

Los legados del arte del siglo XX

Joan Campàs Montaner

PID_00225072

Índice

Introducción	5
Objetivos	6
1. El inicio de nuevos medios	7
1.1. La invención de la fotografía (1816)	7
1.2. La invención del cine (1895)	10
1.2.1. <i>L'Arrivée du train à La Ciotat</i>	11
2. Los nuevos lenguajes de la modernidad	14
2.1. Originalidad y diferencia	14
2.2. Nuevas temáticas y técnicas	18
2.3. Lenguaje verbal y lenguaje visual: la crítica	21
2.4. El gusto del receptor	26
2.5. La ruptura de la perspectiva renacentista	33
2.6. Introducción de los sentimientos: la abstracción	38
2.7. Los <i>ready-mades</i> dadaístas. El efecto Duchamp	44
2.8. Arte y cultura popular. El efecto Warhol	52
3. Informalismo y desmaterialización del objeto	55
Resumen	58
Bibliografía	61

Introducción

"El arte de hoy es cualquier cosa; todo el mundo puede pintar y nadie sabe juzgar. Aquí se amontonan sillas, allí se instala un edredón con manchas de pintura, más allá se disponen desordenadamente franjas de color trazadas con regularidad..."

Jean Molino (julio-agosto 1991). "L'art aujourd'hui". *Esprit* (núm. 173, pág. 72).

¿Por qué está tan extendida la opinión de que el arte contemporáneo no se entiende? Un argumento a menudo utilizado por sus detractores es que es algo muy fácil de hacer ("¡Esto también lo puedo hacer yo!"). Otro argumento habla de la mala fe, de tomadura de pelo, de provocación fácil. Esta cuestión nos remite a otra: pero ¿se entiende el arte tradicional? ¿O solo se reconoce lo que se ve?

Para entender el arte contemporáneo, el arte de los últimos cuarenta años, debemos ser conscientes, primero, de los cambios que se han verificado en los ámbitos científico, intelectual y estético; segundo, de la biografía del artista y del marco histórico y social en el cual ha actuado; tercero, de las rupturas, innovaciones, hibridaciones, experimentaciones, etc., que se llevaron a cabo en el proceso de producción artística desde finales de siglo XIX y a lo largo del siglo XX.

Uno de los problemas que presenta el arte contemporáneo es que a partir de los años ochenta ya no encontramos -ismos, movimientos o estilos claramente identificables. Y por otro lado, el arte contemporáneo utiliza cualquier tipo de material para crear objetos artísticos, hasta el punto de que lo importante ya no está en el objeto resultante sino en la interrelación entre los diferentes componentes, y entre estos y el receptor. De manera que podríamos decir que el arte contemporáneo ya no crea objetos sino contextos. Es decir, si hasta ahora se podía clasificar un grupo de obras o de artistas en función de la técnica (color, composición, temática, etc.), ahora se debe cambiar de paradigma, dado que ya no hay canon (lo había cuando la producción artística se reducía a una ciudad -París- o a un grupo reducido de artistas). Con la mundialización ya no se puede hablar de canon y, por lo tanto, ya no se puede agrupar la producción en -ismos.

Por todo ello, nos centraremos en subrayar aquellos acontecimientos, técnicas, autores, obras, procedimientos, instituciones, etc., que han ido marcando una serie de rupturas (o continuidades) respecto al arte tradicional y que nos deben permitir encontrar la lógica que nos lleva al arte contemporáneo.

Objetivos

Los objetivos que alcanzaréis con el trabajo de este módulo son los siguientes:

1. Relacionar la aparición de los nuevos medios (fotografía y cine) con los cambios en la producción pictórica y escultórica.
2. Comparar la pintura académica con las aportaciones de los impresionistas.
3. Analizar las obras más representativas que están en la base de las rupturas plásticas del siglo XX.
4. Estudiar la relación entre representación verbal (la crítica) y representación visual (la obra).
5. Explicar el origen y contenido del arte abstracto.
6. Reflexionar sobre cómo el dadaísmo ha contribuido a transformar la idea de arte y de artista.
7. Describir, mediante el *pop art*, cómo los productos de consumo se han introducido en el mundo del arte.

1. El inicio de nuevos medios

1.1. La invención de la fotografía (1816)

¿Cómo incidió la fotografía en la producción pictórica? ¿Qué papel jugó en la aparición de dos corrientes hasta cierto punto antagónicas: el impresionismo y el simbolismo? ¿Cuándo consiguió la fotografía el mismo estatus que la pintura?

Aparato utilizado por Nicéphore Niépce, hacia 1820. Musée Nicéphore Niépce

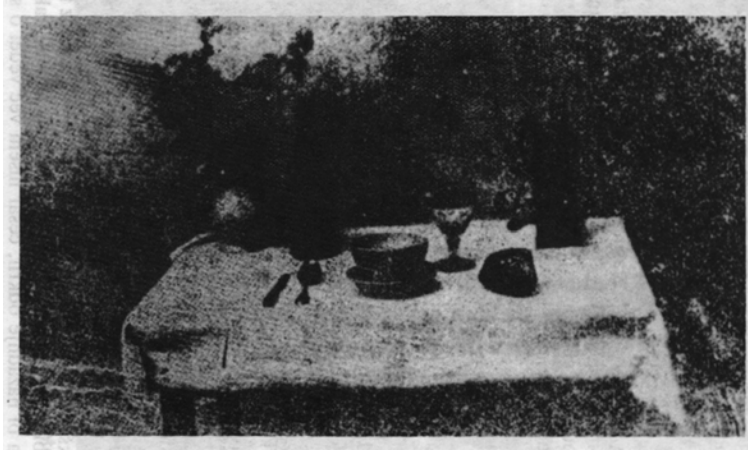


Fuente: <http://www.museeniepce.com/index.php/collections/enjeux-de-la-photographie/Nicephore-Niepce>.

Daguerre presentaba, en 1838, el **daguerrotipo** como un nuevo medio artístico. Su procedimiento de fotografía sobre vidrio ponía al alcance del público el invento de Nicéphore Niépce, quien, en 1816, consiguió producir, solo mediante la luz, una matriz capaz de copiar grabados. Y rebasa en poco el invento del inglés William Henry Fox Talbot, quien, poniendo a punto el papel negativo, permitía multiplicar las pruebas positivas y, por lo tanto, reproducir las imágenes mecánicamente y hasta el infinito.

Daguerre y Niepce publicaron en 1839 sus descubrimientos de fotografía, lo que abrió un nuevo campo en la estética de la imagen. Entre 1856 y 1866, Hermann von Helmholtz publicaba *Óptica fisiológica*, con lo que revolucionó los conocimientos de las sensaciones visuales.

Nicéphore Niépce (1822). *La mesa puesta*. Museo Nicéphore Niépce



Fuente: http://unanodefoto.webcindario.com/m_c_fclas01.html.

Daguerre, sin embargo, no se había imaginado que la fotografía provocaría un cuestionamiento entre los pintores. Temible competidor, en particular para los retratistas, los obligó a replantearse su oficio. Pero, de hecho, esta rivalidad los liberó del problema de los parecidos.

Los artistas repiensen la "visión" no en términos de verosimilitudes, sino más bien como un territorio poético, filosófico o simbólico.

Por su parte, los fotógrafos pictóricos intentan convertir en "artísticos" sus trabajos mediante el color, retocando la imagen y jugando con el desenfoque.

Ante la fotografía se adoptaron, básicamente, las dos actitudes siguientes:

1) **El simbolismo:** dado que la fotografía ya captaba la realidad externa, los pintores debían abandonar la realidad visible o científica para demostrar que existe una realidad escondida que, si no se puede conocer, se puede al menos intuir. Se rechazan las concepciones realistas del arte dominante en la generación anterior y se apartan del mundo exterior para profundizar en el de sus propios sentimientos a la hora de buscar temas para sus obras. A menudo usan motivos tradicionales religiosos o literarios y proclaman que sus sentimientos provienen más del color que de los temas elegidos. Este movimiento fue el resultado de libertades nuevas, posibilitadas al haber eliminado la obligación de "representar" el mundo tangible y gracias a la existencia de nuevos estímulos como consecuencia de la exploración del mundo subjetivo.

El movimiento fue anunciado por los poetas en *el Manifiesto simbolista* (1886) por Jean Moréas (1856-1910) y agrupados en torno a Stéphane Mallarmé (1842-1898). Se rechaza el naturalismo de Émile Zola y el mundo de los lugares comunes y de la clase media. Consideran que la mayor realidad reside en la imaginación y la fantasía. Se volvió al *Culte de moi* de Baudelaire; su interés por la expresión individualista se transformó en una preocupación obsesiva por el ámbito íntimo y privado del yo.

2) **El impresionismo:** una última etapa del naturalismo que optó por la investigación de una realidad más auténticamente reflejada que en la pintura anterior. Centrándose en temas tan prosaicos y cotidianos como los del realismo, los impresionistas los pintaban, sin embargo, *in situ*, como en una instancia fotográfica y, muy a menudo, en una sola y rápida sesión, y conseguían visiones fugaces que, al ser expuestas, rompieron la diferenciación convencional entre esbozo y obra definitiva. Por otro lado, la valoración de la estampa japonesa contribuyó a revolucionar los encuadres y a romper la simetría convencional en provecho de un mayor azar.

Se puede afirmar que el impresionismo se caracteriza, temáticamente, por la preferencia por el paisaje, la utilización de la luz natural o artificial, las actitudes corrientes, los argumentos intrascendentes, todo aquello que varía en función del tiempo (el agua, las nubes, el humo, la forma distinta de los objetos según la luz que incide sobre ellos); prefieren la pintura suelta, el abandono del dibujo en favor del color, el desprecio por el color negro (no existe en la naturaleza: es la falta de color), la búsqueda de reflejos a base de no mezclar los colores. Se puede considerar como el punto final de las relaciones de la pintura con el mundo visible y el principio de su destrucción.

Habrà que esperar, sin embargo, hasta 1920 para que la fotografía atraviese la barrera que la separaba del campo del arte. Fueron los dadaístas, después los surrealistas y los suprematistas, quienes la introdujeron en el mundo del arte: sobreimpresión, radiograma, solarización, fotomontaje, *collage*, juegos ópticos, la apartan de su fidelidad a lo real dándole una dimensión onírica o una fuerza gráfica inigualable. Los artistas del *pop art*, fascinados por su visibilidad inmediata y su potencial popular, hacen de la fotografía uno de los pilares de su arte. En los años setenta, las vanguardias la usan como documento testigo de sus acciones efímeras.

Es solo a partir de los años ochenta cuando la fotografía consigue tener el mismo nivel que la pintura. Como la pintura, ocupa un lugar cada vez más importante en las galerías y museos de arte contemporáneo, hasta tal punto que actualmente constituye una categoría de la vanguardia catalogada como **fotografía plástica**. Encuadre, trama, profundidad de campo y punto de vista enriquecen el vocabulario del arte visual. Objetiva, documental o barroca, la fotografía se presenta cada vez más bajo la forma de grandes formatos. Y esta inversión de las proporciones cambia la relación que mantenían habitualmente.

Así, Jeff Wall realiza, desde 1984, grandes cajas luminosas exaltando la imagen de gente normal fotografiada en la calle o lugares públicos. Walter Niedermayr diseña sorprendentes cuadros, medio abstractos, medio figurativos, que presentan a veces, bajo la forma de dipticos, clichés de esquiatadores, minúsculos puntos coloreados sobre inmensos campos de nieve. Patrick Tosani crea retratos de hombres y mujeres fijándose en un detalle como si se viera a través de una gran lupa. Jean-Marc Bustamante capta, en composiciones frías, calibradas y

amplias, la frontera que separa las zonas residenciales y las zonas industriales. Trabajando igualmente sobre la idea de la desmesura, Andreas Gursky pone en escena, como si se tratara de frescos modernos, en formatos impresionantes, la rectitud de las distracciones de la vida urbana: tiendas de los mercados, escaparates, alineamientos de ventanas, etc.

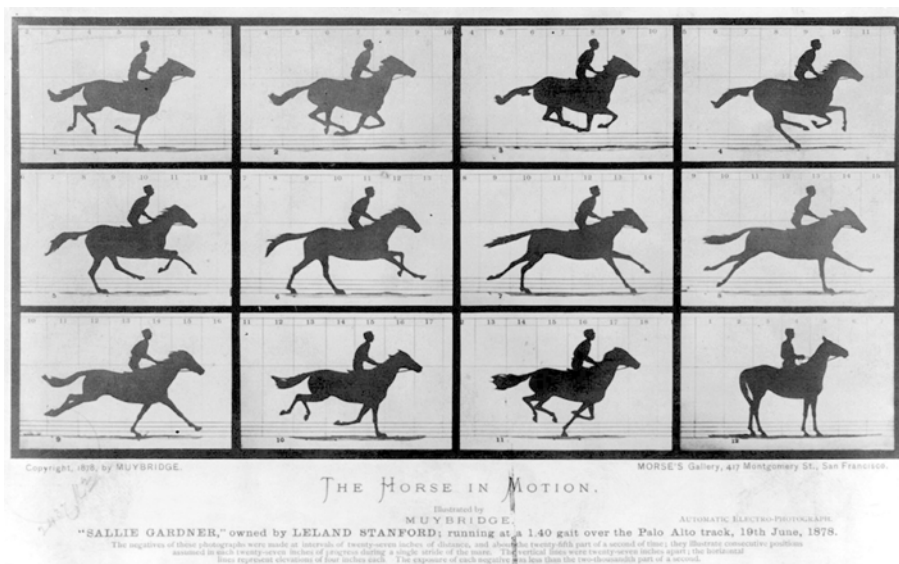
1.2. La invención del cine (1895)

Algunos años después del advenimiento de la fotografía, investigadores ingleses, franceses, alemanes y americanos intentaron animar las imágenes para reconstruir el movimiento de la vida. Así, el fotógrafo inglés Eadweard Muybridge y el fisiólogo francés Étienne Jules Marey salieron el uno a descomponer la marcha de un corredor a pie, y el otro, la carrera de un caballo a galope.

Al dividir imagen por imagen el movimiento y restituirlo por medio de una sucesión de fotogramas, definieron las bases del cine.

Los hermanos Lumière crearon la siguiente etapa: inspirándose en el mecanismo simple y regular de la máquina de coser, consiguieron hacer desfilar mecánicamente las imágenes, recreando ópticamente el encadenamiento de los gestos. Y recordando la linterna mágica de su juventud, primer principio de imágenes proyectadas sobre una tela blanca, crearon la primera pantalla de cine.

Eadweard Muybridge (1878). *The Horse in Motion*



Fuente: http://en.wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge#/media/File:The_Horse_in_Motion.jpg.

De hecho, el cine empezó a interesar a los artistas solo quince años más tarde, cuando intentaban rendir cuentas de la extraordinaria aceleración generada por los tiempos modernos. Su objetivo: reproducir esta "vida de acero, de fiebre, de orgullo y de velocidad loca" cantada en el manifiesto de los futuristas italianos. Pero fue el pintor francés Survage quien consiguió, por primera vez, crear formas coloreadas en movimiento; vinieron después los futuristas

Bruno Cara y Arnoldo Gina, quienes realizaron sinfonías cromáticas palpitan-tes y trepidantes, utilizando con finalidades no narrativas la sobreimpresión y el acelerado. De este modo, a través de su material, su técnica, sus retoques y sus procedimientos, el cine abría nuevos horizontes a las vanguardias. Los dadaístas sabrán explotar las potencialidades plásticas utilizando con humor los efectos de la deformación óptica, el fundido encadenado, los grandes primeros planos, la cámara lenta, los cortes en el montaje, para dar una interpretación anticonformista de la realidad. Los surrealistas encontraron en el cine un medio ideal para recrear las sorprendidas asociaciones del inconsciente y las mezclas inesperadas de los sueños.

Vamos a comentar la que se considera la primera película, *L'Arrivée du train à La Ciotat* (1895), de Louis Lumière, enmarcándola en lo que se denomina modo de representación primitivo (MRP) -que Burch circunscribe a las producciones de tipo documentalista y escénico de los años 1895-1920.

Bibliografía complementaria

Noël Burch (2004). *Praxis del cine* (6.ª ed.). Madrid: Fundamentos ("Arte", 2).

1.2.1. *L'Arrivée du train à La Ciotat*

Ficha técnica y artística.

Título	<i>L'Arrivée du train à La Ciotat</i>
Producción	Auguste y Louis Lumière
Dirección	Louis Lumière
Nacionalidad	Francesa
Año de producción	1895
Género	Documental
Duración	50 segundos

Sinopsis

Un plano general nos muestra una estación, en perspectiva diagonal, con las vías vacías. En el andén y al fondo a la derecha (profundidad de campo muy grande), hay viajeros que esperan. Aparece el tren que enseguida ocupa casi toda la pantalla. Uno de los trabajadores de la estación acompaña la entrada del tren y se va acercando a la cámara hasta desaparecer por la izquierda del encuadre. A medida que entra en la estación, la locomotora y los siguientes vagones van desapareciendo del campo de visión. El tren se para y los viajeros del andén se acercan. Cuando se abren las puertas empiezan a subir a la vez que, desde dentro del tren, bajan otros. Algunos pasajeros miran directamente a la cámara y se apartan rápidamente.



Fuente: <https://youtu.be/1dgLEDdFddk>.

Para tener una visión algo más general, también se pueden visionar *Salida de los obreros de la fábrica* (The Lumiere Brothers) y *L'arroseur arrosé* (Louis & Auguste Lumière, 1896).

A continuación, subrayamos los elementos que mejor caracterizan a este film:

1) **La autarquía del encuadre:** el plano-secuencia nos muestra una actividad, un movimiento que al salir de nuestra mirada pierde toda la fuerza. Solo existe aquello que vemos. La cámara no realiza ningún movimiento: es el tren el que entra en el encuadre. La cámara permanece fija, se mantiene estática mientras graba toda la secuencia en un plano general, en un único punto de vista, como un espectador de teatro.

2) **La composición en profundidad:** se establece a partir de las relaciones dentro del espacio de las figuras que protagonizan la acción. No hay movimientos internos o externos de cámara ni ningún tipo de montaje más allá de la edición de la toma. La notable calidad de la fotografía que mantiene nítidas las figuras a pesar de las diferentes distancias del objetivo nos da esta sensación de profundidad. Este aspecto está explicitado en la llegada del tren a la estación, que causó tanta impresión en los espectadores de la época.

3) **El marco como centro:** el encuadre fija la acción en el centro, los viajeros que suben y bajan del tren centran la acción en medio del cuadro. Una acción que se proyecta hacia los bordes y que, sin duda, incita al espectador a la curiosidad por la acción interrumpida estimulando su imaginación, una de las claves del éxito del cinematógrafo.

4) **La puesta en escena es básicamente horizontal y frontal y la secuencia agota el tiempo.** En una sola toma se acaba la acción de un episodio entero de la historia. Así vemos una acción que se inicia y finaliza en un único plano sin continuidad narrativa.

5) **La ausencia de la persona clásica,** o bien la presencia excesivamente alejada de los personajes que muestran sus emociones y sus estados de ánimo exclusivamente con los gestos. Una circunstancia que dificulta la identificación del espectador con los protagonistas de las acciones.

Bibliografía complementaria

José Luis Sánchez Noriega (2005). *Historia del cine, teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (pág. 187). Madrid: Ed. Alianza.

Dispositivo narrativo

Las películas de estos primeros años del cine tienen en común un mismo tema: **la acción de ver**, de disfrutar visualmente del mundo.

Por ello se suele hablar de un **cine de atracción**, cuya finalidad no es otra que el cine como máquina que ve.

Así, en *L'Arrivée du train* la cámara, que permanece fija, sería el espectador sentado en la butaca y la estación el escenario donde se desarrolla toda la acción. Con esta fórmula lo que se pretende es mostrar cómo los fines espectaculares prevalecen sobre los narrativos.

Noël Burch afirma, en relación con *La salida de la fábrica* (pero extrapolable a *L'Arrivée du train à La Ciotat*), que se trata de una experiencia de observación de lo que es real, de atrapar una acción, previsible pero aleatoria; como hacían los impresionistas, nos muestra "une tranche de vie", y de aquí su carácter de cine de testimonio, directo.

Al inicio de *L'Arrivée du train à La Ciotat* se ve fugazmente a un hombre, quizá un trabajador del ferrocarril, que lleva un carro para cargar el equipaje y que rápidamente sale del encuadre por el lateral derecho. Poco después es la locomotora la que entra en el cuadro desde un punto del horizonte, para cruzar en diagonal el campo visual y salir por el lateral izquierdo (al pararse el tren, la imagen permite observar dos vagones, dado que la locomotora ha quedado fuera de campo). Los pasajeros que suben y bajan del tren se entremezclan generando un conjunto de movimientos que dotan a la imagen de un gran dinamismo. La cámara encuadra cuerpos completos que, al salir progresivamente de cuadro, se transforman en fragmentos (espaldas, piernas) y vuelven a conformar cuerpos enteros al volver al cuadro. Es esta actividad de los bordes del cuadro, como dice Aumont, lo que confiere a los films de Lumière una de sus características distintivas. El continuo movimiento de las imágenes, así como el diálogo entre el campo y el fuera de campo, obligan al ojo del espectador a realizar una lectura activa de la obra.

Las primeras obras grabadas eran como fotografías en movimiento, escenas cotidianas o pequeños fragmentos humorísticos no por ello exentas de una intención ilustradora y descriptiva de sus tiempos. *L'Arrivée du train à La Ciotat* se puede incluir dentro del "teatro de los pobres". Seguramente el tema tren también sorprendería a los burgueses, pero a quienes realmente fascinaban estas imágenes era a los proletarios que, después de trabajar muchas horas en las fábricas "no tienen largos ocios y que quieren ser emocionados violentamente en los nervios mucho más que en los pensamientos".

Bibliografía complementaria

Mónica Dall'Asta (1998). "Los primeros modelos temáticos del cine". En: Jena-ro Talens; Santos Zunzunegui (coords.). *Historia General del Cine* (vol. I, pág. 245). Madrid: Cátedra.

Bibliografía complementaria

Noël Burch (1987). *El tragaluz del infinito* (pág. 32). Madrid: Ediciones Cátedra ("Signo e imagen", 6).

Lectura recomendada

Malena Verardi (2011). "La construcción de los géneros fílmicos. Un abordaje a partir del cine de los hermanos Lumière y de Tomás A. Edison". *Revista Cine Documental* (núm. 3). En línea en http://revista.cinedocumental.com.ar/3/articulos_02i.html (fecha de consulta 24 de septiembre de 2012).

Referencia bibliográfica

Noël Burch (1987). *El tragaluz del infinito* (pág. 59). Madrid: Ediciones Cátedra ("Signo e imagen", 6).

2. Los nuevos lenguajes de la modernidad

2.1. Originalidad y diferencia

¿A través de qué parámetros se valora una obra de arte? ¿Cuándo, cómo y por qué cambian estos parámetros? ¿De qué hablamos cuando hablamos de calidad referida a una obra de arte? ¿Qué hace que una obra sea de su tiempo o se presente como anticuada? ¿Qué diferencia una obra moderna de una "tradicional"?

A menudo usamos el término *moderno* para referirnos a todo aquello que "está al día", que "es de ahora", que "pertenece al hoy".

Desde esta perspectiva, **moderno** se refiere a lo que nos resulta contemporáneo y se define por oposición al pasado.

Intentemos hacer un uso más restringido del término: denominamos modernos a algunos aspectos del presente por oposición a otros que nos parecen tradicionales, anticuados y, por lo tanto, restos del pasado.

Apliquemos ahora el término *moderno* al arte: por **arte moderno** entendemos un periodo de la historia del arte (Argan, 1976). No todo el mundo, sin embargo, está de acuerdo a la hora de establecer los límites cronológicos de la modernidad: ¿cuándo empieza? ¿Ya ha acabado? Desde la crítica del arte, arte moderno no significa necesariamente lo mismo que arte del periodo moderno, puesto que no todo el arte que se ha hecho en este periodo se debe calificar de moderno.

Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*, publicado por primera vez en el diario francés *Le Figaro* en 1863, utilizó el término *modernité* para definir un sentimiento de diferencia con el pasado y para describir una peculiar identidad moderna, una actitud determinada hacia el presente:

"Yo entiendo por «modernidad» aquello que es efímero, huidizo, contingente, aquello en lo que la mitad es arte y la otra mitad es eterno e inmutable".

Charles Baudelaire (1994). *El pintor de la vida moderna* (pág. 13). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia ("Arquitectura", 30).

Transitorio y huidizo por un lado, y eterno por otro: he aquí las dos caras de lo que es moderno. Los pintores, según él, debían pintar figuras vestidas con la ropa del momento y no con ropas arcaicas de tiempos pasados; pero, además, lo que es contemporáneo, en toda su diversidad y fugacidad, tiene una dimensión épica y heroica. No se trata solo de estar al día o de estar sometido a los cambios bruscos de la moda: lo que es moderno en el arte está relacionado

Referencia bibliográfica

G. C. Argan (1991). *El arte moderno* (2.ª ed., 2 vols.). Madrid: Akal.

con la experiencia del cambio constante, de la vida urbana. Para Baudelaire, los nuevos temas requerían una nueva técnica; y si había formas adecuadas que podían ser utilizadas por lo que es moderno en el arte, había otras que no eran modernas en absoluto. Por lo tanto, las obras podían no ser inherentemente modernas por la técnica con la que se habían pintado, pero podían ser modernas por el contexto en el que habían sido creadas y en relación con otras representaciones.

¿Qué características, pues, habría de tener una obra para que fuera considerada moderna? ¿En qué se basa la oposición moderno-no moderno? ¿Cómo se pueden evaluar las obras modernas?

Para responder a estas cuestiones, vamos a establecer una comparación entre dos obras realizadas el mismo año, 1879, una académica de Bouguereau¹, y la otra impresionista de Monet.

⁽¹⁾Vendida por Christie's Nueva York, en mayo de 1998 por 662.500 \$.

William-Adolphe Bouguereau (1879). *Madre e hijos (El reposo)*. Óleo sobre tela. 164 x 117 cm. The Cleveland Museum of Arte y Claude Monet (1879). *Amapolas cerca de Vétheuil*. Óleo sobre tela. 71,5 x 90,5 cm. Colección Bührle de Zúrich



Fuente: <http://www.wikiart.org/en/william-adolphe-bouguereau/mother-and-children-1879> y <http://www.wikiart.org/en/claude-monet/poppy-field-near-vetheuil>.

Ambas son obras creadas en 1879, pero una es académica y la otra impresionista. La de Monet hace referencia a un tema contemporáneo (vestidos, poses, paisaje, luz, etc.) tratado con pincelada esquemática. Los personajes son Alice, una mujer casada de Vétheuil con quien Monet tenía relaciones (su marido vivía en París), y los hijos del pintor y los de Alice. En cambio, la pintura de Bouguereau nos muestra un modelo establecido por la pintura académica: los personajes no están vestidos a la moda contemporánea, las figuras están ubicadas en un paisaje italiano indefinido, la escena está pintada con gran detalle y casi no se pueden ver las marcas de las pinceladas, se ha cuidado el acabado y se ha prestado mucha atención al modelado de las figuras, es decir, al sombreado gradual de los contornos utilizado para provocar la ilusión de una tercera dimensión, y las dimensiones de la tela presuponen una pintura hecha en el taller y no al aire libre.

En el cuadro de Monet, la superficie de la tela se descompone en un conjunto de pequeñas pinceladas perfectamente identificables; en la pintura de Bouguereau, en lugar de modelar las figuras y ubicarlas en un paisaje convincente, estas son tratadas con la misma técnica que se ha usado para pintar el paisaje que las rodea. Bouguereau se centra en las caras de sus figuras y las idealiza; por el contrario, en la pintura de Monet las figuras están tratadas con la misma materia que el paisaje. Monet difumina los rostros con sombras, diluye las figuras en el paisaje y, con esto, desvía la atención del espectador hacia otra parte del cuadro, lejos de lo que se considera el centro psicológico de la obra –la cara humana–, hacia otras zonas y otros aspectos (la iglesia del siglo XIII, el campo de amapolas, el río Sena, el cielo nublado).

Por lo tanto, existe una clara diferencia en cuanto al tema, la técnica, la ambientación. La **conciencia de diferenciación** es la que permite explicar las innovaciones de Monet. Según las convenciones de la Academia, la obra de Bouguereau está bien hecha, tiene calidad; en cambio la de Monet es solo un esbozo de alguien que no sabe dibujar, es un cuadro malo.

La sustitución de la convención que permitía considerar el cuadro de Bouguereau como buena pintura por la nueva convención que permite considerar como buena la de Monet se fundamenta en tres elementos:

- la no-reproducibilidad del proceso de creación,
- la novedad de la propuesta y
- la autenticidad,

factores que sintetizamos en la expresión **convención de originalidad**. Una obra tiene, a partir de ahora, mucho más valor cuanto más rara, innovadora y auténtica sea.

Liberada del imperativo de representación y del parecido y obligada a reafirmar su identidad, la pintura mira hacia sus propias raíces:

"El pintor piensa en formas y en colores. Su finalidad no es la de reconstituir un hecho anecdótico, sino la de constituir un hecho pictórico".

Tom Wolfe (1975). *Le mot peint* (pág. 13). París: Gallimard.

La **innovación pictórica** es el elemento motor de la creación, el pintor busca lo que puede aportar de nuevo al arte anterior. De este modo, la historia del arte se convierte en un referente indispensable para juzgar la calidad de la obra, es decir, para apreciar la novedad.

La **autenticidad** aparece, a partir de ahora, como la clave de bóveda del nuevo sistema. Una duda sobre la autenticidad de la obra cuestiona el valor de los otros dos elementos, la rareza y la novedad. Las copias pierden todo su valor.

Por el contrario, por ejemplo, el pintor Charles Zacharie Landelle realizó 32 réplicas de su obra *La Femme fellah* vendidas cada una entre 800 y 10.000 francos, mientras que la original había sido comprada solo por 5.000 francos por el emperador. No existía, pues, un interés especial por el original.

Dos mundos del arte coexistieron:

1) **el mundo de la pintura artesanal**, en la que el valor seguía anclado en el saber hacer y los costes de producción, y

2) **el nuevo mundo del arte contemporáneo**, organizado en torno a la convención de originalidad.

Lo que se ha calificado de **originalidad** (unicidad, autenticidad, novedad) también puede ser concebido como transgresión. Desde comienzos del siglo XX, y más en particular desde la posguerra mundial, las vanguardias artísticas no han dejado de transgredir las fronteras del arte. Pero no se debe confundir la transgresión con la falta de normas:

"Nada es más normativizado, más constreñido que el trabajo del artista que busca franquear los límites sin por eso ser excluido, modificar las reglas del juego sin ser declarado fuera de juego".

Nathalie Heinich (1998). *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques* (pág. 56). París: Minuit.

A los movimientos de transgresión de los artistas responden los del público (**rechazo**) y los de la crítica (**integración**).

Pero si era relativamente fácil evaluar una obra en el sistema académico que ofrecía un patrón explícito y fijo de referencia, es mucho más difícil evaluar la calidad de una obra en el nuevo sistema en el que, según la convención de originalidad, es la desviación de la norma lo que se ha convertido en la referencia. Cada artista construye su propio sistema, y la cuestión que se plantea a partir de ahora es la de discernir cuál es la innovación pertinente susceptible de ser una referencia para entrar en la historia del arte. No se puede juzgar una obra de manera aislada sin remitirse al resto de la producción del artista, es el conjunto de una evolución lo que permite evaluar la coherencia de la producción.

La emergencia de la originalidad como criterio de evaluación de las obras ha afectado profundamente al mundo del arte. Ahora, la calidad es el producto de las acciones de algunas personas; de un sistema centralizado en torno a la institución académica, se ha pasado a una organización comercial descentralizada en la que el marchante empresario es una figura central.



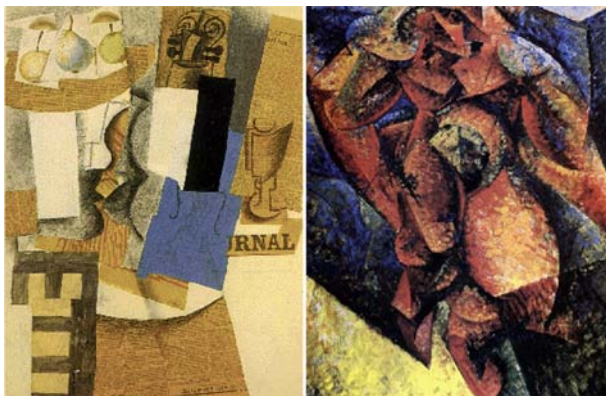
Charles Zacharie Landelle (1866). *La Femme fellah*. Óleo sobre tela. 132 x 84 cm
 Fuente: <http://es.wahooart.com/@/9DGJSD-Charles-Zacharie-Landelle-Mujer-Fellah>.

2.2. Nuevas temáticas y técnicas

¿Todas las obras modernas tratan temas modernos o contemporáneos?
 ¿Una obra es moderna por el tema o por la técnica? ¿Hay relación entre el tema y la técnica o medios de representación?

Para responder a estas cuestiones vamos a efectuar una primera comparación entre dos obras que, sin ningún tipo de duda, calificaríamos de modernas.

A la izquierda Picasso (1912). *Frutero, violín y vaso de vino*. Papeles pegados. Acuarela y *gouache* sobre cartón. 65 x 49,5 cm. Philadelphia Museum of Art. A la derecha Boccioni (1913). *Dinamismo de un cuerpo humano*. Óleo sobre tela. 81 x 65,5 cm. Milán, Cívico Museo d'Arte Contemporanea



Fuente: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Compotier_avec_fruits_violon_et_verre.jpg
 y <http://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni/dynamism-of-a-human-body>.

El cuadro de Boccioni muestra el interés del futurismo italiano por la vida moderna; la simultaneidad se patentiza en una visión de la materia animada, recorrida por energía, el espacio está definido por el cuerpo descrito en su desarrollo dinámico, y la pincelada, con un regreso al divisionismo, contribuye a restituir la concepción que hace de la figura y del ambiente una única estructura.

La obra de Picasso es una naturaleza muerta muy convencional en cuanto al tema, pero se aleja mucho de las representaciones convencionales de las naturalezas muertas al incluir solo referencias fragmentarias de los objetos, entre las que encontramos trozos de *collage* (trozos de papel de colores, *ready-made* con imágenes de frutas y trozos de periódicos) pegados al cartón.

Ambas obras pueden considerarse modernas por la técnica; el tema de la de Picasso es, sin embargo, tradicional. En ambas obras, el **sentido de la representación** ha pasado a un primer plano: la inclusión de un trozo de periódico real en la obra de Picasso nos muestra un aspecto de la vida contemporánea; la fragmentación del conjunto también es síntoma de modernidad.

Para poder insistir en las relaciones cambiantes que existen entre los temas modernos y el sentido de la representación, proponemos otra comparación.

A la izquierda, Boris Kustodiev (1914). *Retrato de Renée Notgaft*. Óleo sobre tela. Museo estatal Ruso, San Petersburgo. A la derecha, Kasimir Malévich (1915). *Cuadrado negro*. Óleo sobre tela. 106,2 x 106,5 cm. Museo estatal Ruso, San Petersburgo.



Fuente: <http://artunframed.com/Gallery/shop/renee-notgaft/> y <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/kasimir-malevichs-black-square-what-does-it-say-to-you-9608316.html>.

Ambas obras han sido pintadas antes de la Revolución bolchevique de 1917, pero después de la Revolución de 1905. La obra de Kustodiev representa a una mujer contemporánea, vestida con ropas de su época, por ello podemos calificarla de moderna. Cuando Malévich inauguró la exposición donde se exhibían sus últimas obras abstractas, pidió a los espectadores que tiraran los vestidos viejos y pusieran ropas nuevas al arte, y dijo de Kustodiev que era un comerciante atascado y un quincallero del pasado.

Pero ¿es o no es Kustodiev un pintor moderno? ¿Es Malévich más moderno, más actual, que Kustodiev? La pregunta quizá debería ser: ¿es más o menos moderno en relación con qué o con quién?

A pesar de que la obra de Malévich se encuentra bastante alejada de la modernidad y de los tipos sociales contemporáneos, su interés se dirige, de manera consciente, hacia aquello que debía ser el arte para ser moderno de una manera que Kustodiev no logró. Y ¿qué significaba en aquellas fechas y en aquellas circunstancias históricas de Rusia ser moderno? En parte, negarse a crear pintura figurativa.

Malévich, haciendo referencia a los intereses, temas y técnicas de otros artistas modernos europeos (los futuristas italianos, los cubistas franceses) nos dice, también, que un modo de ser moderno es fijarse en lo que hacen los artistas modernos coetáneos.

La pintura moderna es, pues, un producto de la cultura moderna, pero no el único; es una forma de producción entre otras muchas formas complejas de representación visual (pintura académica, ilustración popular, fotografía, etc.).

Dentro de una misma cultura, se dan diferentes **formas de representación**, que pueden actuar de manera recíproca, interaccionando entre ellas, compartiendo un conjunto parecido de ideas y concepciones del mundo. Por ello podemos afirmar que, paradójicamente, el *Cuadrado negro* de Malévich tiene muchas más cosas en común con el *Retrato de Renée Notgaft*, de Kustodiev, de lo que podría parecer a simple vista.

Se trata de una pintura que hay que enmarcar en dos contextos:

- 1) a nivel pictórico, en el contexto del **futurismo** (con el Congreso de 1913 de los futuristas de toda Rusia y las exposiciones futuristas de 1915) y,
- 2) a nivel histórico, en pleno **proceso revolucionario**, después de la revolución de 1905 y antes de la de 1917.

En la exposición *Tranvía V* de San Petersburgo (marzo 1915), denominada también *La primera exposición futurista*, Malévich expuso una serie de obras que denominaba como **estilo cubo-futurista**. *Cuadrado negro* fue expuesto por primera vez en diciembre de 1915 en la exposición *0.10* de San Petersburgo, exposición también denominada *La última exposición futurista*. Es, pues, relevante que ambas exposiciones hagan referencia explícita al futurismo, puesto que para Malévich la concepción futurista significaba un medio de renegar del provincianismo, de expresar su desasosiego hacia la cultura conservadora, de afirmar un compromiso con la idea de un mundo modernizado.

Futurismo + proceso revolucionario acentúan las críticas a la pintura figurativa, al naturalismo, como exponente del gusto burgués y de la necesidad de un cambio social y político más profundo. Se está, pues, buscando un nuevo lenguaje visual más acorde con los planteamientos revolucionarios.

En este contexto, tuvo lugar una representación teatral operística, en 1913, titulada *Victoria sobre el Sol*, por una organización revolucionaria (la Unión de la Juventud). En sus diseños (escenarios, ropas, etc.) predomina un vocabulario formal cubo-futurista, y como telón de fondo se puso una perspectiva en forma de caja enmarcando una ventana o apertura cuadrada, que recuerda mucho a lo que será el *Cuadrado negro*. Aquella imagen, pues, estaba inmersa en un contexto de victoria, de antinaturalismo, de antirracionalismo y, por lo tanto, era fácil convertirla en un elemento de este nuevo lenguaje que se estaba buscando, en el fundamento de una nueva estética sobre la cual edificar un nuevo orden social y mundial. ¿Por qué? Porque lo negro es la falta de luz, y sin luz no hay color y, por lo tanto, no hay pintura. Es la negación de todos los valores pictóricos que existían hasta ahora, un ir al punto cero, un regreso al principio; y porque el cuadrado es una forma simple geométrica que no existe en la realidad y, por lo tanto, rompe la idea del arte como representación, co-

mo mimesis. Ya no se puede depender de, ya no nos podemos inspirar en una realidad que, precisamente, queremos cambiar. Así, este cuadro se convertía en un símbolo muy fuerte para sugerir una *tabula rasa* cultural.

Sin embargo, enmarca el cuadrado negro en una especie de marco blanco como si fuera una pintura tradicional: porque no está contra el arte, sino contra una determinada estética del poder a la que quiere oponer otra estética. Y esta es la utopía suprematista: los problemas sociales solo se pueden resolver si son planificados con una base estética. La **estética**, no como experiencia contemplativa, sino como acción social ordenada según unas nuevas reglas.

Malévich, ante la crisis, da un paso adelante y formula una nueva estética sin la cual es impensable la evolución posterior del arte contemporáneo. Pinta – en los decorados de una representación teatral política– para los revolucionarios rusos en la etapa del inicio del capitalismo monopolista de después de la Segunda Revolución industrial. La obra de Malévich solo se puede entender en el contexto de la Rusia de enterrerrevoluciones.

El *Cuadrado negro* de Malévich no ofrece ningún significado a menos que su realización pueda ser descrita como un acto intencional en el contexto de alguna historia; necesitaremos conocer el conjunto de las prácticas y de los planteamientos dentro de los cuales fue posible concebir y realizar este tipo de cuadro, necesitaremos saber cómo tratar el cuadro como un hecho significativo y, para ello, necesitaremos ser capaces de relacionarlo con el desarrollo de las formas no figurativas del espacio pictórico, analizar cómo se planteó y situarlo en relación con otras formas alternativas de práctica y de significación vigentes en el momento de su ejecución, y contextualizar el cuadro en los debates contemporáneos sobre la función del arte y del papel de la vanguardia.

Parece que Malévich creía que la universalidad potencial y la autonomía formal absoluta de este arte lo capacitaban no solo como el más moderno de los estilos vanguardistas, sino también como la base estética potencial de un nuevo orden mundial. Fue, pues, uno de los generadores del sueño utópico de la década de 1920: los problemas de la existencia social moderna podían ser resueltos solo si eran planificados con una base estética, siendo el artista el planificador ideal. *Cuadrado negro* es, pues, una utopía.

2.3. Lenguaje verbal y lenguaje visual: la crítica

Cuando describimos un cuadro, usamos conceptos, utilizamos el lenguaje. Ahora bien, ¿cómo se puede codificar en palabras la experiencia de mirar? ¿Cómo usamos el lenguaje para describir y analizar las obras de arte? ¿Qué diferencias separan la representación visual del lenguaje verbal? ¿Cómo, a través del lenguaje, nos podemos formar una imagen mental de una obra?

Para estudiar la relación entre representación verbal y representación visual y para ver dónde radica la modernidad (¿en el modo de decir?, ¿en el modo de mirar?), partiremos de un texto sobre Courbet publicado en 1850 por el escritor y crítico Max Buchon en el periódico de izquierdas *Le Peuple* dos meses antes de que se expusiera *Los picapedreros*.

Gustave Courbet (1849). *Los picapedreros* (destruido en 1945). Óleo sobre tela, 159 x 259 cm. Gemaldegalerie Neue Meister, Dresde



Fuente: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Gustave_Courbet_018.jpg.

"En la obra *Los picapedreros* se muestran dos figuras representadas en tamaño natural, un niño y un hombre viejo, el alfa y la omega, la salida y la puesta del sol de una vida ingrata, un pobre chico joven, de entre doce y quince años de edad, con la cabeza rapada, con este aspecto malo y estúpido con el que, a veces, la miseria modela la cabeza de los hijos de los pobres; un joven de quince años está levantando con gran esfuerzo un inmenso cesto lleno de piedras, preparadas para llevarlas a peso o para adoquinar la carretera. Su camisa está rota y los pantalones, que se aguantan con un cinturón hecho de cuerda, tienen parches en las rodillas, están rotos por detrás y, de hecho, solo son un montón de harapos; los deplorables zapatos se han vuelto rojos de tanto usarlos, como los zapatos de los trabajadores pobres que todos conocéis: así se describe al chico.

A la derecha, encontramos al picapedrero pobre, vestido con unos zuecos viejos atados con cuero, con un viejo sombrero de paja, malogrado por el tiempo, la lluvia, el sol y la suciedad. Sus viejas rodillas reposan sobre una estera de paja y está levantando el martillo con esta precisión automática que da la costumbre, pero al mismo tiempo con toda la debilidad que dan los años. A pesar de toda la miseria que le rodea, su gesto se mantiene sereno, compasivo y resignado. ¿No tiene este hombre pobre, en el bolsillo de su pantalón, su vieja petaca de asta y cuero de la que ofrece, si le parece, un traguito amistoso a quienes vienen y van o cuyos caminos se cruzan con su dominio, la carretera? Cerca de él se ve la cazuela con una sopa preparada, una cuchara, un cesto y un trozo de pan negro.

Y este hombre está siempre aquí, levantando obediente su martillo, siempre, desde el día de Año Nuevo al de Nochevieja; siempre está pavimentando la calzada para que otra gente pase, para poder ganar lo suficiente para sobrevivir. Sin embargo, este hombre que no es invención del artista, este hombre que es de carne y hueso y que, de hecho, vive en Ornans, tal y como lo veis aquí, este hombre con sus años, con su duro trabajo, con su miseria, con su expresión endulzada por la edad, este hombre no es el ejemplo más lamentable de las miserias humanas. Pensad en lo que podría suceder si se aliara con los Rojos: estaría resentido, sería acusado, exiliado y desterrado. Preguntad al prefecto".

M. Buchon. "An introduction to The Stonebreakers and The Funeral at Ornans". En: Francis Frascina y otros (1998). *La modernidad y lo moderno* (págs. 60-61). Tres Cantos: Akal ("Arte contemporáneo", 1).

¿Qué podemos deducir de la lectura de este texto? La descripción de la obra parece muy detallada; según ella, ¿qué podemos saber del cuadro?: que hay dos figuras principales de tamaño natural; a la izquierda, el chico está levantan-

tando un cesto de piedras, y a la derecha hay un hombre viejo arrodillado que levanta un martillo; cerca hay un cazo de sopa. No se nos dice casi nada de cómo están hechas las figuras o cuáles son sus relaciones con el conjunto del cuadro. Podemos pensar que las figuras están pintadas con gran detallismo, puesto que son los detalles lo que a Buchon le parece significativo de una clase de vida. Describe las figuras "como" si fueran reales. Se trata de una descripción "iconográfica" en la que se destaca el tema principal, pero no se dice nada sobre qué tratamiento se da a este tema o qué **forma** ha adoptado la obra. Habla de las figuras no como fragmentos de un cuadro, sino como si se trataran de seres de carne y hueso. Les da un pasado –una larga vida de trabajo ingrato–, un presente –trabajar todos los días en las aceras de una carretera– y un futuro –¿qué pasaría si este picapedrero se rebelara contra sus opresores? Habla del contenido político del cuadro mediante una descripción del tema representado.

Se refiere a una obra de arte cuyos lectores todavía no habían tenido ocasión de ver: por eso les da una descripción de lo que verían. Su descripción **ve "menos"** de lo que hay en el cuadro porque se centra en determinados detalles en detrimento de otros (omite toda referencia al paisaje y a los aspectos técnicos y formales de la representación).

Pero su descripción **ve "más"** de lo que hay en el cuadro, porque a partir de la obra deduce la historia de los protagonistas y la vida que llevaban: a pesar de que la invisibilidad de los rasgos de los protagonistas es uno de los elementos constitutivos de esta pintura (el chico nos da la espalda y el ala del sombrero deja a la penumbra el rostro del viejo), Buchon los describe a partir de sus propias observaciones efectuadas sobre otros hombres de la misma condición y clase, e imagina la expresión de estos trabajadores a partir de sus propios estereotipos de clase (y nosotros, después de leer los comentarios de Buchon, vemos al joven y al viejo modelados por las palabras de Buchon). Lo mismo sucede con la petaca: en el cuadro no se ve más que una punta de la petaca asomando por el bolsillo, pero Buchon anima al lector a imaginar la oferta de un "amistoso traguito" a todo el mundo que pasara por aquel lugar. Busca, pues, la participación del espectador en esta proyección imaginaria: la interacción del espectador con la obra tiene lugar en un nivel del imaginario.

Leer una explicación sobre una obra es una experiencia radicalmente diferente a ver la propia obra. Una explicación es lineal, secuencial, ha de ubicar la escena dentro de algún tipo de secuencia. La visión, por el contrario, permite alcanzar toda la pintura de un solo vistazo; la obra se presenta como una unidad, podemos ver el conjunto, nos podemos centrar en algún detalle, podemos mirarla de derecha a izquierda o de izquierda a derecha. El orden y la estructura de una descripción literaria no tienen absolutamente nada que ver con la manera en la que percibimos un cuadro.

Comparemos el texto de Buchon (que para algunos podría reflejar las verdaderas intenciones del artista) con el comentario que hacía el propio Courbet cuando, en 1849, se refería al mismo cuadro en una carta escrita a Francis Wey:

"Hay un hombre de 70 años, inclinado sobre su trabajo, con el martillo al aire, la piel quemada por el sol y la cabeza protegida por el ala de su sombrero de paja; sus pantalones son de una tela basta y tiene parches por todas partes; bajo unos zuecos de madera agrietados lleva unos calcetines que alguna vez fueron azules y que hoy dejan ver los talones. También hay un hombre joven con la cabeza llena de polvo y la piel de un marrón grisáceo; su camisa asquerosa, toda rota, deja al aire los brazos y los lados del cuerpo; unos tirantes de cuero aguantan lo que queda de unos pantalones y sus zapatos de cuero están llenos de barro y de agujeros. El hombre viejo está arrodillado, el joven se encuentra a su espalda, de pie, llevando un cesto de piedras con gran energía. ¡Dios mío, en este trabajo se empieza como el uno y se acaba como el otro! Sus herramientas están dispersas por todas partes: un cesto para cargar sobre el hombro, una parihuela, una azada, una cazuela, etc. Todo esto a pleno sol y a campo abierto sobre una zanja en la cuneta. El paisaje ocupa la tela entera".

T. J. Clark (1981). *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848* (pág. 30). Barcelona. Gustavo Gili.

Si se lee este texto al margen de la obra, se podría entender como una descripción de una escena real. No es solo una descripción directa, sino una enumeración de todos aquellos aspectos de *Los Picapedreros* que a él le parecían relevantes. Elige del cuadro aquello que le parecía significativo. Si lo leemos teniendo delante la obra, nos damos cuenta de que selecciona aquellos elementos iconográficos que tanto Courbet como Buchon "veían" como esenciales. Por lo tanto, puede parecer que Buchon hace "una lectura correcta" del cuadro si correcta quiere decir de la manera en la que Courbet quería que se leyera. Buchon, pues, es un tipo de espectador ideal, puesto que puede interpretar la obra del modo como lo entendía el propio Courbet.

Vamos a comparar ahora esta crítica con la siguiente de Emile Zola, publicada en 1867 (solo diecisiete años después de la de Buchon), y referida a la obra de Manet en general. Se trata de ver un punto de vista diferente y mostrar cómo a partir de un texto podemos pensar que ha cambiado la manera en la que se mira el cuadro. Podemos usar como referente visual el siguiente cuadro de Manet, a pesar de que la crítica de Zola no se refiera a él explícitamente.

Édouard Manet (1866). *Naturaleza muerta con melón y melocotones*. Óleo sobre tela. 68,3 x 91 cm. National Gallery of Art, Washington D.C.



Fuente: <http://www.wikiart.org/en/edouard-manet/still-life-with-melon-and-peaches-1866>.

"Nuestra tarea, como críticos de arte, se limita a establecer el lenguaje y su carácter; a estudiar los lenguajes y a decir cuál es su debilidad o su fuerza. Serán los filósofos quienes, en caso necesario, establecerán nuevas fórmulas. Yo me limito a analizar los hechos, y las obras de arte solo son hechos.

Por eso prescindo del pasado –no tengo reglas ni modelos– y me sitúo ante los cuadros de Édouard Manet como si estuviera ante algo totalmente nuevo que quiero explicar y comentar.

Lo que me llama la atención de estas pinturas es lo verídico que resulta la relación entre los tonos del cuadro. Es decir... algunas frutas están puestas encima de la mesa y destacan sobre un fondo gris. En la fruta, según esté más cerca o más lejos, se distinguen gradaciones de color que crean una escalera de matices. Si se empieza con una «nota» que es más luminosa que la «nota» real, entonces se debe pintar todo el conjunto en una clave más luminosa; lo mismo sucede también a la inversa si se ha empezado utilizando un tono más débil. Esto es lo que denomino «la ley de valores». No conozco a ningún pintor de la escuela moderna, con la excepción de Corot, Courbet y Édouard Manet, que respete siempre esta regla cuando pintan figuras humanas. Esto es lo que da a sus obras su precisión característica, su gran realismo y su enorme sensación de encanto.

Normalmente, Manet pinta en una clave más luminosa que la de la propia naturaleza. Sus obras tienen, en general, un tono más ligero, luminoso y pálido. Abunda la luz pura que ilumina suavemente los temas. No se produce ningún tipo de efecto forzado; las personas y los paisajes están bañados en una especie de alegre transparencia que penetra en toda la pintura.

Lo que me llama la atención es la observación detenida de la ley sobre los valores tonales. El artista, enfrentado a uno u otro tema, deja que sus ojos lo guíen, y estos lo perciben en términos de superficies cromáticas que se relacionan entre sí. Una cabeza apoyada en una pared se convierte en una mancha de un gris más o menos intenso; la ropa que hay a su lado, por ejemplo, se transforma en una mancha de color que resulta, más o menos, blanca. De este modo se logra una gran simplicidad –con muy pocos detalles, una simple combinación de manchas de color similares y delicadas, que vistos de cerca provocan la sensación de estar en relieve.

Insisto sobre esta característica de la pintura de Édouard Manet porque es el elemento dominante en sus obras y lo que las hace ser lo que son. Todo artista gira en torno al funcionamiento de su ojo: él percibe las cosas en términos de luz, color y masas".

E. Zola (1867). "Une nouvelle manière en peinture: Édouard Manet". En: Francis Francina y otros (1998). *La modernidad y lo moderno* (págs. 22-23). Tres Cantos: Akal ("Arte contemporáneo", 1).

Comparemos, ahora, los textos de Buchon y de Zola. Este concede una importancia secundaria al tema: no le parece una cuestión relevante para la percepción de la obra de arte. Buchon, por su parte, no tenía necesidad de hablar sobre las formas y los colores utilizados por Courbet. Zola se centra en el efecto producido por la obra de Manet y hace referencia al tratamiento de los valores tonales en los cuadros de Courbet: para Zola lo que es verdaderamente significativo son los aspectos formales y el efecto visual de la pintura en el cuadro; Buchon, con su proyección imaginaria, relacionaba los picapedreros con la realidad social de su tiempo. Tampoco a través del texto de Zola nos podemos hacer una idea del cuadro de Manet; sin embargo, llama la atención sobre una serie de técnicas y efectos que se encuentran en la base del propio trabajo del artista, y considera inadecuada la elaboración de una historia en torno a las figuras que aparecen en el cuadro. A la vez que comenta la obra de Manet, Zola hace una declaración de principios sobre cuál debía ser la naturaleza del trabajo de un crítico de arte moderno.

Zola utiliza el lenguaje para referirse a los medios de representación y no a la historia representada. Su crítica es un texto escrito que intenta describir verbalmente el efecto visual que produce un medio; recalca los aspectos técnicos que, como espectador, le resultan relevantes. Insiste en los aspectos formales a expensas de los otros; no describe el cuadro, sino que interpreta lo más destacable que encuentra en él y nos indica qué es lo que hace que esta obra sea una pintura moderna. Este planteamiento suponía una novedad absoluta, dado que la crítica seguía poniendo todo el énfasis en el tema, en los elementos más narrativos de las obras de arte.

¿Qué sucede, pues, al hablar o escribir sobre obras de arte?

En el fondo, siempre usamos convencionalismos (lo que fue novedad en un momento, fue convencionalismo en el siguiente) y estos van cambiando, sirven a intereses diferentes y se van adaptando a los cambios que se están produciendo en la propia evolución de la pintura. Interpretar un cuadro, reflexionar sobre él, no es una tarea que se pueda dar por acabada. La misma obra será vista y leída con ojos diferentes por las generaciones futuras.

2.4. El gusto del receptor

¿Por qué hay obras que nos gustan y obras que rechazamos? ¿El gusto es personal? ¿Por qué obras rechazadas en su momento por la crítica se han convertido después en paradigmas de aquella época? ¿Qué necesita el espectador para saber apreciar y valorar una determinada obra de su tiempo?

Bibliografía complementaria

Pierre Bourdieu (2012). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus ("Pensamiento").

Valeriano Bozal (1999). *El gusto*. Boadilla del Monte: Machado ("La balsa de la medusa", 94).

Galvano Della Volpe (1966). *Crítica del gusto*. Barcelona: Seix Barral ("Biblioteca breve").

Galvano Della Volpe (1987). *Historia del gusto*. Boadilla del Monte: Machado ("La balsa de la medusa", 8).

George Dickie (2003). *El siglo del gusto: la odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. Boadilla del Monte: Machado ("La balsa de la medusa", 130).

Facundo Tomás Ferré (2002). *Formas artísticas y sociedad de masas: elementos para una genealogía del gusto: el entresiglos XIX y XX*. Boadilla del Monte: Machado ("La balsa de la medusa", 121).

Para estudiar el papel del espectador y el modo cómo percibe e interpreta una obra, vamos a comparar dos obras realizadas en el mismo año: *El nacimiento de Venus* de Cabanel y *Olympia* de Manet. Ambas son obras que fueron pintadas en una época todavía muy fuertemente marcada por la tradición académica.

Valor de una obra según la Academia

En la etapa de predominio de la Academia era posible establecer el valor de una obra sin conocer su autor. Existían unos parámetros –los del formalismo: composición, equilibrio, ritmo, armonía, etc.– y una jerarquía –dibujo, temática, etc.–, unas normas, principios y reglas a los cuales se debía someter el artista. Eran estas normas y reglas las que permitían otorgar un valor a la obra de arte. Hasta mediados de siglo XIX, había un patrón convencional de lo que es Bello establecido por la Academia.

La mayoría de los artistas se situaban en lo que se denominaba el sistema de las Bellas Artes (conjunto de pautas y normas a las que debían responder los artistas en sus obras) y obtenían generalmente el favor del público y de la crítica; es el caso de Cabanel. Otros pintores, sin cuestionar totalmente este sistema, evolucionaban al margen de él y encontraban más dificultades en conseguir la admisión de sus obras; fue el caso de Manet.

Principios de la Academia

Los pintores debían respetar un cierto número de principios que se habían fijado progresivamente y a los que se habían de someter los pintores:

1) Respetar la jerarquía de los géneros. De más a menos noble: pintura alegórica, pintura de historia, retrato, escena de género (de la vida cotidiana), paisaje, marina, pintura de animales, naturaleza muerta de pescados y otros animales, naturaleza muerta de frutas y flores. Los únicos temas dignos de ser representados eran los temas clásicos y cristianos.

2) Afirmar la primacía del dibujo sobre el color. El dibujo es el elemento esencial que condiciona el éxito de la obra.

3) Profundizar en el estudio del desnudo. La representación de la figura humana quedaba restringida a un número limitado de poses y de gestos expresivos nobles tomados del clasicismo y del Alto Renacimiento. La figura humana constituye la forma más noble y expresa la belleza absoluta en su perfección.

4) Privilegiar el trabajo en el taller respecto al trabajo al aire libre.

5) Realizar obras acabadas. Es necesario que las obras tengan un aspecto finito, acabado. Por eso su factura ha de ser lisa y la pincelada no visible.

6) Imitar a los antiguos, imitar a la naturaleza. Las formas pintadas, para ser perfectas, debían copiar al natural.

7) La composición pictórica debe respetar el equilibrio, la armonía y la unidad clásica. No debe haber ningún elemento discordante, ni en la forma ni en la expresión.

Alexandre Cabanel (1863). *El nacimiento de Venus*. 130 x 225 cm. Óleo sobre tela. París. Musée de Orsay



Fuente: [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_Venus_\(Cabanel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_Venus_(Cabanel)).

El cuadro de Cabanel representa a una mujer tumbada sobre el mar, rodeada de espuma. Cinco ángeles vuelan sobre ella. Detrás de ellos, el cielo es azul y tranquilo. El mar y las olas recuerdan que Venus ha nacido de la espuma del mar, y los ángeles que la acompañan celebran este nacimiento. Al fondo, la isla de Chipre. A la izquierda, el sol se levanta. La mujer tiene largos cabellos rubios y ondulados. Podemos subrayar un movimiento entre sus cabellos y las olas. Su piel es clara y pálida, está desnuda. Parece despertarse puesto que sus ojos están ligeramente abiertos y estira sus brazos. Fue uno de los grandes éxitos del Salón de 1863 y fue adquirida por Napoleón III. El oficio virtuoso de Cabanel hace de esta pintura fácil y refinada un perfecto ejemplo del arte que recibía entonces la adhesión del público y de las instancias oficiales; dentro del espíritu ecléctico característico del Segundo Imperio, mezcla las referencias a Ingres y a la pintura del siglo XVIII. El tema mitológico solo es aquí un pretexto para abordar un desnudo cuya idealización no excluye la lascivia.

Édouard Manet (1863). *Olympia*. Óleo sobre tela. 130,5 x 190 cm. París. Musée de Orsay



Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manet,_Edouard_-_Olympia,_1863.jpg.

En el cuadro de Manet, Olympia aparece pintada bajo una luz uniforme y se muestra ostensible ante el espectador incluso por el modo como nos dirige la mirada; el público de la época, como se comprueba al leer las críticas de su tiempo, lo consideraba impenetrable, carente de significado.

Con este cuadro, inicialmente previsto para el Salón de los Rechazados del mismo año, pero que no se expuso hasta el Salón de 1865, Manet provocó otro escándalo. La figura desnuda acostada se basaba en la *Venus de Urbino* de Ticiano (que Manet había copiado en Florencia hacía diez años), pero su sexualidad descarada se interpretó como una afrenta a las normas imperantes del decoro.

Representa a una mujer blanca desnuda echada sobre una cama mirando al espectador (quizá una prostituta que parece provenir de un harén oriental y se prepara visiblemente para tomar un baño) y una mujer negra vestida que aguanta un ramo de flores y mira a Olympia. A la derecha hay un gato negro con el lomo arqueado; arriba, a la izquierda, una cortina verde descorrida y en medio, detrás de Olympia, un tabique y una cortina no del todo cerrada permiten ver un pequeño fragmento de la alcoba o sala de espera que hay más allá. El plano de la cama es casi exactamente paralelo a la línea de visión del espectador, y las sábanas a la izquierda y el batín a la derecha invaden con su caída el espacio del espectador. La composición del cuadro está, por lo tanto, equilibrada.

Fue criticado por su técnica, que eliminaba la delicada gradación tonal de la práctica académica y creaba unos vívidos contrastes de luz y de sombra. "Las sombras son indicadas con manchas de betún más o menos grandes", escribió un crítico, y añadía:

"La mujer menos bella tiene huesos, músculos, piel y algún tipo de color. Aquí no hay nada de todo esto".

T. J. Clark (1999). *The Painting of Modern Life* (pág. 92). Nueva Jersey: Princeton University Press.

Aunque Manet parezca haber buscado el escándalo, el alud de recriminaciones que recibió lo abatió bastante, y el apoyo de su amigo Charles Baudelaire lo ayudó a pasar este trance de su vida.

El cuerpo de Olympia, además, sugería una sexualidad descarada subrayada por su mano flexionada sobre el sexo (¿para esconderlo o señalarlo?); pero no era una cortesana de lujo pagada para confirmar los mitos del deseo masculino. Las repetidas referencias a la negritud y al aspecto simiesco de Olympia nos hablan de degeneración, depravación e inferioridad intelectual, física y moral (según la ciencia de la época, las mujeres negras y las prostitutas poseían deformaciones genitales congénitas que las condicionaban a la hipersexuali-

dad). El cuadro de Manet representaba algo de esta decadencia y por ello precipitó toda una serie de críticas negativas y poco fundamentadas que constituyeron su escándalo.

De hecho, la *Olympia* de Manet es más moderna que vanguardista. No consiguió crear una nueva clase de pintura de historia que sustituyera al género hasta ahora exaltado.

La atmósfera general de erotismo está reforzada por la presencia del gato negro con la cola levantada a los pies de la chica. El animal fue añadido por Manet, no sin humor, para reemplazar al inocente perro que figura en la *Venus de Urbino*, y quizá igualmente para designar metafóricamente lo que la chica esconde precisamente con su mano. Este gato traduce una presencia masculina, versión que refuerza la presencia del ramo de flores que lleva la sirvienta.

El carácter altivo de Olympia (Victorine Meurent) se traduce en el hecho de que la sirvienta del segundo plano se funde con el color del muro y, a pesar de que quiere dar a Olympia las flores que acaba de recibir, esta no le presta ninguna atención y continúa posando y provocando a los espectadores con una mirada franca e insolente.

Otros elementos que han perturbado a las críticas son el ramo de flores, naturaleza muerta que aparece de manera incongruente en un cuadro de un desnudo, y también el brazalete (¿que pertenecía a la madre del pintor!). Además, en el siglo XIX el desnudo solo era concebible si pertenecía a otro espacio y otro tiempo. En esta tela, el modelo está fuertemente individualizado, lo cual se opone a la tradicional idealización de los desnudos. Solo hay que observar la cama deshecha, la habitación cerrada por damascos rojos y verdes, la presencia de la sirvienta que lleva un ramo (¿homenaje de un admirador, de un cliente?), la cinta y la babucha que dan más el sentimiento de un cuerpo que ha sido desnudado que de un cuerpo desnudo...

Manet pinta aquí a Victorine con sus piernas cortas, su pecho pequeño, su mentón puntiagudo y su cara cuadrada. Contrariamente a *Desayuno en la hierba*, Olympia no es pues tan chocante por su tema como por la manera en la que este tema es tratado, y las críticas de arte versarán sobre el impacto del carácter iconoclasta del cuadro que inaugura la modernidad. Desconcertaba porque es una flagrante descripción de los hábitos sexuales modernos. Manet sustituye a una diosa veneciana del amor y la belleza por una refinada prostituta parisina. Pero lo que realmente desconcertó a los críticos de la época es que Manet no la sentimentaliza ni la idealiza, y Olympia no parece ni avergonzada ni insatisfecha con su trabajo. No es una figura exótica o pintoresca. Es una mujer de carne y hueso, presentada con una iluminación deslumbrante y frontal, sobre la cual el pintor muestra un perturbador distanciamiento que no le permite moralizar sobre ella.

	Alexandre Cabanel	Édouard Manet
Título	Nos muestra que se trata de un tema mitológico.	Recuerda a la Antigüedad, pero no es el tema tratado; reenvía más bien a las prostitutas. Venus es metamorfoseada en mujer venal, para la cual el amor tiene antes que nada un valor utilitario. De ahí el realismo de su actitud sensual y segura de ella misma.
Tema	Odalisca que se refiere a los cuentos mitológicos.	Mujer joven de su tiempo que ha escogido por modelo.
Influencias	De Ingres y los academicistas.	De la <i>Venus de Urbino</i> de Ticiano.
Referencia histórica	Venus, diosa del amor, que da placer a los hombres y a los dioses. El amor, bajo la forma de Eros, la suele acompañar.	No hay ninguna connotación mitológica. Su modelo es Victorine Meurent, con quien tenía una relación amorosa, y que sale en otras obras del pintor.
Respuesta del público	Tiene éxito en el Salón de 1863, la crítica lo exalta, lo que repercute en el público, que también aplaude al pintor.	Excluido del Salón, se ve obligado a exponer en un pabellón hecho por iniciativa propia en Rond-Point de l'Alma.
Color	Utiliza colores claros y tonos atenuados y amortiguados; la palidez de la Venus hace agradable la sensualidad del cuadro.	Juega con el contraste, entre el desnudo sin sombras ni juego de luz y el fondo muy oscuro donde se encuentran la sirvienta y el gato.
Técnica	Paradigma del academicismo.	Ruptura con la estética clásica y el arte oficial de los Salones. Contraste de colores, planeidad, falta de perspectiva (el brazo izquierdo rompe las reglas académicas de la perspectiva).
Entorno recreado	El mar, las olas, la isla de Chipre son elementos que recuerdan al relato mitológico.	Universo cerrado: interior de habitación cerrado por damascos, y cama deshecha.
Accesorios	Venus desnuda, sin accesorios: sus encantos provienen del estiramiento de su cuerpo.	Lleva un brazalete, una cinta alrededor del cuello (a la moda, pero considerado como un poco indecente), un par de babuchas, etc. Da más la impresión de ser un cuerpo desnudado que un cuerpo desnudo.
Actitud	Desnudo femenino para seducir al público masculino, tolerado y aceptado por la cobertura mitológica o exótica. Pelos púbicos cuidadosamente borrados (también se hacía con las primeras fotografías).	Rompe las convenciones del Segundo Imperio en relación con la desnudez y la sexualidad. El espectador se vuelve un <i>voyeur</i> : Olympia lo mira fijamente, su mirada escrutadora está acentuada por la del gato. Cubriéndose con la mano el sexo, parece menos querer esconderlo púdicamente que mostrar claramente su rechazo a dar. Las reglas del erotismo han sido transgredidas.
Otros personajes	Cinco ángeles miran y soplan sobre conchas, curiosos y juguetones.	Una sirvienta negra trae un ramo de flores de un admirador o cliente; un gato negro reemplaza el perrito de la Venus de Ticiano.

¿Por qué no gustaba *Olympia*? ¿Cuáles fueron las razones que determinaron el rechazo y la incomprensión? Los críticos contemporáneos consideraron *Olympia* como una pintura fallida (actualmente está considerada como uno de los iconos más importantes del arte moderno, lo que demuestra hasta qué punto cambia con el paso del tiempo lo que se entiende por arte y por experiencia estética). La pintura de Manet no podía ser vista y leída como una pintura fallida: no se trata de una pintura equivocada, sino de espectadores incompetentes. Si los críticos únicamente eran capaces de ver el tema, solo

podían interpretar negativamente la pintura de Manet. Desde el momento en que el cuadro fue aceptado por el jurado del Salón, resulta evidente que cumplía con los requisitos necesarios para ser aceptada: se trataba de un desnudo femenino que llevaba un título clásico.

Olympia, antes de nada, es una referencia a la célebre *Venus de Urbino* de Ticiano. Manet toma el tema tradicional, representa a Venus según la postura clásica a la manera de Ticiano y la adapta al mundo contemporáneo, convirtiendo lo que era su atributo característico en el ramo de flores que sujeta su sirvienta y en el esquemático diseño floral que está bordado en el chal de seda a los pies de Olympia.

¿Qué era, pues, lo que era difícil de asimilar por los críticos? El hecho de alejarse de las fórmulas convencionales de representar el desnudo; el cuadro no encajaba con lo que ellos esperaban del arte. *Olympia* tiene la pose de Venus, los atributos de Venus (la cama, la sirvienta, las flores), pero la mujer que está pintada en el cuadro no es Venus, sino una contemporánea travestida como Olympia. Manet había prescindido de los convencionalismos normales por los cuales se regía la práctica de la pintura.

Olympia se puede interpretar como una más de tantas obras que usaban la imagen de la mujer para representar la sexualidad en su aspecto moderno, si por moderno se entiende lo artificioso.

Al formular la pregunta **¿qué se pinta en *Olympia*?**, estamos estableciendo una distinción entre lo que está pintado –los elementos figurativos, la iconografía– y lo que está representado –el tema de la sexualidad moderna. Preguntarse qué representa una obra es preguntarse sobre su significado: qué significaba, por ejemplo, pintar una prostituta desnuda de este modo en la década de 1860, y hasta qué punto estos significados se establecen en relación con los aspectos formales de la tela.

Es fácil, pues, ponerse de acuerdo sobre lo que **está pintado**, pero resulta más difícil ponerse de acuerdo sobre lo que **está representado**.

2.5. La ruptura de la perspectiva renacentista

Pablo Picasso (junio-julio de 1907). *Las señoritas de la calle de Avinyó*. Óleo sobre tela. 243,9 x 233,7 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York



Fuente: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79766.

Picasso, en 1907, realizó el gran salto hacia la vanguardia, con la histórica pintura de *Les Femmes d'Alger*, pintura durante cuya creación se operó el cambio radical de sus conceptos de representación y construcción. Después de más de setecientos esbozos y estudios preliminares, pintó esta gran composición que es considerada el punto de partida del **cubismo**, la revolución pictórica más importante del siglo xx.

Utiliza la arquitectura en tensión de los *Bañistas* de Cézanne, pero la interpreta con dureza expresionista. Extiende el color en amplias zonas llanas para contrastarlo con líneas duras, angulosas: las superficies se convierten en planos sólidos, forman aristas vivas y asumen una consistencia volumétrica. El fondo se acerca a las figuras y se fragmenta en planos duros y puntiagudos como los trozos de un vidrio que se acaba de romper.

El arte deja de ser contemplación de la naturaleza y se convierte en clara intervención en la realidad: el cuadro es acción.

En los esbozos preliminares, Picasso expresa un tema moralizante: las prostitutas de un burdel de la calle de Aviñón de Barcelona aparecen junto a un marinero vestido de azul y una figura con una calavera en la mano, que mostraría la alegoría según la cual el vicio es castigado con la muerte. Posteriormente, estas figuras masculinas desaparecen en un proceso de radical destematización.

A la izquierda, Pablo Picasso (marzo-abril de 1907). *Estudiante de medicina, marinero y cinco desnudos en un burdel* (estudio de composición para *Las señoritas de la calle de Avinyó*). Dibujo a lápiz. 47,6 x 76,2 cm. A la derecha, Pablo Picasso (invierno-primavera de 1907). Estudio para *Las señoritas de la calle de Avinyó*, conocido también como *Estudiante con calavera en su mano*. Lápiz sobre papel. 24 x 19 cm. Museo Picasso, París.



Fuente: <http://art.utd.13.free.fr/moderne/index.php?article14/cours-du-26-mars-2012> y <https://modernarthistoryfall2012.wordpress.com/category/uncategorized/>.

Se trata de un cuadro de grandes dimensiones, lo que parece indicar que Picasso había proyectado hacer una obra importante. Las medidas (244 x 234 cm), la necesidad de un bastidor especial de madera de dimensiones poco convencionales, los numerosos esbozos y estudios sobre papel, tela y madera (procedimiento no habitual en las prácticas de vanguardia que valoraban la franqueza y espontaneidad), así nos lo demuestran.

Podemos reconocer cinco figuras femeninas desnudas que parecen ofrecerse a la contemplación de un posible cliente en un burdel, aunque este no esté presente en el cuadro; figuras, objetos y espacio no están diferenciados a la manera tradicional; hay una gran diferencia en el tratamiento de las tres figuras de la izquierda y las dos de la derecha, las caras se asemejan a máscaras africanas; da la sensación de que el cuadro está lleno de citas de otros estilos y autores; las figuras de la izquierda presentan posiciones de frente y de perfil, subrayando quizá algún tipo de oposición o sirviendo para la construcción de la profundidad espacial, o para establecer una relación diferente con el espectador; parece como si el espectador del cuadro y el cliente del burdel fueran la misma persona: dos miradas coinciden y los dos ocupan el mismo espacio, pero tienen percepciones diferentes de lo que ven. La experiencia visual del cliente (aspecto erótico, dominio masculino, etc.) no coincide con la experiencia visual del espectador.

La primera de las figuras, de tonos encendidos todavía por la época Rosa, tanto por la máscara de su rostro, que es la continuación de los retratos de Fernande hechos en Gósol, como por el cuerpo geometrizado, de pecho alto y piernas robustas, incluso por la larga cabellera negra y el fondo de tierras de siena, es claramente una versión de la chica de la izquierda de *Dos mujeres desnudas*. La segunda y la tercera, con los brazos en alto, reproducen un tipo de desnudo abundante entre sus croquis, y presentan unas caras asimétricas que son versiones de su propio *Autorretrato*. La figura central tiene el ademán de la *Venus Anadiomene* de Ingres. Al llegar a la cuarta y quinta figura, se produce la metamorfosis: aquella tendencia a la máscara primitiva que se veía ya en los retratos de Gósol se acentúa de una manera radical. El tema del tipo de nariz, que el pintor denominaba de cuarto de Brie (un cuarto de libra de queso) no vacila en resolverlo mediante dibujo, con sombras rayadas, lo que contrasta con las otras figuras, hechas de grandes planos de color y grafismos lineales sobrepuestos. Además, este rostro dominado por la nariz cortante presenta, en la quinta figura, la asimetría que deriva de sus autorretratos, evidentemente exagerada.

Observamos cómo esta Venus de Ingres no hace referencia a una mujer en concreto sino a un cuerpo ideal, consumible, que se puede poseer como mercancía. Carece de detalles sociales. Se trata de un cuerpo desnudo, idealizado, transpuesto en temas y atributos mitológicos que hacen aceptable una relación ideológica entre el desnudo representado y el espectador, supuestamente masculino. Por el contrario, los significantes de las señoritas parecen bastos, disonantes, feos, ambivalentes: caras con forma de máscara, ojos ennegrecidos, formas corporales angulares, zonas de textura pictórica gruesa, un espacio pictórico plano, etc. Utiliza los signos del mismo sistema signico, pero los altera. Podemos interpretar la pose de la Venus Anadiomene de Ingres como una muestra paradigmática de codificación de un intercambio comercial (desigual) entre sexos: entre los hombres, que tienen una relativa libertad socioeconómica para comprar u ocupar su placer donde quieran, y las mujeres, cuya relativa ausencia de alternativa económica y social se evidencia en la venta real de sus cuerpos o en las representaciones. ¿Para qué (y por qué), si no, convertir el cuerpo desnudo de una mujer en un signo formal y universalizado? La Venus de Ingres implica un sistema de pensamiento en el que la explotación de las mujeres está admitida.

Picasso, por su parte, no se preocupa de borrar los trazos azules que definen algunas de estas figuras. Esta aparente falta de acabado es signo evidente de la experimentación que el artista realiza sobre las formas. Consciente del peso de la tradición pictórica, los cinco desnudos representan los distintos estadios de la humanidad:

- la rígida figura de la izquierda evoca la solemnidad de la estatuaria egipcia,
- las dos figuras centrales simbolizan la belleza clásica griega,



Jean-Auguste-Dominique Ingres (1808-1848). *Venus Anadiomene*. Óleo sobre tela. 162 x 92 cm. Museo Condé Chantilly
 Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/file:1848_Jean-Auguste-Dominique_Ingres_-_Venus_Anadyom%C3%A8ne.jpg.

- las figuras de la derecha, cuyos rostros parecen extraídos de la escultura africana, enfatizan la intensidad sexual de las tribus primitivas.

La composición rompe radicalmente las leyes de la perspectiva. A la izquierda, la composición está impostada en una sucesión de figuras rectas, de ritmo tenso; a la derecha, la composición se deshace, las caras de las dos mujeres se vuelven máscaras absurdas, fetiches. Las figuras se sitúan en un marco irreal, no hay luces ni sombras, ni diversidad de planos: la única realidad es la superficie del cuadro. Los fondos geometrizarantes de color ocre, blanco y azul no sugieren la idea de la tercera dimensión. Parece que los tonos azules quisieran herir la sensibilidad del espectador y, al aparecer contorneados de blanco, remarcan la "planeidad" general de la obra. Las figuras centrales tienen los ojos en posición frontal, mientras que la nariz la vemos de perfil. La perspectiva es solo un recurso que se puede utilizar con total libertad. El uso del color también es totalmente libre: el ocre de los cuerpos podría hacer referencia al color de la tierra y establecer un interesante juego de ritmos de gran expresividad al contrastar con los colores del fondo. Los contornos están reducidos a configuraciones básicas como las "V" repetidas en la entrepierna, el codo, pecho y formas dentadas del fondo. En los rostros destacan las rayas de color verde y azul respectivamente en un impulsivo intento de descomponer las superficies de las caras.

La figura de la derecha está en posición de tres cuartos, desde detrás (con el pecho y el muslo visibles entre la pierna y el brazo más altos). Picasso ha roto o abierto el cuerpo a lo largo del eje central de la columna y ha retorcido hacia arriba la pierna y el brazo posteriores para que estén sobre el plano de la pintura, sugiriendo una visión directamente posterior y anormalmente estirada; la cabeza también ha sido retorcida para que mire al espectador de cara. Es como si Picasso hubiera dado una vuelta de 180 grados alrededor de su modelo y hubiera sintetizado sus impresiones en una sola imagen. La ruptura con la perspectiva tradicional desembocaría en lo que se ha convenido en denominar **visión simultánea**. Todo tiende a producir el efecto de que la superficie sobre la cual trabaja el pintor es plana, sensación que en *Las señoritas* viene acentuada por el hecho de que el cortinaje está tratado del mismo modo angular que las figuras.

Distanciándose críticamente de los temas y las técnicas del fauvismo, muestra la fascinación morbosa de Picasso por la prostitución y las enfermedades venéreas, el interés por las imágenes y los significados de la escultura primitiva, y su experiencia de vivir en una comunidad bohemia estructurada sobre diferencias étnicas, ideas anarquistas y conceptos sobre la libertad sexual. Realizado, probablemente, para algún Salón, su tema estaba legitimado por el harén de Ingres en el baño turco.

El interés de Picasso por la escultura negra es un reflejo de la crisis de la cultura europea. Se puede, pues, afirmar que esta tela es una síntesis estilística del arte primitivo ibérico (por las cabezas y caras, las figuras de tórax aplanado, la sensación de bajorrelieve), del arte egipcio, del Greco y de la escultura negra.

Picasso, sin embargo, deja de lado el elemento mágico-ritual o el aspecto exótico, primitivo o salvaje, lo que lo diferencia totalmente de Gauguin. No representa de la figura o del objeto aquello que ve, sino aquello que sabe. Expresa así la idea, llegando a una simplificación y estilización extrema: abandona la representación perspectiva en favor de la conceptual. Esquematiza y despersonaliza las figuras.

En cuanto al título, en una conversación de Picasso con Kahnweiler, en 1933, le comentó sobre el contenido del cuadro:

"*Las Señoritas de Avinyó*, ¡cómo me irrita este título! Sabes muy bien que lo inventó (André) Salmon (poeta y crítico). Sabes muy bien que el título original era *El Burdel de Avinyó*. Pero ¿sabes por qué? Porque Avinyó ha sido siempre una palabra familiar para mí, y es parte de mi vida. Yo vivía a menos de dos pasos de la Calle de Avinyó (una calle de Ciutat Vella de Barcelona, la ciudad donde Picasso asistió a la escuela Llotja d'art), donde solía comprar mis papeles y mis acuarelas y además, como sabes, la abuela de Max (Jacob) era oriunda de Aviñón. Solíamos hacer un montón de bromas sobre el cuadro. Una de las mujeres era la abuela de Max. Otra Fernande (Olivier, su pareja en aquella época), otra Marie Laurencin (la pintora), todas en un burdel en Aviñón [...] En el primer esbozo del cuadro, habría hombres en el cuadro [...]. Había un estudiante sujetando una calavera (un *memento mori*). También un marinero. Las mujeres estaban comiendo, por eso dejé en el cuadro la cesta de fruta. Después lo cambié, y se convirtió en lo que es ahora".

Daniel-Henry Kahnweiler (1988). *Huit Entretiens avec Picasso* (pág. 24). París. El Échoppe ("Envois").

Crea en esta composición uno de los aspectos más nuevos y revolucionarios: el **espacio corpóreo** (muy diferente del espacio perspectivo del Renacimiento). El espacio no es ya el factor común que armoniza los elementos del cuadro, sino un elemento como los otros, real, concreto, que se deforma y descompone del mismo modo que las figuras: expresa al mismo tiempo volumen y espacio. En la figura sentada, se rompen todos los cánones de la perspectiva lineal tridimensional: cara y espalda son visibles al mismo tiempo. Es una ruptura de la perspectiva que había condicionado el arte a partir del Renacimiento. Significa también la introducción de otro elemento que desarrollarán otras corrientes contemporáneas: el **movimiento**. En el cuadro no tendremos que ver tanto lo que significa sino cómo funciona.

Sabemos poco sobre las reacciones contemporáneas a *Las señoritas*, puesto que no fue expuesto hasta 1916, pero la respuesta general de quienes lo vieron fue una mezcla de horror, agravio y ofensa. Recordemos que se vivía un momento en el que estaban en boga los cuadros fauvistas de tamaño pequeño, de colores intensos. Leo Stein lo definió como una solemne estupidez, Derain vaticinó el suicidio de Picasso, Matisse le imputó la muerte de la pintura, y Braque, a finales de noviembre de 1907, dio su respuesta:

"Es como si bebieras petróleo mientras comes una estopa quemando".

Jack Flan (2004). *Matisse and Picasso* (pág. 46). Boulder: Westview Press.

La posición de frente/de perfil puede hacer referencia a unas relaciones diferentes entre un tema y el espectador. En el arte medieval, el rostro de perfil alude a aquello que se presenta independiente del espectador y que está relacionado con un cuerpo que está en acción. En *Las señoritas*, Picasso empareja la cara impersonal de perfil propio de un cuerpo en acción, de la figura que descorre las cortinas, y la cara y el cuerpo de frente con una mirada que se dirige al espectador.

Los rostros de las dos mujeres de la derecha son portadores de dos referencias: la relacionada con las supuestas máscaras africanas primitivas y la escultura ibérica antigua, que refleja la obsesión por lo primitivo (recordemos a Gauguin), por las nuevas colecciones etnográficas y por los museos como símbolos públicos del lado benigno del colonialismo; y la relacionada con las enfermedades de transmisión sexual que traían quienes regresaban de estos lugares exóticos. Las enfermedades venéreas se extendieron en las colonias, se contagiaban en los prostíbulos de estilo occidental, creados por los agentes militares del colonialismo, que estaban llenos de mujeres locales para después volver a ser transportadas a sus países de origen. Por eso podemos interpretar los rostros de la derecha del cuadro de Picasso como significantes pictóricos de máscaras primitivas o de rostros deformes, especialmente, de prostitutas que sufren enfermedades venéreas, o pueden ser significantes de las dos cosas.

No hay personajes masculinos, solo mujeres como espectáculo erótico. Sin embargo es obvio que Picasso imagina, frente a las mujeres que se están exhibiendo, un cliente, un personaje masculino activo. El espectador del cuadro se sitúa, por lo tanto, en una posición que lo identifica con el cliente invisible, con el protagonista masculino principal en la relación entre la mujer como mercancía idealizada y el hombre consumidor que resiste la mirada del consumo erótico. Pero aquí Picasso no utiliza un cuerpo idealizado, sino que presenta un cuerpo fragmentado con múltiples significaciones: al destruir la representación convencional de profundidad y el espacio requerido por narrativo, desaparecen el aspecto erótico y el sentimiento masculino de omnipotencia.

2.6. Introducción de los sentimientos: la abstracción

A partir de Nietzsche, Freud y Schopenhauer, las emociones y los sentimientos adquieren un papel relevante.

Se produce, pues, un conflicto entre ser fieles a las apariencias (como hará el realismo) y ser fieles a los sentimientos (como hará el expresionismo). El problema que se plantea esta segunda corriente es cómo reemplazar el objeto, la realidad, por la emoción, el sentimiento. Si, en primer lugar, las corrientes expresionistas se manifiestan en Alemania es porque los autores citados escri-

ben en alemán (en 1921 se traducirá *La interpretación de los sueños* de Freud al francés, y por eso entenderemos que el surrealismo no aparezca hasta 1923-24 en Francia).

En paralelo, en torno a 1910-1915, y junto con la emergencia de este vitalismo, se dan un par de hechos que hay que tener en cuenta:

- una **corriente antimaterialista**, propiciada por las guerras balcánicas y los precedentes de la Primera Guerra Mundial, así como por la primera Revolución rusa, y
- los **estudios sobre el lenguaje** que culminan en la obra de Saussure y su signo lingüístico (significante-significado).

Combinando estos factores nos resulta fácil entender las bases del arte abstracto (Kandinski y Malévich) como investigación de una utopía espiritual y la posibilidad de una estética universal. Como nos dice el propio Kandinski, él hace garabatos como los niños pequeños, puesto que el garabato, al no estar mediatizado por la cultura racionalista, es lo que mejor permite acercarse al inconsciente.

Ahora bien, ¿cómo interpretar y valorar el arte abstracto? ¿Cómo surgieron las formas de arte abstracto durante la segunda década del siglo xx? ¿Fueron realmente nuevas las formas artísticas abstractas? ¿Qué reivindica el arte abstracto y cuál es el significado de sus reivindicaciones? ¿Puede existir una representación sin el parecido con algo del mundo objetual? ¿Es representacional el arte abstracto? ¿Tiene significado el arte abstracto?

El término **abstracción** suele utilizarse con dos sentidos: alude a la propiedad de ciertas obras de arte de ser abstractas o no figurativas y hace referencia al proceso por el cual en las obras de arte se enfatizan algunos aspectos de los temas o motivos a expensas de otros.

Ante la falta de cualquier parecido evidente con la realidad, hablamos de obras abstractas; también podemos interpretar una obra como abstracta no tanto porque no tenga nada a lo que asemejarse, sino porque el tema representado sea difícil de identificar. En este segundo caso, se habla de **percepción débil de la abstracción** (ejemplo: algunas obras de Picasso y Braque de la etapa cubista).

Sin embargo, mientras el cubismo surgía en el contexto de la vanguardia parisina, la mayoría de los primeros pasos del arte abstracto se dieron lejos de París, en Alemania, Austria, Holanda y Rusia. El arte abstracto no fue, pues, una simple evolución de la tradición moderna; más bien al contrario, la idea de una pintura pura y no figurativa iba contra la vía predominante establecida por la pintura francesa moderna, preocupada por la representación figurativa.

Del mismo modo que las palabras no tienen un significado intrínseco en sí mismas (sino que solo lo tienen en virtud de sus posibles relaciones con otras palabras), las formas de un cuadro deberían ser interpretadas de una manera significativa, no en relación con su correspondencia con la realidad de las cosas, sino en virtud de su lugar y su función dentro de una composición individual. Sin la idea del lenguaje como un sistema de signos autónomo, no habría sido probablemente posible concebir un arte abstracto que no significara nada en absoluto. La investigación en arte abstracto es, pues, paralela a la investigación lingüística.

A principios del siglo xx algunos artistas y escritores propusieron algunos parecidos entre el arte abstracto y el lenguaje (sobre todo en Rusia); no se trataba de reducir el arte a una forma verbal (las formas artísticas no funcionan como las palabras, ni el arte significa del mismo modo que el significado se expresa en el lenguaje): las analogías fueron posibles gracias a una concepción del lenguaje como un sistema de signos autónomos (planteamiento similar al que habían hecho los simbolistas y, posteriormente, los formalistas rusos respecto al arte).

La mayoría de los artistas abstractos –en su acepción geométrica– tendieron a creer que disminuyendo los aspectos secundarios o no esenciales de las cosas se revelaba una forma de realidad más pura, más universal (esencialismo muy vinculado a la teoría platónica de que existen unas entidades fundamentales o universales, y que las cosas son solo meros ejemplos imperfectos o impuros). Los artistas –comprometidos con las teorías neoplatónicas, místicas y teosóficas– justificaron estas formas espiritualistas del neoplatonismo relacionando la investigación de un arte abstracto con una forma de "ver a través de", es decir, con la idea de que el artista descorre el velo de la existencia material para revelar una realidad espiritual esencial y escondida.

Mondrian y Kandinsky, cada uno a su manera, estaban preocupados por manifestar lo que es espiritual, es decir, divino, universal en un momento en el que Europa estaba sumida en la Primera Guerra Mundial.

Algunos cuadros abstractos no pueden ser relacionados directamente con ningún tema identificable; por eso, suelen ser descritos como no representativos o no figurativos. Una pintura abstracta no es una representación de nada en concreto.

Entonces, ¿cuál es su objetivo? ¿Cómo se relacionan los términos *arte* y *abstracto*? ¿Qué queda en una pintura al desaparecer el objeto representado? ¿Es la obra abstracta mera decoración?

El arte abstracto se desarrolló como una consecuencia de los cambios en las relaciones entre arte y diseño y de ambos con la figuración, y fue específico de un mundo europeo moderno en el que la tendencia predominante del desarrollo económico e industrial iba a impulsar diferencias entre el arte y el dise-

ño, entre unas formas de arte mayores y menores. La cuestión residía en evitar la reducción del arte a un mero ornamento, por ejemplo, yendo demasiado lejos en el proceso de estilización. Los artistas y sus partidarios esperaban que el desarrollo del arte abstracto condujera a una **renovación estética** del diseño comercial.

Cuatro son las principales teorías interpretativas del arte abstracto:

1) La primera entiende el arte abstracto como minimalismo formal, estableciendo una relación directa con el contexto histórico y el peso de los acontecimientos ajenos al mundo de la pintura, como el nacimiento de la física cuántica, los precedentes de la Primera Guerra Mundial, etc.

2) La segunda se centra en la **abstracción** como expresión de un contenido interior y revela la posibilidad de una reducción formal que no implica una reducción sensorial.

3) La tercera interpreta las formas abstractas como portadoras de una **experiencia espiritual**, demostrando que el arte y su desarrollo están estrechamente vinculados a la evolución de la sociedad.

4) La cuarta parte de los nuevos descubrimientos de la neuroestética y presenta una nueva hipótesis: la **sinestesia** de Kandinsky, en tanto que condición neurológica, pudo ser determinante para la creación del arte abstracto. Pero ¿todos los autores abstractos del periodo eran sinestésicos? Y durante la etapa figurativa, ¿Kandinsky no era sinestésico?

Vamos a analizar la que está considerada como primera obra abstracta: la acuarela de Vasili Kandinsky, *Primera acuarela abstracta*, vinculada a una cierta idea de espiritualidad.

Vasili Kansdinsky (hacia 1912). *Primera acuarela abstracta*. Acuarela. 50 x 65 cm. Centro Georges Pompidou, París



Fuente: <http://www.wassilykandinsky.net/work-28.php>.

Se trata de una pequeña acuarela fechada en 1910 en los propios escritos del artista. El título de *Primera acuarela abstracta* se lo dio el propio artista. La debió de pintar no en 1910, sino en 1912, y su título posiblemente es muy posterior. ¿Por qué, si el artista indica lo contrario? En 1910 es muy improbable que fuera capaz de valorar justamente lo que había creado. Una cosa es ser capaz de imaginarse una forma abstracta y otra cosa, sin embargo, es concebirla como **una forma pictórica**. No se trata de un acto deliberado de falsificación histórico-artística: pudo asociar la acuarela con un momento auténtico de transición y pudo incluso no tener la intención de describir la significación de este momento hasta que se hubieran establecido unas implicaciones críticas para su práctica; cuando esto sucedió ya había podido olvidar perfectamente cuándo pintó exactamente el cuadro. Esta cuestión de la datación retrospectiva de esta obra nos interesa porque nos informa sobre los intereses que estaban en juego, una vez que la idea del arte abstracto había logrado una aceptación crítica y artística.

Miembro del grupo Der Blaue Reiter, asumió que la exigencia de fidelidad al mundo de las apariencias entraba en conflicto con la demanda de una fidelidad por el sentimiento. Kandinsky sentía fascinación por el poder místico de la geometría y aseguraba que el triángulo era el símbolo de la cambiante **vida del alma**.

Tomando la música como modelo, Kandinsky creó pinturas de líneas flotantes y manchas de colores vivos. Para él, la naturaleza esencial del universo se expresaba mediante un constante fluir. En su ensayo de 1912, *De lo espiritual en el arte*, aconsejaba a los pintores guiarse por sus impulsos internos y rechazar

Referencia bibliográfica

Mark Rosenthal (1996). *Abstraction in the Twentieth Century* (pág. 37). Nueva York: Guggenheim Museum Pubns.

Referencia bibliográfica

Vasili Kandinsky (2006). *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos* (pág. 54). Barcelona: Paidós.

las formas concretas en favor de un lenguaje artístico de ritmos abstractos y armonía. Para Kandinsky, la abstracción revelaba una realidad más arraigada en el movimiento y el cambio que en las estables formas geométricas.

Predominan dos colores, el rojo y el azul, que evidentemente están relacionados porque siempre están juntos. El rojo es un color cálido y tiende a expandirse; el azul es frío y tiende a contraerse. Kandinsky no aplica la ley de los contrastes simultáneos sino que la comprueba; se sirve de dos colores como de dos fuerzas manejables que se pueden sumar o restar y, según los casos, es decir, según los impulsos que siente, se vale de las dos para que limiten o se impulsen mutuamente. Hay también signos lineales, filiformes, que son, en cierto modo, indicaciones de posibles movimientos, son trazos que sugieren la dirección y el ritmo de las manchas que vagan por el papel. Ponen en movimiento a toda la acuarela.

La anécdota explica que Kandinsky, un día, llegó después de estar trabajando en un apunte de exterior y vio una pintura apoyada contra la pared de su estudio, una pintura con formas y color pero que no tenía tema reconocible. Se dio cuenta entonces de que era una de sus obras apoyada de lado contra la pared, y por eso se leía de manera diferente.

El primer arte abstracto se justificó a base de las críticas sobre las formas tradicionales del arte y un pensamiento antimaterialista al que contribuyeron filósofos como, por ejemplo, Schopenhauer, Nietzsche, el poeta Mallarmé, el compositor Wagner, etc.

A comienzo de siglo, este antimaterialismo fue relacionado con un ideal positivo sobre el potencial humano y la sociedad humana. Las nuevas formas artísticas se relacionaron con un modo de oposición optimista al orden social y político imperante.

¿Por qué a principios del siglo XX algunos artistas sintieron la necesidad de borrar de golpe todo vestigio de representación y rechazar el principio básico que había guiado el arte occidental durante más de dos mil quinientos años? Esta cuestión desconcertó al público de la época, y sigue causando perplejidad. Los teóricos de esta ruptura radical se dividen *grosso modo* en dos posturas:

1) Por un lado, hay quienes alinean la abstracción con la celebración del nuevo sentido de realidad que acompañó las revoluciones científica y tecnológica. Vista a través de este prisma, la abstracción supone una respuesta positiva a las teorías de la relatividad y atómica, que revelaron la existencia de factores inabarcables para los sentidos humanos, o bien refleja la adopción, por parte de los artistas, de la estética mecánica de las nuevas industrias.

2) En el extremo opuesto, se sitúan los que consideran la abstracción como una reacción contra estos avances. Desde esta perspectiva, el resurgimiento de un arte no objetivo (como se bautizó antes de acuñarse el término *abstracción*) es la investigación de las formas invariables y eternas subyacentes a la conciencia humana y la naturaleza, un rechazo de las filosofías materialistas inducidas por la industrialización y una expresión de contrapeso del equilibrio universal.

Las contradicciones que rodearon el nacimiento de la abstracción se han perpetuado.

Hoy la abstracción tiene tantas justificaciones como adeptos. Se considera tanto una expresión de la psique individual como un conjunto de convencionalismos que parodian la verdadera individualidad.

Unos críticos sostienen que explora la esencia de la naturaleza, otros, que refleja el artificio del mundo urbano, y todavía otros, que indaga en los sentimientos íntimos. Para unos es el heraldo de la verdad espiritual y para otros celebra la materialidad contumaz. Las formas que la abstracción adopta hoy en día son también diversas, e informan de ello movimientos tan dispares como el constructivismo, el expresionismo abstracto, la abstracción pospictórica, la pintura de campos de color², la pintura de colores nítidos³, la abstracción lírica, la abstracción conceptual o el simulacionismo.

⁽²⁾En inglés, *color-field painting*.

⁽³⁾En inglés, *Hard Edge*.

2.7. Los *ready-mades* dadaístas. El efecto Duchamp

Vamos a comentar una de las obras más significativas del siglo XX y que más ha contribuido a transformar la idea de arte y de artista.

Ready mades

En 1915, Marcel Duchamp utiliza el término anglosajón *ready-made*, 'ya finalizado', para referirse a su arte encontrado.

Arte encontrado –equivalente a la expresión francesa *objet trouvé*, objeto encontrado– describe el arte creado a partir del uso no disfrazado, pero a menudo modificado, de objetos que normalmente no se consideran artísticos y tienen una función mundana y utilitaria. Las obras de este tipo se denominan *ready-made* cuando el artista no ha hecho prácticamente ninguna modificación en el objeto encontrado. Marcel Duchamp fue el pionero de esto.

El artista descontextualiza el objeto encontrado y lo sitúa en un nuevo espacio, donde adquiere un nuevo significado cuando lo introduce en una galería o museo. La idea de dignificar objetos corrientes, de este modo, era originalmente un cuestionamiento al consenso, a la distinción aceptada entre lo que era considerado arte por oposición a aquello que no lo era. Aunque hoy en día continúa despertando hostilidad entre los medios y la opinión pública.

El arte encontrado lo es a partir de objetos que pueden ser naturales o manufacturados, expuestos tal como son o ligeramente modificados. El hecho de ser designados con un título y expuestos en un ámbito artístico es la primordial modificación.

La concepción del *ready-made* es de 1913, cuando Marcel Duchamp tuvo la idea de fijar una rueda de bicicleta a un taburete. En 1914, amparado en la provocación dadaísta, presenta una escultura que no es más que un portabo-

tellas comprado en el bazar del Hôtel de la Ville, en París. En 1917, en el Salón de los Independientes, en Nueva York, desencadena grandes protestas al exponer un urinario de porcelana blanca.

Este procedimiento, que consiste en elegir un objeto ya hecho y exponerlo como tal objeto, marca el nacimiento de una revolución estética y ética de la cual deriva la mayoría de los procesos actuales. Será necesario, sin embargo, esperar hasta finales de 1950 para que este gesto iconoclasta sea digerido y entendido plenamente en su dimensión plástica y moral.

Con el *ready-made*, transforma al artesano laborioso en observador lúcido y libera al artista de la obligación de saber hacer. Al investirlo de una capacidad de designación, pone en juego su responsabilidad moral. La idea prevalece sobre el resultado final. El arte no es ya un objeto de contemplación, sino un sujeto de reflexión. Y más teniendo en cuenta que, como afirmaba Duchamp, la elección del *ready-made* está siempre basada en la indiferencia visual al mismo tiempo que en la ausencia total de buen y mal gusto. Al cambiar también las reglas de juego, al reemplazar el esbozo por una actitud y la firma por el humor, el *ready-made* transforma al artista en filósofo de los tiempos modernos.

A la izquierda, Duchamp (1913-1964). *Rueda de bicicleta*. Metal, madera pintada. 126,5 x 31,5 x 63,5 cm. Centro Pompidou, París. En el centro, Duchamp (versión 1964). *Portabotellas*. Original perdido. A la derecha, Duchamp (1915). *Pala de nieve (Broken Arm)*. Original perdido. Versión de 1964. MoMA, Nueva York



Fuente: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81631, <http://archives-dada.tumblr.com/post/50163765128/man-ray-porte-bouteilles-de-marcel-duchamp-porte> y https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade.

Aparecido en la era industrial, el *ready-made* reinventa la práctica del arte, lo adapta a otra percepción del tiempo y del espacio que no se aleja de la realidad social: detrás de una rueda de bicicleta, de una pala o de un urinario fabricados en serie, se perfilan el taylorismo, la producción en cadena y la urbanización acelerada. Una nueva sociedad ha nacido. El reinado del objeto se extiende. El consumo hace su aparición. Y Duchamp, nada ingenuo, habrá sido el primero en erigirle (irónicamente) un altar.

Actualmente, cuando Bertand Lavier expone un coche accidentado o cuando Jeff Koons presenta unas aspiradoras dentro de una vitrina, reactualizan los *ready-made* y rinden homenaje al gesto de Duchamp, cuyas consecuencias parecen inagotables.

Marcel Duchamp (1917). *La fuente*. Original perdido



Fuente: http://simple.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp#/media/File:Marcel_Duchamp.jpg.

Normalmente, cuando se comenta la obra *La fuente*, de Duchamp, se suele hablar de provocación. Pero **¿qué y a quién quería provocar? ¿Dónde, cuándo y por qué aparece esta obra?**

El 20 de abril de 1917, cuatro días después de que Estados Unidos declarara la guerra a Alemania, se inauguró en Nueva York la primera exposición de la Society of Independent Artists en el Grand Central Palace, en Lexington Avenue.

Esta asociación, creada en otoño de 1916, reunía diferentes tendencias del mundo artístico neoyorquino, todas opuestas a los planteamientos de la National Academy. Su presidente, William J. Glackens, era miembro del grupo de los Ocho (The Eight) a favor del movimiento Ashcan School, comprometido con pintar la realidad industrial y social de Estados Unidos.

Bibliografía complementaria

Rebecca Zurier (2006). *Picturing the City: Urban Vision And the Ashcan School*. Berkeley: University of California Press.

Bennard B. Perlman (1988). *Painters of the Ashcan school: the immortal Eight*. Nueva York: Dover Publications.

Web recomendada

Se puede ver el catálogo en <http://archive.org/stream/catalogueannual00yorkgoog#page/n7/mode/1up>.

En el comité de organización, el pintor John Marin es el único representante del grupo de Alfred Stieglitz (*Photo-Secession*; *Camera Work* era la revista oficial del grupo); los del grupo del salón de los Arensberg (centro de la vanguardia artística e intelectual, sobre todo dadaísta) estaban muy representados (Marcel Duchamp, Man Ray, John R. Covert, Joseph Stella, Morton L. Schamberg). El propio Walter Arensberg hace de director general de la exposición. La artista y coleccionista Katherine Sophie Dreier, cuyas obras habían sido presentadas en la Armory Show, está al cargo de las conferencias y pide a Duchamp que decore un salón de té educativo. Duchamp y Covert fueron los encargados de reunir los 100.000 dólares necesarios para el montaje de la exposición, dinero que pidieron a doce personalidades con fortuna (William K. Vanderbilt, Archer M. Huntington, Gertrude Vanderbilt Whitney –futura fundadora de Whitney Museum of American art).

El programa de la asociación estaba inspirado en la Sociedad de Artistas Independientes de París.

"Esta ha hecho más por el progreso del arte francés que cualquier otra institución del periodo... La razón del éxito se debe encontrar en el principio adoptado durante su creación en 1884 y que nunca ha cambiado: «Ni jurado, ni premios»... No se exige nada para ser admitido por la Sociedad, solo la aceptación de los principios y el pago de un derecho de entrada de 1 dólar y de una suscripción anual de 5 dólares. De este modo, todos los expositores son miembros y votan para la elección de los directores y para las decisiones propuestas por la Sociedad durante sus asambleas anuales".

William A. Camfield. "Marcel Duchamp's Fountain: Its History and aesthetics in the context of 1917". En: Rudolf E. Kuenzli; Francis M. Naumann (1990). *Marcel Duchamp: Artist of the Century* (págs. 66-67). Cambridge: MIT Press.

Por su experiencia parisina, Duchamp fue propuesto como responsable del comité de colocación de las obras, y para subrayar el carácter democrático de la exposición, Duchamp propone ponerlas por orden alfabético, según el apellido de los autores, empezando por una letra escogida al azar (la erre).

Robert Henri no estuvo de acuerdo y renunció a la Sociedad antes de la inauguración de la exposición. Según él, el sistema de colocación era un "horrible guirigay" (*hodgepodge*) que se podía comparar con una comida en la que después de la mostaza se comerían helados y pasteles. Muchos periodistas utilizarán metáforas culinarias para definirla: *olla podrida*, *Plum Duff pudding*, *mish-mash*, etc.

La filosofía de la exposición (abierta a todo el mundo, sin jurado ni premios) y el principio de colocación favorecían la convivencia de las obras más discordantes y extravagantes. Durante la inauguración privada del 9 de abril, el público invitado descubrió, en desorden, composiciones cubistas y paisajes tradicionales, pinturas y fotografías de aficionados y composiciones florales.

Bibliografía complementaria

Bernard Marcadé (2008). *Marcel Duchamp. La vida a crédito*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

En la gigantesca exposición participaron 1.200 artistas y 2.125 obras, unos cuatro kilómetros de pared. Duchamp, Beatrice Wood y Henri-Pierre Roché editaron una pequeña revista de ocho páginas, con el título *The Blind Man (El ciego)*, para acompañar la exposición.

El número 1, fechado el día de la inauguración oficial, 10 de abril, contiene un editorial de Roché en el que subraya los retos de la exposición y las reglas de juego de la publicación.

Alfred Stieglitz expone la idea de esconder los nombres de los autores de todas las obras y sustituirlos por un número, de este modo "al liberar la exposición de la tradición y la superstición de los nombres, la Sociedad no le haría el juego a los marchantes y críticos, ni a los artistas".

La contribución de Marcel Duchamp a la exposición no se limitó a la colocación y dirección de este opúsculo. Unos días antes de la apertura de la exposición, y junto a Walter Arensberg y Joseph Stella, visitó un local de fontanería y sanitarios del 118th Street, J. L. Mott Iron Works, en el que compró un urinario de porcelana blanca. De regreso a casa, puso el artefacto boca abajo y le pintó en el lado izquierdo con letras negras, R. MUTT 1917.

Dos días antes de la inauguración, hizo llegar el objeto a Grand Central Palace, acompañado de seis dólares para pagar el derecho de admisión y una dirección ficticia en Filadelfia, por medio de un tercero del cual se ignora la identidad. En una carta a su hermana Suzanne, enviada el día siguiente de la inauguración, Duchamp alude a "una de [sus] amigas, [que] con un pseudónimo masculino, Richard Mutt, había enviado un urinario de porcelana como escultura".

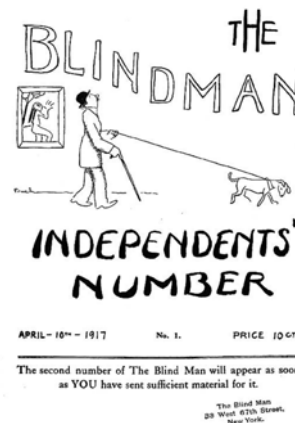
Las cartas de Duchamp a su hermana y a su cuñado, Jean Crotti, han sido publicadas en inglés por Francis M. Naumann:

"Tell this detail to the family: The Independents have opened here with immense success.

On of my female friends under a masculine pseudonym, Richard Mutt, sent in a porcelain urinal as a sculpture; it was no at all indecent –no reason for refusing it. The committee has decided to refuse to show this thing. I have handed in my resignation and it will be a bit of gossip of some value in New York".

Francis M. Naumann (1982). "Affectueusement, Marcel". *Archives of American Art Journal* 22 (núm. 4, pág. 9).

En cuanto a la identidad de esta amiga, se han propuesto varias hipótesis. Una de ellas habla de la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, cuya obra, *God*, realizada en 1917, tiene ciertas similitudes con el urinario de Duchamp (se ha llegado a pensar que *La fuente* es obra de la baronesa).



Fuente: <http://www.artic.edu/reynolds/essays/hofmann2.php>.

Web recomendada

Podéis ver el facsímil del núm. 1 en http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman/3.html.

Web recomendada

Podéis ver este artículo en el facsímil del núm. 2 en http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/15.html.

Elsa von Freytag-Loringhoven (1917). *God*



Fuente: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/261000>.

Otro aspecto que cabe averiguar son los significados posibles del pseudónimo utilizado. Unos han evocado la idea de **imbécil** (del inglés *mutt*), de **pobreza** (del alemán *Armut*) o incluso de **madre** (*Mutter*, Mutt R.). Duchamp da un origen más prosaico a esta firma.

"Mutt viene de Mott Works, el nombre de una gran empresa de artefactos de higiene. Pero Mott era muy familiar, entonces escribí Mutt, dado que existía una tira cómica de periódico, *Mutt and Jeff*, que entonces se publicaba y que todo el mundo conocía [...] quería un nombre indiferente [...] añadió Richard... ¡Richard está muy bien para mi urinario! Mira, es lo contrario de la pobreza... Pero, y esto. R. Solo: R. Mutt".

"Mott was too close so I altered it to Mutt, alter the daily strip cartoon «Mutt and Jeff» which appeared at the time, and with which everyone was familiar. Thus, from the start there was an interplay of Mutt: a fat little funny man, and Jeff: a tall thin man... And I added Richard [French slang for money-bags]. That's not a bad name for a «pissotière»".

Otto Hahn (1966, julio). "Passport No. G 255300". *Art and Artists 1* (núm. 4, pág. 10).

El título del *ready-made*, *La fuente*, fue elegido por sus cómplices Stella y Arensberg, seguramente en referencia al sexo femenino.

La fuente busca deliberadamente atentar contra el buen gusto del arte y su poder de idealización. Expresa la voluntad de hacer bajar los objetos de arte a la tierra, de volver a situar la cuestión del gusto allí donde se ha constituido física y originariamente: en el lugar del cuerpo que más pone en juego el enfrentamiento entre lo que es bello y lo que es feo, noble e innoble, sucio y limpio, y que remarca la proximidad (cloacal) de los órganos sexuales y de los órganos de excreción.

La reacción ante este objeto no se hizo esperar. Después de una reunión de urgencia de una docena de miembros de la dirección de la asociación, los defensores de Mutt perdieron por poco margen.

"*La fuente* es quizá un objeto muy útil en su lugar, pero su lugar no es una exposición de arte y, cualquiera que sea la definición de arte que se adopte, no es una obra de arte".

"His Art Too Crude for Independientes". *The New York Herald* (14 abril de 1917, pág. 6).

El 9 de abril *La fuente* no fue presentada al público ni se la incluyó en el catálogo. Pero no podía ser rechazada de manera oficial, y por eso fue suprimida: se la ubicó detrás de una pared. Duchamp y Arensberg dejaron el comité.

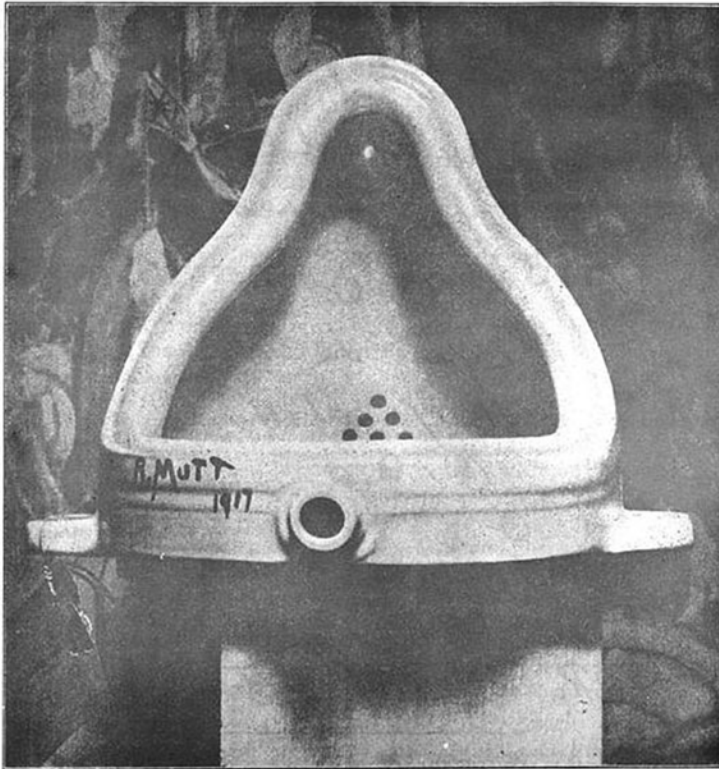
Duchamp había querido probar los límites democráticos de la Society of Independent Artists, pero su gesto solo había conseguido enojar en privado a algunos de sus miembros. El escándalo había sido silenciado.

Días después de la apertura de la exhibición, Arensberg exigió volver a ver el objeto declarado "indecente" por algunos miembros del comité con el pretexto de que lo quería comprar; le respondieron que nunca habían oído hablar de él. Entonces, Marcel Duchamp se presentó, acompañado de Man Ray, en el Grand Central Palace y descubrió que el urinario había sido escondido detrás de una pared, y trasladaron el objeto para que Stieglitz lo fotografiara con el objetivo de ser reproducido en el número 2 de *The Blind Man*. La pieza fue rebautizada: *La madonna del baño* (*Madonna of the Bathroom*).

Página 4 del número 2 de la revista *The Blind Man*

Fountain by R. Mutt

Photograph by Alfred Stieglitz



THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS

El segundo número de la revista *The Blind Man* dedica dos artículos al caso. Se puede leer allí:

"La fuente del Sr. Mutt no es inmoral, qué absurdo, no es más inmoral que una bañera. Es un mobiliario que veis a diario en los escaparates de las fontanerías. Que el Sr. Mutt haya hecho o no haya hecho la fuente con sus manos no tiene importancia. Él lo ha ELEGIDO. Ha tomado un objeto común de la vida cotidiana, lo ha ubicado de tal manera que su significado común ha desaparecido. Mediante un nuevo título y un nuevo punto de vista, ha creado una nueva idea de este objeto [...] Las únicas obras de arte que han dado los Estados Unidos son su fontanería y sus puentes".

Después de su furtiva aparición en la galería 291, el urinario se perdió. No ha quedado ningún rastro de él. Habrá que esperar hasta 1950 para que el *ready-made* fuera reactivado con motivo de la exposición *Challenge and Defy*, organizada en Nueva York por la Sidney Janis Gallery. Un nuevo urinario, comprado por Sidney Janis en un mercado de calle en las afueras de París, fue colgado en la pared en su posición tradicional pero a una altura en la que los niños pudieran utilizarlo. Posteriormente, en 1953 volvió a ser mostrado en la exposición *Dada 1916-1926*. Si en la exposición *Challenge and Defy* fue mostrado a la altura de los niños, en la de 1953 se colgó del techo, encima de una puerta.

A partir de Duchamp, el gesto del artista se puede interpretar como que cualquier cosa es arte, incluso el objeto más humilde, una prueba de que el arte, de hecho, no es diferente del resto de las cosas de este mundo: en lugar de elevar la cotidianidad, hace bajar al arte de su pedestal a la vida diaria; se rechaza el enfoque visual en favor de una aproximación centrada en la mente: el arte, en

esencia, es un ejercicio mental, no reside en el objeto, sino en el significado que este incluye; reducir una obra incluso solo a la firma de su autor significa resaltar las propiedades intelectuales de la idea y su predominio sobre los aspectos decorativos. La manualidad no es relevante para un artista como no lo es para un arquitecto o un compositor. Es una crítica al sistema de producción en serie que se imponía a comienzos del siglo xx. Difumina la frontera entre arte y vida, suprime las distinciones entre arte superior y popular, y anuncia el surgimiento del arte conceptual y la incorporación de materiales y formas antes ajenos al arte.

Con los *ready-made* de Duchamp (un objeto cualquiera presentado como si fuera una obra de arte), se da valor a algo que habitualmente no lo tiene. Al sacar un objeto del contexto que le es habitual y en el que realiza una función práctica, lo sitúa en una dimensión en la que, al no existir nada utilitario, todo puede ser estético.

Lo que determina el valor estético ya no es un procedimiento técnico, sino un acto mental, una actitud diferente ante la realidad. Si cada individuo puede comportarse de manera artística siempre que rompa el círculo vicioso de las reglas sociales, ser artista ya no significa ejercer una determinada profesión que requiere una cierta experiencia, sino ser o llegar a ser libre.

2.8. Arte y cultura popular. El efecto Warhol

Warhol revolucionó el mundo del arte y su relación con la cultura contemporánea transformando personajes famosos y productos de consumo en iconos del arte pop. A pesar de no ser el único artista de su época que dismanteló la frontera entre arte elevado y popular, sigue siendo el más proteico e ingenioso en su ataque a las ideas de la pureza y la cultura de élite. Para los seguidores del crítico Greenberg, Warhol personificaba el atroz declive del arte desde las alturas de Pollock y Mark Rothko hasta la fosa séptica del gusto de las masas, la comercialidad y la adoración de las celebridades. En cambio, para los abogados del arte nuevo y emergente, Warhol fue el primer artista que entendió y reflejó las fuerzas que conformaban la sociedad americana de posguerra.

Cuando murió, en 1987, el tímido y distante Warhol, que había iniciado su carrera con dibujos fantasiosos de zapatos para anuncios de moda, era el artista más conocido por el público, y el tiempo no ha hecho menguar su fama ni su influencia. Sus pinturas serigrafiadas de latas de sopa Campbell's y de estrellas del cine, su encartonada peluca rubia platino, su cortejo de divas, *drag queens* y secuaces y sus declaraciones deliberadamente inexpresivas sobre su vida y obra siguen alimentando la leyenda dentro y fuera del mundo del arte.

La impercedera influencia de Warhol se palpa por todas partes, desde los escaparates del verano de 2006 de las galerías comerciales Barneys de Nueva York, que celebraban *Warhol-idays*, hasta la nueva línea de vaqueros Levi's decorados con imágenes del artista. Sus temas son los temas de la vida. Su obra y

su ejemplo revelan los mecanismos que generan los deseos colectivos, la manera en la que nuestras aspiraciones e imagen propia se homogenizan para adecuarse mejor al mercado, y las peculiares deformidades de la conciencia debidas a la vida en la era de la información. Warhol cuestiona el significado de la libertad, la individualidad y la igualdad en una sociedad en la que las decisiones parecen responder a fuerzas que escapan a nuestro control. Nos obliga a preguntarnos si la vida materialista que llevamos nos convierte en víctimas del capitalismo o, por el contrario, demuestra nuestra liberación de la miseria. Con él compartimos la obsesión por el materialismo, el narcisismo y el consumo. En el mundo del arte, el legado de Warhol es a la vez complejo y polifacético. Entre las numerosas inquietudes que los herederos contemporáneos del llamado **efecto Warhol** expresan tanto en su obra como en su identidad, figuran el auge del culto a la fama, la influencia de los medios de comunicación, la desaparición de las jerarquías y la fusión de arte y negocios.

Andy Warhol (1964). *Mint Marilyn (Turquoise Marilyn)*. Acrílico y serigrafía sobre tela. 65 x 65 cm. Colección particular



Fuente: <http://superflygallery.com/turquoise-marilyn-1964-by-andy-warhol/>.

La afirmación más clarividente y famosa de Warhol fue:

"En el futuro, cada persona tendrá sus quince minutos de gloria".

Andy Warhol; Kasper König; Pontus Hulten; Olle Granath (eds.) (1968). *Andy Warhol* (pág. 14). Estocolmo: Moderna Museet.

Entre los signos que lo corroboran encontramos:

- la aparición de la **telerrealidad**, que convierte en estrellas a gente corriente cuya única credencial es su deseo de revelar sus actividades y deseos más íntimos ante la cámara;
- la **retransmisión de juicios** como si fueran comedias baratas, con letrados y testigos transformados en personajes de fama dudosa y

- el **amalgama de la política con la industria del espectáculo**, al dirigirse los candidatos al electorado a través de canales y programas de entretenimiento.

Pionero en el análisis de los mecanismos de la fama, Warhol la convirtió en tema recurrente en sus telas de Marilyn, Jackie, Liz y otras deidades del panteón de las estrellas conocidas por su nombre de pila. La serigrafía *Turquoise Marilyn* demuestra cómo una imagen realista puede transformarse en icono. Partiendo de un fotograma publicitario, Warhol recortó la fotografía por la base del cuello de la actriz y aplicó diferentes colores planos y exagerados en varias zonas del rostro y del fondo. En este caso, el fondo es de color verde menta, los ojos y los párpados, de un azul claro, el pelo, amarillo limón, y el triángulo del cuello, naranja. Estos colores cambiaban de una imagen a otra.

Ahora bien, lo que es famoso era algo más que el tema de su obra: era el aspecto elemental de la identidad del propio Warhol. A pesar de su apariencia desaliñada, el personaje ideado por Warhol estaba cortado por el patrón de los deseos mediáticos de la época. Warhol se presentaba como un tipo de bufón de la corte de la alta sociedad, un esclavo de Hollywood y el epicentro en calma de una vorágine de decadencia. Su carrera, tal como ha quedado claro, fue una sucesión de provocaciones al servicio de la publicidad.

3. Informalismo y desmaterialización del objeto

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

La crisis del arte se incluye en el marco de la más amplia y grave crisis de la relación entre cultura y poder. El mundo de los años cincuenta estaba dividido en dos grandes bloques, ambos tecnológicamente avanzados:

1) **El bloque soviético**, en el que después de la vanguardia revolucionaria se frenó la investigación estética. El realismo socialista (que ni es realismo ni socialista) no se puede considerar ni como movimiento regresivo, dado que es pura propaganda.

2) **El bloque capitalista**, con una economía altamente competitiva, necesita una búsqueda de un coeficiente de calidad estética en la forma, presentación y confección de los productos, que se traduzca en un incremento del consumo. Se pone la investigación estética al servicio de un beneficio que, como toda riqueza, se traduce en garantía de poder. El arte sirve para la realización de la plusvalía haciendo que el producto sea psicológicamente más atractivo.

Después de la Segunda Guerra Mundial se produce una crisis total de valores, una filosofía de la crisis, la *beat generation*, etc., y todo ello lleva a un desencanto ante la realidad: esta ya no es atractiva (de aquí la aparición de los movimientos ecologistas), por eso la investigación estética llega a ser investigación lingüística, al mismo tiempo que el arte se pone al servicio de la cultura de masas (publicidad, TV, etc.). El centro del arte mundial (occidental) se desplaza de París (Europa) a Estados Unidos: dejarán de comprar arte para fabricarlo y venderlo. Y esto llevará a la aparición de nuevas vanguardias. Si Kandinski buscaba la comunicación con el inconsciente a través del garabato, ahora, que la comunicación ya no es posible, los artistas reducirán el arte a puro acto (de aquí el nombre de *action painting*) y aparecerá el arte matérico, el gestual, el espacial, etc. ¿Y qué se quiere hacer con esta materia y este gesto? Retomar la construcción después de la barbarie destructiva de la Guerra Mundial. Pero ¿tiene sentido construir de nuevo? Por eso se construye (Tapiés usa tierra, polvo de mármol, paja, madera, etc.) destruyendo (manchas, agujeros, grietas, etc.).

Lo informal es una situación de crisis: se renuncia al lenguaje para reducirlo a puro acto. La civilización europea es una civilización del conocimiento (del logos, de la palabra). Hace depender el actuar del conocer (*cogito ergo sum*). La civilización americana es una civilización pragmática, de la acción ("existo porque hago"). En el enfrentamiento de las dos civilizaciones, la razón (racionalidad), la palabra y el conocimiento pierden la batalla ante la política basada en la fuerza.

El informalismo como tendencia aparece en 1945 y, a través de una amplia variedad de direcciones (*art autre*, *action painting*, tachismo, espacialismo, pintura matérica), domina el ámbito artístico de los años cincuenta y sesenta. La denominación de arte informal tiene su origen en un término acuñado por Michel Tapié, en 1951, quien fue el primero en hablar de la "trascendencia de lo que es informal" al interpretar su pintura. Arte informal y *art autre* son sinónimos.

Es significativo que una tendencia no figurativa basada en la creación-destrucción aparezca precisamente al final de la Segunda Guerra Mundial. Parece obvio que después de la destrucción, la ruina, surge la necesidad de crear algo totalmente nuevo, con autonomía y vida propia; por ello destaca lo que es fundamental para su existencia: la **materia**; pero el proceso de construcción al que la someten no deja de ser, en el fondo, un proceso de destrucción (agujeros, arañazos, manchas, etc.). Este proceso de crear destruyendo ya se había observado en el movimiento dadaísta (que surge en plena Primera Guerra Mundial).

La naturaleza ya no sirve de modelo de armonía para el hombre; ahora el arte es la expresión de la espontaneidad, un símbolo del individuo que logra la libertad y se lanza plenamente a su obra; una conciencia de lo que es personal y espontáneo en la obra, de aquí la gran importancia que tienen la mancha, el trazo, la pincelada, la gota, la calidad de la sustancia de la pintura y la textura.

La obra de arte es un mundo con su propio orden interno, con su peculiar sintaxis; la presencia del azar, de lo inconsciente, espontáneo, impredecible, de la improvisación, se patentiza más ahora que en las obras del pasado.

Se descubre el interés y la atracción por aquellas posibilidades de la forma que presentan grandes dosis de variabilidad y desorden; un deseo de jugar con las formas (invertir, ajustar, recortar, variar, reformar, reagrupar, etc.) buscando la máxima impresión posible de un hallazgo fortuito; al prescindir de las formas naturales, la atención del pintor se centra en las notas de movimiento, interacción, cambio y acontecer en la naturaleza. El artista quiere crear formas que manifiesten su libertad, que plasmen su presencia y su espontaneidad; la libertad de la que disfruta el artista para elegir tanto el tema como la forma deja abierta la posibilidad de innumerables reacciones ante los estilos vigentes.

En la década de los sesenta, el panorama artístico se vio sacudido por la eclosión de un gran abanico de tendencias, hasta el punto de que la existencia de esta diversidad llevó al crítico Harold Rosenberg a afirmar que el valor de lo que es nuevo era el valor supremo del arte de nuestro tiempo. La novedad, la obsolescencia del producto, es una característica inherente al modo de producción capitalista: estamos en la sociedad de "usar y tirar", la finalidad de toda mercancía es ser consumida y ser sustituida por otra, y no tanto la de satisfacer necesidades humanas. Las innovaciones de las artes plásticas de esta década guardan una relación dialéctica con la actual fase del capitalismo monopolista: la obra de arte se ha convertido en un producto efímero, de rápido consumo; los intereses del mercado imponen en el arte la necesidad de innovaciones continuas, similares a las que tienen lugar con la moda. El estilo de vida americano, basado en el éxito individual que se valora por la riqueza acumulada, se ha traducido a nivel artístico en el hecho de que el éxito de un artista venga medido por su cotización, de manera que el juicio artístico, la crítica, esté en función no de unos valores plásticos sino de unas estimaciones mercantiles. Al colonialismo económico y financiero de Estados Unidos le sigue un colonialismo cultural (el "coca-colonialismo").

En torno a los años sesenta y setenta, cuando el mundo ("Occidente") se ha recuperado de los efectos de la Segunda Guerra Mundial, nacen una serie de movimientos (*pop art*, hiperrealismo, *Schocker pop*, abstracción pospictórica, *minimal art*, *op art*, *arte povera*, *land art*, *body art*, arte conceptual) que irán diluyendo el objeto artístico hasta reducirlo a pura idea (arte conceptual). La abstracción pospictórica lo reduce a mera superficie de color; el *minimal* a la mínima significación con el máximo orden; el *povera* y el *land art* a los objetos de desecho, a la pobreza significativa, a la materialidad de la propia tierra; el *body art* a usar el cuerpo como lugar de prácticas artísticas, etc. Cada uno de estos nuevos movimientos desemboca en un callejón sin salida. Y el golpe final lo da el arte conceptual: el arte es la idea, no el objeto. Ya no hay objeto.

El arte había sido una manera de comunicar: ahora ya no hay nada que decir (los medios de masas monopolizan esta función y los nuevos estudios de comunicación visual y audiovisual abastecen la teoría). ¿Qué queda? Solo el individuo.

La finalidad del arte será, ahora, la expresión de la espontaneidad, de la subjetividad. Por eso es tan difícil entender el arte a partir de los años setenta, por eso es tan difícil agrupar a los artistas en movimientos, por eso es tan difícil interpretarlo y averiguar qué significados genera. Y cuanto más afirma el artista que aquello que hace no es arte, más lo exponen las galerías y más interés suscita en los círculos artísticos. Hay que ser diferente, hay que innovar para innovar, como sucede en todas las demás facetas de la contemporaneidad.

Resumen

Lo que ha acontecido en el siglo XX no tiene precedentes en la historia del arte en cuanto a cambio en las actitudes y en el lenguaje. Intentemos resumir las grandes tendencias de este siglo.

- La **orientación hacia la reducción** de las obras a sus mínimos términos, como habían enseñado, entre otros, Piet Mondrian y Constantin Brancusi, incluido el nacimiento de la pintura monocroma, iniciada por Kasimir Malévich y seguida, después de la Guerra, por artistas como Lucio Fontana, Robert Rauschenberger, Yves Klein o Sol Le Witt.
- La utilización del **objeto tomado de la vida real**, como, por primera vez, hicieron Georges Braque, Pablo Picasso y Marcel Duchamp.
- La **preferencia por el fragmento** frente a la imagen completa, entendido bien como tema de un cuadro o de una escultura –por ejemplo, una mesa de bar y no el bar entero, una parte del cuerpo y no el cuerpo entero–, o bien como componente técnico de la obra, sobre todo por los artistas que han usado objetos encontrados, reciclados y recuperados.
- Las realizaciones que, a partir de las de Lázló Moholy-Nagy, requieren una **planificación** y podrían incluso reducirse al proyecto mismo.
- La **práctica del montaje** que va desde el bricolaje doméstico al *remix* musical, pasando por la posproducción que supone juntar, pegar y montar materiales de diversa naturaleza en objetos, sonidos y ambientes, como lo hicieron cubistas, futuristas, dadaístas y constructivistas.
- La importancia que dadaístas y surrealistas empezaron a otorgar al **proceso** de hacer la obra, más que al resultado acabado, y, por lo tanto, también la importancia del no acabado. Se insertaba en la obra la variable temporal y, por lo tanto, también el movimiento, de donde surgirá la *performance*.
- La atención reservada al **lenguaje de los mass-media**, que se inicia en la tendencia de los dadaístas alemanes en transformar las imágenes de la propaganda nazi y acaba en comentarios sobre la práctica consumista, a menudo rica en elementos cotidianos, como el *pop art* (Roy Lichtenstein) y las prácticas realistas de los años sesenta o las que se inspiran en la fotografía, como la de Gerhard Richter.
- El **final de la obra única** como camino privilegiado, a favor de la reproducibilidad. A pesar de que la estructura del mercado del arte tiende a atribuir altos precios al que conserva el estigma de lo irreplicable, es difícil mante-

ner que obras nacidas en el ámbito del diseño, de la moda y de la información no surjan de un acto inventivo, aunque estas creaciones hayan de responder a las coercitivas leyes de la producción industrial.

Bibliografía

- Bonitzer, Pascal** (2007). *Desencuadres, cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Bourdieu, Pierre** (2012). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus ("Pen-samiento").
- Bourdieu, Pierre** (2010). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI ed.
- Bozal, Valeriano** (1999). *El gusto*. Boadilla del Monte: Machado ("La balsa de la medusa", 94).
- Burch, Noël** (2004). *Praxis del cine* (6.ª ed.). Madrid: Fundamentos ("Arte", 2).
- Della Volpe, Galvano** (1987). *Historia del gusto*. Boadilla del Monte: Machado ("La balsa de la medusa", 8).
- Fer, Briony; Batchelor, David; Wood, Paul** (1999). *Realismo, racionalismo, surrealismo: el arte de entreguerras*. Tres Cantos: Akal ("Arte contemporáneo", 3).
- Fontcuberta Villà, Joan** (2012). *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Gus-tavo Gili.
- Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; H.D. Buchloh, Benjamin** (2006). *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos: Akal.
- Frascina, Francis y otros** (1998). *La modernidad y lo moderno: la pintura francesa en el siglo XIX*. Tres Cantos: Akal ("Arte contemporáneo", 1).
- Freeland, Cynthia** (2006). *Pero, ¿esto es arte?* Madrid: Cátedra ("Cuadernos Arte", 39).
- Harrison, Charles; Frascina, Francis; Perry, Gil** (1998). *Primitivismo, cubismo y abstrac-ción. Los primeros años del siglo XX*. Tres Cantos: Akal ("Arte contemporáneo", 2).
- Heartney, Eleanor** (2013). *Arte & Hoy*. Nueva York: Phaidon.
- Kandinsky, Vassily** (2008). *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós ("Paidós estética", 24).
- Newhall, Beaumont** (2006). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sánchez Noriega, José Luis** (2005). *Historia del cine, teorías y géneros cinematográficos, foto-grafía y televisión*. Madrid: Alianza ed.
- Tomás Ferré, Facundo** (2002). *Formas artísticas y sociedad de masas: elementos para una genealogía del gusto: el entresiglos XIX y XX*. Boadilla del Monte: Machado ("La balsa de la me-dusa", 121).
- Vettese, Angela** (2013). *El arte contemporáneo. Entre el negocio y el lenguaje*. Madrid: Rialp.

