis, a la esfera intelectual así como a la física. Pero la totalidad de sus potencialidades no será probablemente comprendida hasta tanto el operador pueda sentirla como parte de una extensión de su propia mente, así Pollock consideró a la pintura y a la tela, trapos y pinceles, como extensiones de su propio cuerpo

## 5.3 Neofiguratismo

Nace en Moscú el 4 de diciembre 1866, ciudad en la que estudia derecho y economía. En 1896 estudia arte en la Academia. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Munich desde 1896 hasta 1900.

Sus primeras pinturas fueron ejecutadas en un estilo naturalista, pero en 1909, luego de un viaje por París durante el cual resultó muy impresionado por el trabajo de los fauves y postimpresionistas, sus pinturas se volvieron mucho más coloridas y organizadas con mayor soltura.

Tendencia que se manifiesta en la pintura desde los años cincuenta.

Constituye una transición entre el informalismo y las tendencias figurativas posteriores.

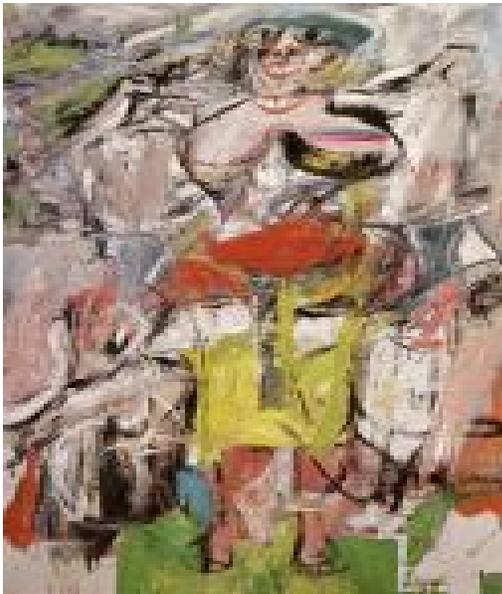
Mientras en América y Europa se produjo un rápido desplazamiento del expresionismo abstracto o del informalismo hacia figuraciones claramente representativas como el pop y el nuevo realismo, en España la neofiguración tuvo un amplio desarrollo hasta 1965 y consiguió un pleno reconocimiento internacional. A partir de 1964 – 65 la mayoría de los artistas neofigurativos españoles abandonaron las ambigüedades formales subjetivistas y pasaron a englobar, en mayor o menor medida, las filas de la figuración narrativa, de representación mucho más objetiva y por tanto más actas para transmitir un contenido de crítica al contexto socioeconómico y cultural imperante en España en aquellos años.

### Características

- Recuperación de la representación icónica haciendo uso de los procedimientos y hallazgos plásticos del informalismo.
- Visión subjetiva del mundo objetual que es reconstruido y reformado por el artista.
- Carácter tremendista, de crítica y denuncia.
- Simbolismo extraído de las experiencias de la vida real, de la historia y del sustrato ideológico. Iconografía de formas orgánicas surrealistas y de figuras monstruosas, deformes, angustiadas y atormentadas (Bacon). Predominio de la figura humana representada, generalmente, aislada, engendrando el espacio plástico (este espacio puede ser interpretado como una prolongación de la figura o como un espacio vital en el que la figura confirma su existencia).
- Composiciones caóticas y desordenadas (grupo **Cobra**, Jorn y otros).
- Pinceladas amplias.
- Cromatismo intenso e incluso violento.

Diferentes grados de iconicidad que dan lugar a diversas tendencias neofigurativas:

- **Figuración abstracta.** Abstracción que sugiere elementos representacionales, como las "pinturas de mujeres" de Kooning, ciertas obras de Kline, las pinturas de Wols, Asger Jorn, Saura, etc.
- **Figuración grotesco – primitiva.** Formas humanoides y orgánicas entrelazadas configurando seres extraordinarios o monstruosos, como las obras del grupo **Cobra** y la figuración ingenuista inspirada en el arte de los niños y enfermos mentales (art brut) típica de las obras de Dubuffet.
- **Figuración connotativa.** Formas más objetivas, de menor ambigüedad sintáctica y semiótica, introduciendo connotaciones concretas, este es el caso de Francis Bacon y de ciertas obras del grupo **El paso**.



**W. de Kooning:**  
**"Mujer y bicicleta", 1952-53**



**A. Saura:**  
**"Retrato imaginario de Brigitte Bardot", 1958.**  
**Museo de Arte Abstracto. Cuenca.**

Alrededor de 1913 comenzó a trabajar en cuadros que luego serían considerados como los primeros totalmente abstractos del arte moderno; no hacían referencia a ningún objeto del mundo físico y derivaban su inspiración de títulos y música.



En 1911, junto con Franz Marc y otros expresionistas alemanes, forma el grupo Der Blaue Reiter (el jinete azul), llamado así por el amor de Kandinsky por el azul y el amor de Marc por los caballos.

Durante este período produjo obras abstractas y figurativas, todas las que se caracterizaron por colores brillantes y diseños complejos.

En 1912 publicó "Acerca de lo espiritual en el arte", el primer tratado teórico sobre la abstracción, que extendió sus ideas a través de Europa.

Enseñó en la Academia de Bellas Artes de Moscú desde 1918 a 1921 y en la Bauhaus, en Dessau, Alemania, de 1922 a 1933.

Después de la Primera Guerra Mundial (1914 – 1918), sus abstracciones se volvieron de formas muy geométricas, a medida que abandonaba su estilo fluido inicial a favor de contornos cortados más filosamente y diseños más claros.

Kandinsky murió en Neuilly-sur-Seine, un suburbio de París, el 13 de diciembre de 1944.



**Composición VII**

### 5.4 Minimalismo

El Minimalismo apareció por primera vez en los años 1960's. Esta forma de arte abstracto, surgió como una reacción frente a los excesos del Expresionismo. Los artistas minimalistas se enfocaron en destacar al objeto como tal, reduciendo al mínimo su contenido histórico y expresivo.

Minimalismo, movimiento surgido a principios de la década de 1960 en Estados Unidos como reacción al expresionismo abstracto. En 1965, el teórico y artista Donald Judd, publicó un artículo en la revista *Specific Objects* en el que exponía las razones por las que abandonaba la pintura en favor de la escultura como soporte para expresar sus ideales de absoluta objetividad.

Muchos de los minimalistas, eran esencialmente escultores preocupados por devolver a las formas su máxima simplicidad. Para lograrlo, utilizaron colores básicos, terminados de fábrica y materiales industriales.

Hoy en día, el diseño minimalista es esencialmente una arquitectura reductivista. Un sofiscado y riguroso nivel de acabados y detalles se

complementa con lugares para almacenaje muy bien planeados, lo que permite a los habitantes de estos espacios, escapar del caos cotidiano y relajarse en un refugio de paz, simplicidad y armonía. Es tal vez por este contraste entre la atiborrada y sobrecargada realidad de las grandes urbes y la propuesta sencilla y espiritual de este movimiento, que el minimalismo ha resurgido con mucha fuerza al final del siglo XX y principios del XXI.

El Minimalismo también se conoce como arte ABC, arte mínimo, reductivismo o arte de rechazo. Las más notables obras minimalistas se destacan por su atención a los más insignificantes detalles, sin necesidad de recurrir al empleo de grandes ornamentos. Muy de moda en los Ángeles, Nueva York y la mayoría de las grandes ciudades de Norteamérica y Europa, este movimiento se aprecia tanto en los edificios corporativos, como en los condominios, las tiendas y los restaurantes. Perseguido como nunca antes por 'fashionistas', artistas e intelectuales, el Minimalismo se encuentra en su máximo... o más bien en su mínimo esplendor.

## 5.5 Post modernismo

Surge en EE.UU. hacia 1976.

Este movimiento tiene su raíz en la cultura callejera de Nueva York, en su arte marginal que tiene expresión en las pintadas de los trenes del metro neoyorkino y en las paredes de los edificios de Manhattan.

Gordon Matta-Clark fue quien primero se dio cuenta del potencial artístico de estas manifestaciones plásticas callejeras y realizó fotografías de las mismas que mostró en varias exposiciones.

Pronto los círculos artísticos de Nueva York se fijan en estos artistas callejeros y promueven sus obras pictóricas en las galerías de arte.

De entre los artistas callejeros que se integraron a la actividad artística establecida destaca Basquiat. Este artista firmaba sus graffitis en el metro de Nueva York con el nombre de "Samo". Basquiat realizó en 1982 su primera exposición en la galería "Fun" de la Lower Eastside de Manhattan.

No todos los artistas de este movimiento son auténticos artistas de graffitis como Basquiat, sino que han aprendido su profesión en una escuela de arte. Este es el caso de artistas como Scharf y Haring, entre otros.

El movimiento del graffiti tuvo su máximo esplendor a comienzos de los años ochenta, momento en el que se hacen las obras más agresivas. Pero en cuanto

los artistas provenientes de las calles convierten su actividad en algo rutinario y otros con preparación artística se incorporan a la "moda" del graffiti, las obras resultan triviales, carentes de toda importancia.

Esta corriente, junto con el movimiento del "**pattern & decoration**" y la denominada **bad painting**, introduce planteamientos nuevos en la pintura figurativa expresiva norteamericana ("**nueva imagen**") y europea (neoexpresionismo y transvanguardia).

En Europa, una tendencia que puede considerarse equivalente a la del graffiti es la llamada "**figuración libre**"

## Transvanguardia

Surge en Italia hacia 1977, y su denominación se debe al crítico Achille Bonito Oliva para referirse a la obra de una serie de pintores italianos sin afiliación concreta pero con rasgos comunes.

Una tendencia similar se desarrolla al mismo tiempo en Alemania y se conoce como neoexpresionismo.

En EE. UU. el equivalente a las nuevas tendencias figurativo – expresivas europeas es la llamada "nueva imagen" así como la figuración graffiti y el movimiento del pattern & decoration, que introducen planteamientos nuevos.

## Características

- Carácter abierto: el artista explora o transita (de aquí la denominación) todos los ámbitos para extraer las referencias que considera adecuadas para la realización de su obra, filtrándolas y presentándolas a través de su propia individualidad expresiva.
- Iconografía cristiana o pagana con una gran carga de ironía, parodia y a veces morbosidad.
- Plasmación de metáforas; evocación de mitos y arquetipos; a veces plasmación de motivos personales relacionados con la propia vida del artista.
- Predilección por la figura humana en actitudes incómodas y rebuscadas.
- Gusto por el ritmo curvo y ondulante.
- Grandes formatos.
- Combinación de elementos figurativos, abstractos, palabras, signos y técnicas diferentes en la misma obra.
- Predominio del efecto bidimensional sobre el de profundidad.
- Preferencia por el óleo, aunque es frecuente la combinación con otras técnicas (acrílicos, pinturas industriales, temple, acuarela, fresco).
- Colorido contrastante.

## Influencias

De todos los ámbitos expresivos sin respetar ninguna tendencia concreta.

## Artistas

- Mimmo Paladino (1948)
- Francesco Clemente (1952)
- Enzo Cucchi (1950)
- Nicola de Maria, Sandro Chia (1946)

## 5.6 Nueva Imagen

Surge en EE.UU. a mediados de los años setenta y adquiere su máximo desarrollo durante los años ochenta.

Es el equivalente norteamericano a las corrientes figurativo-expresivas europeas como el neoexpresionismo alemán, la transvanguardia italiana, o la figuración libre francesa.

En 1981, la obra de los artistas europeos neoexpresionistas y transvanguardistas fue ampliamente difundida en las galerías de Nueva York donde obtuvieron un gran éxito. Esos artistas europeos, especialmente los alemanes, ejercieron una gran influencia en los artistas neoyorquinos. De este modo, la nueva corriente figurativa y expresiva que estaba surgiendo en norteamérica se desarrolla rápidamente y adquiere el reconocimiento definitivo. Sin embargo, en los Estados Unidos los artistas desarrollan planteamientos estéticos con un tratamiento estilístico y una base de inspiración muy diferente unos de otros. Esto hace que su obra sea mucho más heterogénea que en las corrientes europeas.

La denominación de la nueva corriente surge de la exposición "**New Image Painting**" celebrada en 1978 en el Whitney Museum of American Art de Nueva York. Esta exposición reunió las obras de varios artistas (pintores y escultores) que tenían como denominador común la ambigüedad de su estilo, mezcla de figuración, abstracción y concepto.

Philip Guston (1913 – 1980) es considerado el precursor de los nuevos imaginistas. Este artista, a comienzos de 1970, abandonó su expresionismo abstracto en favor de un agresivo estilo figurativo con toques expresionistas que anticipa la nueva corriente.

Modalidades de la nueva imagen de la pintura norteamericana son la figuración gaffiti, el movimiento del pattern & decoration y la denominada **bad painting**.

## Características

- Retorno a las imágenes de carácter emocional y expresivo.
- Postura artística narcisista, exaltada, irónica, sarcástica y libre de convenciones.
- Concepción del cuadro como un espectáculo imbuido de fisicidad, sensualidad y exhibicionismo existencial.
- Gusto por la fusión o combinación de elementos del arte "culto" y el arte "trivial".
- Yuxtaposición de elementos figurativos y abstractos: generalmente fondos a base de manchas o franjas de color sobre los que se disponen figuraciones contrastantes (Salle).
- Representación de objetos de modo intuitivo y sin atender a su perspectiva dentro del conjunto de la obra (Schabel, Salle).
- Ejecución de trazos amplios.
- Retorno al gran formato.
- Preferencia por el óleo, aunque es frecuente la combinación con otras técnicas (acrílicos, pinturas industriales).
- Empleo del *collage* de materiales como fragmentos de platos y cerámicas (Schnabell).
- Temática amplia: símbolos y metáforas visuales, mitologías individuales, motivos religiosos (Schabel), escenas eróticas (Salle, Fischl), escenas de violencia y destrucción (Longo). En general, temática con predominio de la figura humana.
- Variedad de planteamientos expresivo-formales: matérico (Schnabel), realista (Fischl, Longo), sincrético (Salle).
- En general, composiciones con un gran despliegue de material y de instrumentos representativos.

## Influencias

El neoexpresionismo americano tiene influencias muy diversas: de las tradiciones artísticas americanas y del arte europeo, del expresionismo abstracto, de los planteamientos neoexpresionistas alemanes, de las pinturas simbólicas del arte culto y del mundo visual de los medios de comunicación, de los planteamientos efectistas del Barroco, del teatro y del cine, entre otros.

## Artistas

- Susan Rothenberg (1945)
- Julian Schnabel (1952)
- Jonathan Borofsky (1942)
- David Salle (1952)
- Eric Fischl (1948)

- Robert Longo (1953)
- Robert Kushner (1949)
- Malcom Morley (1931)
- Robert Zakanitch, entre otros.

## Resumen

**POP ART (del inglés: arte popular).** Se conoce así a la corriente artística de principios de la década de 1960, que utilizaba las imágenes de la cultura de masas y de la sociedad de consumo, por ejemplo, dibujos de comics, envases de alimentos, estrellas populares, lenguaje publicitario, en una sutil mezcla de ironía y aceptación. Sus obras influyeron con posterioridad no solamente en el arte sino también en la decoración y la publicidad. Andy Warhol es figura prototípica de esta corriente

**Pop Art (Arte Popular).** Surge en EE.UU. e Inglaterra hacia 1955 y se convierte en el estilo característico de los años sesenta.

El término de "pop art" (abreviación de "popular art") fue utilizado por primera vez en 1954 por el crítico Lawrence Alloway para denominar al arte popular que estaba creando la publicidad, el diseño industrial, el cartelismo y las revistas ilustradas.

La vanguardia artística de mediados de los años cincuenta se inspira en este arte popular de la sociedad de consumo para crear obras figurativas con una temática absolutamente directa que las haga accesibles al público en general.

Surge como reacción contra el expresionismo abstracto tan alejado de la realidad y de la comprensión del público.

Los inicios del pop, especialmente el pop norteamericano representado por Rauschenberg y Johns, también se conoce como "neodadaísmo", por estar muy influenciados por las obras de Duchamp y Schwitters.

En Europa, una tendencia relacionada con el pop norteamericano recibe el nombre de "nouveau réalisme" (nuevo realismo).

El Posmodernismo es el término con el que se conoce una tendencia de la arquitectura contemporánea que pretende desarrollar los aspectos estilísticos, además de los funcionales, apelando sobre todo al lenguaje formal clásico y a la arquitectura tradicional, utilizando muchas veces estas referencias con sentido irónico. En un sentido más amplio, se entiende por posmodernidad a la ruptura mental con la modernidad. El Posmodernismo es más una actitud que un estilo.

## Bibliografía

- Maestros de la pintura. Fascículo Edgar Degas. Edit. CINCO. Colombia
- Museo de los impresionistas : Jeu de Paume . José Camon Aznar, 2º ed , edit Aguilar , págs. 87-106 .España, 1968
- El gran arte, pintura. Varios autores, Edit. Salvat , Vol. 5, pág 1046-1056 . Barcelona. 1987
- Las vanguardias artísticas del siglo XX / Mario de Micheli; vers. castellana de Angel Sánchez Gijón