

Joan Sureda  
Ana M.<sup>a</sup> Guasch

# LA TRAMA DE LO MODERNO



AKAL

Maqueta: RAG

Motivo portada: *Etant donnés*, Museo de Florencia.

«No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.»

© Joan Sureda, Ana M.<sup>a</sup> Guasch, 1987

© Ediciones Akal, S.A., 1987

Los Berrocales del Jarama

Apdo. 400 - Torrejón de Ardoz

Madrid - España

Telfs.: 656 56 11 - 656 49 11

ISBN: 84-7600-220-3

Depósito legal: M. 28.384-1987

Impreso en GREFOL, S. A., Pol. 11 - La Fuensanta

Móstoles (Madrid)

Printed in Spain

## 1. Una nueva visión de la realidad

El espectador poco avezado en el arte de la contemplación artística, el visitante de museo que desvía su vista hacia el cartelito que le ilustra sobre el título y el autor de una obra y no sobre el anhelante lienzo, el pintor de caballete que ansía plasmar lo que lleva dentro, el crítico que se rasga las vestiduras al encontrar que la galería se ha trastocado en establo y el profesor de la historia-teórica o de la práctica-histórica del arte (¿y qué más da?) que miran hacia el Siglo de Oro con ojos encandilados piensan quizá que en cuarenta años más o menos (de 1870 a 1915) la práctica artística echó por la borda la gloriosa evolución, entre realista, naturalista e idealista, del arte gestado y alumbrado en el Renacimiento y criado en el Barroco.

El espectador, el visitante, el pintor, el crítico y el profesor en animado corrillo no dudarían en acordar que seguramente fue lo que el ocurrente y mordaz crítico de *Le Chavarri* llamó **impresionismo** el inicio de todas las desviaciones que ha sufrido el arte de nuestro siglo, nuestro arte.

### EL ESCÁNDALO DE LOS IMPRESIONISTAS

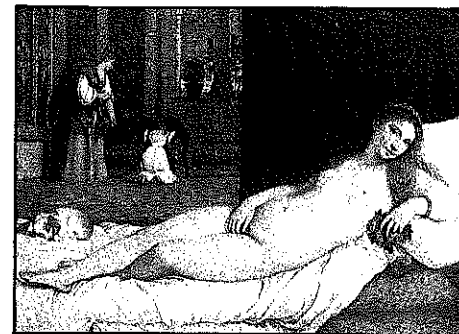
Louis Leroy, que así se llamaba el crítico, encontró insultante una discreta, por su tamaño, obra del pintor Claude Monet, *Impresión: Sol naciente*, presentada en el estudio parisino del fotógrafo Nadar.

El óleo de Monet, en el que un pequeño disco solar brilla entre las brumas de un amanecer portuario reflejando su luz en unas tranquilas aguas-cielo apenas despertadas por dos barquichuelas madrugadoras, no era, evidentemente, el único cuadro de la exposición del *boulevard des Capucines*. A la decena de lienzos del propio Monet se sumaban obras de Sisley, Pissarro, Degas, Renoir, Cézanne, Guillaumin y Berthe Morisot, entre otros.

Al hombre actual no le sorprende que una treintena de artistas expongan



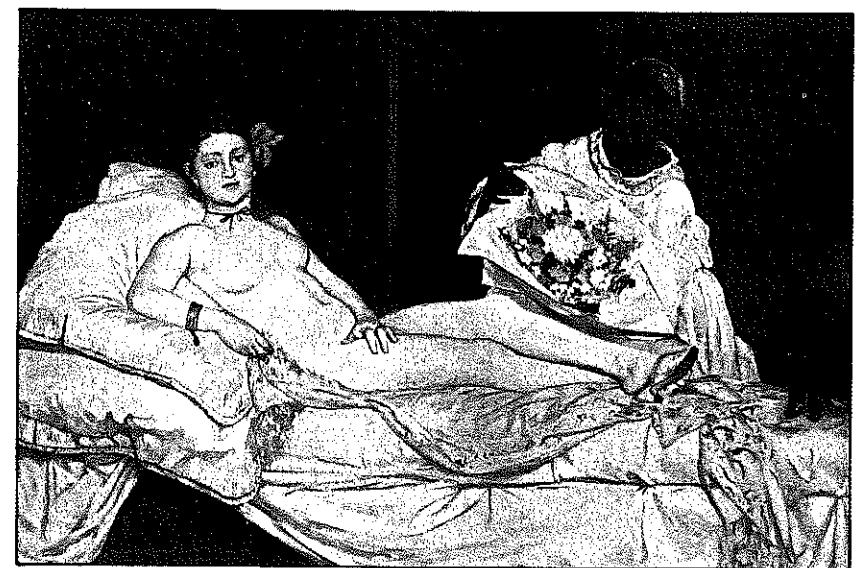
Giorgione, *Concerto campestre*, 1505-1515. Museo del Louvre. París.



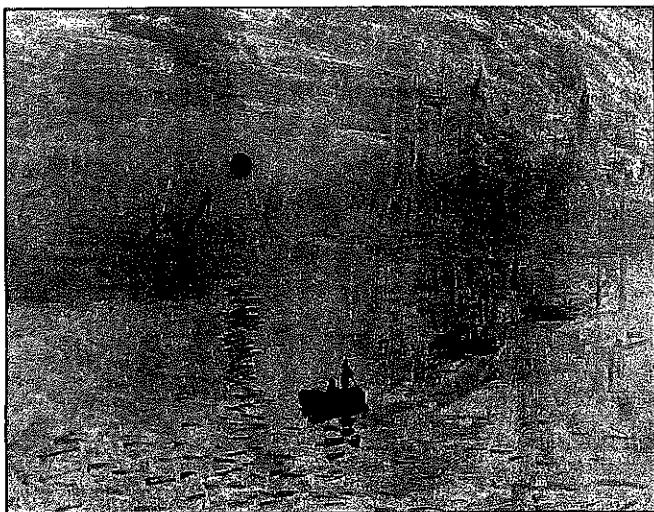
Tiziano, *La Venus de Urbino*, 1538. Museo de los Uffizi. Florencia.



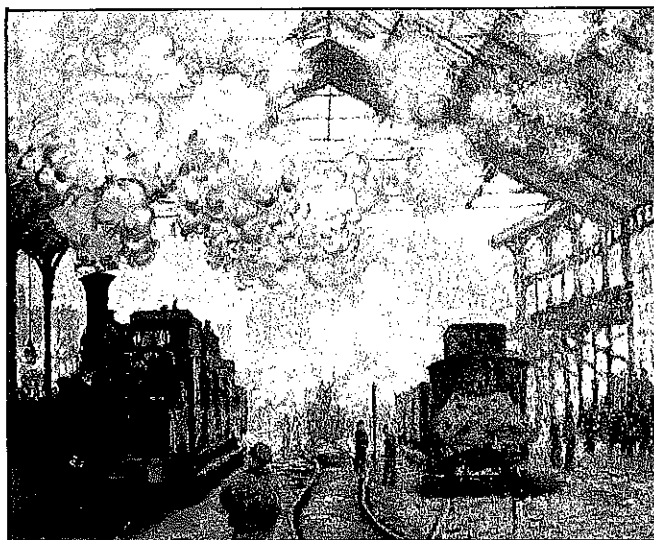
E. Manet, *Almuerzo en la hierba*, 1862-3. Museo de Orsay. París.



E. Manet, *Olympia*, 1863. Museo de Orsay. París.



C. Monet, *Impresión: Sol naciente*, 1872. Museo de Orsay. París.



C. Monet, *La estación Saint-Lázare*, 1877. Fogg Art Museum. Cambridge.

sus visiones de la realidad, su manera de entender el mundo que ven, que sienten, en una sala y que lo hagan sin que se haya convocado premio alguno, sin que exista jurado ni recompensa anunciada y que tengan la confesada pretensión —baldía en muchos casos— de vender las obras. No diremos que tales presupuestos fuesen heterodoxos en 1874, pero sí al menos que rompían la costumbre de los salones oficiales en los que los guardianes de la verdad artística, académicos afamados y oficialistas pintores, ponderaban sobre lo que debía de considerarse de interés en el campo de las artes y digno de ser expuesto a juicio o conocimiento público. La Academia y las instituciones oficiales eran por aquel entonces los instrumentos que la aristocracia burguesa alimentaba y manejaba para conservar el *buen arte*, arte que desde mediados de siglo estaba siendo amenazado desde diversos flancos (recuérdese en tal sentido a artistas como Millet, Daumier y Courbet).

Los ataques iban demasiado lejos; así en el imperdonable óleo *Almuerzo en la hierba* de Manet, mientras la moral pública quedaba seriamente afectada por el desnudo de una bella dama expuesta entre sesudos y vestidos varones, el arte de bien pintar se veía por completo burlado por la igualación de luces y sombras, por la falta de modelado y por las primitivas tintas planas; como consecuencia, el Salón tuvo que poner coto a los desmanes y rechazar la obra de Manet, al que acompañaron en tal suerte Cézanne, Fantin Latour, Whistler y Pissarro.

Sin embargo, el rechazo fue relativo; las propias instituciones no vieron con malos ojos que se organizase un paralelo Salón de los rechazados, no sabemos a ciencia cierta si para mostrar su justeza en su rigor selectivo o para evidenciar la elasticidad de un sistema que admitía en su propio seno a aquéllos que intentaban —relativamente— socavarlo.

## LO ARTÍSTICO Y LO SOCIAL

¿Fue realmente el impresionismo un intento de socavar el orden artístico establecido? ¿Ha sido, en verdad, el impresionismo el inicio del arte contemporáneo? ¿Se podría decir que el siglo XX empieza, en el campo de las artes plásticas, en 1874? Son preguntas de difícil respuesta y aún más si se pretende que la tengan a través de un rotundo sí o un contundente no. Creemos que las verdades absolutas no existen y quizá mucho menos en el campo del arte.

Deberíamos de preguntarnos también si es posible hablar de arte como fenómeno aislado que tiene su propia vida o si, antes al contrario, el arte no es pensable, ni practicable —evidentemente— fuera de sus coordenadas históricas. Pero no es fácil deslindar, no ya las relaciones entre arte y sociedad, entendiendo ambos términos como realidades distintas que se relacionan pero que están separadas la una de la otra o, en todo caso, que la una es reflejo de la otra, sino analizar lo artístico como parte fundamental de lo social; baste decir que el arte es un organismo de la sociedad. El arte no se relaciona

con la sociedad, ni es espejo ni consecuencia de ella; el arte forma parte de la sociedad; lo uno no existiría sin lo otro y viceversa (?).

Así pues, el lector tendría que acompañar esta *trama del arte contemporáneo* con el recuerdo del funcionamiento, en un instante dado, de los diferentes órganos sociales para llegar a una comprensión más integral de lo artístico. Eso que ahora puede parecer evidente no lo era tanto, sin embargo, en la época del impresionismo. Fue Hipólito Taine, profesor de la Escuela de Bellas Artes parisina, uno de los primeros en entrever tal cuestión, casi al mismo tiempo que el impresionismo hacía su aparición en el ámbito artístico: «Ciertamente es —afirmaba Taine— que estamos tentados a creer que (el arte) nace a la ventura, sin razón ni ley, entregado al acaso, a lo imprevisible, a lo arbitrario. Ciertamente es que el artista cree seguir su fantasía, que es absolutamente personal; ciertamente también que el público aplaude conforme a su gusto que es pasajero y que la imaginación del artista y la simpatía del público son ambas espontáneas, libres y, a primera vista, tan caprichosas, como el soplo del viento. Sin embargo, ambas cosas, lo mismo que el soplo del viento, están sujetas a condiciones precisas y a leyes determinadas».

En este texto, extraído del tratado de *Filosofía del Arte*, Taine habla del espectador, del público. ¿Quién era ese público? ¿Quién era el público del arte en el último cuarto del siglo XIX? Lo que se puede afirmar en principio es que no era numeroso y que mucho menos lo era el público comprador. La clientela del artista se nutría de las clases altas de la sociedad, de la aristocracia y de la burguesía, grupos cuyo gusto no coincidía precisamente con el que latía en las obras impresionistas. A pesar de ello, el artista reclamaba la presencia de la multitud, de la masa, tal como muestra una carta remitida por Cézanne al superintendente de Bellas Artes en 1863: «no puedo aceptar el juicio ilegítimo de colegas, a quienes no encargué yo mismo que me apreciaran —escribía el pintor, quizá con palabras de Zola— deseo invocar al público, deseo ardientemente que la multitud sepa al menos que no quiero que me confundan con esos señores del jurado que no parecen interesados en ser confundidos conmigo».

El deseo de Cézanne de acercarse a la multitud difícilmente se cumpliría de inmediato. La primera exposición de los impresionistas constituyó un fracaso rotundo de público o, al menos, de aquel público que adquiriría obras de arte.

#### EL ABANDONO DEL TALLER: PINTAR A «PLEIN AIR»

Quien pasease atentamente en 1874 por la improvisada galería de Nadar se tenía que dar cuenta de inmediato que lo allí expuesto era una pintura que no contaba historias, que no exaltaba actitudes, que no transcribía recuerdos, que no intentaba dar una visión pictórica de un acontecimiento o de un relato. La pintura expuesta y la de los posteriores maestros impresionistas, estaba, casi, al alcance de cualquiera; sus temas eran vulgares: unas regatas

en el río, unas damas en el jardín, una estación de ferrocarril, una calle nevada.

El estilo grandilocuente y retórico de concebir la pintura, había dejado paso a un modo cotidiano y simple, en el que lo que acontece normalmente es lo que merece ser trasladado al lienzo. El pintor se olvida de su estudio, de la serie a veces interminable de bocetos; no pinta lo que piensa de la realidad o lo que la misma le impone, pinta simplemente lo que ve y cuando lo ve; no se preocupa por el recuerdo, por el antes; sólo le interesa el presente, aquello que ocurre en el mismo momento en el que está frente al lienzo.

El pintor va abandonando progresivamente el encargo para ser, en sentido estricto, el autor de su obra y no sólo el individuo que pone al servicio de otro su habilidad manual. El cuadro de historia y el de altar, el mitológico y el de vanagloria personal o colectiva se abandonan ante obras que, utilizando una terminología extraída de otros campos de creación, llamaríamos **de autor**. El origen o la casuística del cambio es difícil resumirla en pocas líneas; piénsese sin embargo que la actitud impresionista no es un hecho aislado; la segunda mitad del siglo XIX supone en todos los ámbitos sociales una verdadera transformación y, especialmente, un nuevo tiempo de transformación.

Sería erróneo pensar que nuestro siglo, o el anterior, son instantes privilegiados del devenir humano; lo que sí parece cierto es que el *tempo* o *tiempo* del existir se ha dinamizado y el ritmo de la vida ha variado sus constantes. La necesidad de que el pintor sea autor de su propia obra responde y participa de ese cambio; y evidentemente no sólo es el tema lo que varía, no sólo se pasa de lo retórico a lo íntimo, sino que se introduce una nueva manera de expresión plástica. Es decir, la transformación no opera sólo en lo que se dice pictóricamente, sino en el *cómo se dice*.

Esa aseveración, sin embargo, es discutible y matizable, no tanto en el aspecto de su contenido sino en el orden deductivo que presupone. Se podría pensar que estamos prejuzgando que una determinada temática hace modificar la manera de expresar artísticamente la misma. Si así fuese, estaríamos cayendo en el error de valorar más el contenido de una pintura que su formalización o, dicho en otras palabras, más su significado que el signifiante, más lo que cuenta que el *cómo lo cuenta*.

No es tarea fácil valorar los dos conceptos aplicados a una obra u objeto artístico; podría decirse que a lo largo de la historia ha sido la forma la que ha definido el estilo y sin duda hallaríamos razones para confirmar tal aseveración. Es corriente pensar que lo que diferencia una crucifixión románica de una de Rembrandt no es el tema sino la manera de tratarlo; pero si reflexionamos algo más sobre la cuestión, nos daremos cuenta que poco tiene que ver en su contenido una crucifixión del siglo XII con una del siglo XVII; lo que están denotando ambas es una determinada concepción del mundo y, de manera más inmediata, de la realidad, de la sociedad en sus aspectos religiosos, místicos, de las relaciones de poder, etc. No puede separarse, por ello, la forma del contenido o viceversa, aunque en un aspecto operativo pueden individualizarse los dos aspectos y ser sometidos a análisis propios.

En tal sentido, el impresionismo no sólo aporta una nueva concepción iconográfica de la realidad, sino una distinta visión plástica de la misma. Sin excesiva exageración cabría afirmar que casi por primera vez en la historia de la creación plástica, el artista ve por sus propios ojos y transcribe una realidad no manipulada para ser modelo pictórico. El pintor no piensa su cuadro, no lo construye con anterioridad y lo traslada al lienzo, simplemente lo pinta. El pintor impresionista —aunque tampoco renuncia a ello en sentido absoluto— no dispone tal o cual modelo en un sofá o en un butacón para realizar una bella composición, no junta un plato, un florero, unas manzanas, un jarrón y unas flores, no los ilumina desde la izquierda o la derecha, de arriba para abajo o a la inversa para conseguir una hermosa y muerta naturaleza, como tampoco elige retazos de una campiña para, en su estudio, pintar un paisaje ideal; antes al contrario, el impresionista sale al campo, a *plein air*, en busca de aquello que le sugiere o le produce un placer estético, y lo pinta. Lo pinta con rapidez sin preocuparse demasiado de las estructuras que ordenan el color, es decir, del dibujo, lo pinta sin buscar armonizar combinaciones y mezclas cromáticas: ya se encargará la retina de combinar. Su pincelada es rápida, no demasiado larga, en modo alguno escondida en la intención de hacer creer que aquello no es pintura; sus colores, lo más puro posible.

Su visión rápida no le permite ver los detalles, acariciar los pliegues de los vestidos, los pétalos de las flores o los cabellos del pelo; son las manchas de color las que insinúan la realidad, las que se convierten en realidad pictórica. Se ha afirmado que Pissarro, Monet, Sisley y Renoir se encandilaban con las teorías científicas sobre la luz y el color, con las teorías de Chevreul; puede ser, pero en cualquier caso lo que querían era redimir la pintura de los grilletes del pensamiento y de la historia.

En modo alguno los impresionistas se plantean una defensa intelectual de la pintura o proclaman en manifiestos unos principios que seguir; entre el pintor y la realidad sólo está el lienzo. Este contacto con la naturaleza, con lo variante, hace que el impresionismo reconozca uno de los parámetros que hasta aquellos momentos estaba solamente latente en el quehacer pictórico: el tiempo, o mejor el transcurrir del tiempo y los efectos del mismo.

Las obras realizadas en el estudio no captan, aunque representan, el tiempo real. Las obras cuyo tiempo es dominado y/o creado por el pintor, en realidad están fuera de ese tiempo y su única voluntad es absolutizar un instante. El pintor impresionista desea captar ese tiempo a través de la luz cambiante que transforma el cromatismo de una catedral o el vibrante oleaje marino. Antes era la materia el único reto del pintor, ahora lo es el espacio y el tiempo. Basta ver obras como *La estación Saint-Lazare* de Monet en la que el humo transfigura por completo el espacio de atención confundiendo los distintos términos y componentes (locomotoras, cubiertas, edificios, raíles, hombres) y a la vez manifiesta lo fugaz del momento, para darse cuenta de ello.

La pintura a *plein air* condicionó también el carácter del objeto pictóri-

co, no tanto en su definición o en su esencia, sino en sus dimensiones; la tela tenía que ser algo suficientemente pequeño para llevarlo y traerlo, algo que en modo alguno respondiese a las pretensiones de grandeza que por lo común anidaban en los cuadros realizados en el taller; en éste el pintor necesita sentir el lienzo; cuando trabaja al aire libre, el lienzo es sólo algo que se interpone entre el pintor y la realidad, algo que sirve como soporte de la transcripción cromática de sus impresiones.

#### ¿ES POSIBLE UNA ESCULTURA IMPRESIONISTA?

El impresionismo fue por tanto una manera directa de sentir la vida, una voluntad de hacer pintura viva, en caliente, si bien algunos de los propios artistas que participaron en las primeras exposiciones y en la *Sociedad de artistas pintores, dibujantes, escultores y grabadores* que los impulsaba con la pretensión, además, de editar un periódico dedicado en exclusiva a las artes, pronto siguieron rumbos plásticos que se apartaron progresivamente de la práctica impresionista.

Pero antes de conocer tales rumbos es preciso reflexionar al menos sobre dos cuestiones. La primera de ellas deriva del propio nombre de la sociedad anteriormente mencionada. En él se habla de pintores, grabadores, dibujantes y escultores; sin duda, los socios fundadores no prescribían ni rechazaban ninguna de las técnicas o procedimientos artísticos, pero conociendo las características del impresionismo ¿es posible hablar de escultores impresionistas? En principio debiéramos contestar que no; que el *plein air*, la inmediatez, el dinamismo, la temporalidad y la cotidaneidad temática no pueden ser asumidas por una técnica, la escultórica, mucho más pesada y estática que la pictórica. Ello no fue óbice, sin embargo, para que algunos escultores, como el francés Rodin y el italiano Rosso, trataran la materia de manera relacionada con las pretensiones de los impresionistas.

Para dichos escultores, la materia dejó de tener unos límites rígidos, precisos; las formas abandonaron la definición nítida para pasar a ser temblorosas: más que bronce, las esculturas de Rodin y más aún las de Rosso, parecían en realidad ceras derretidas por el calor o por la presión de las manos.

Rodin y Rosso no son, sin embargo y a pesar de sus indiscutibles aportaciones, hitos definitivos en la posterior evolución de la escultura.

En todo caso Rodin es un artista genial que sentimentaliza lo pequeño, que hace vibrar el mármol o el bronce, pero que no aporta una nueva definición de la obra tridimensional, de las posibilidades de la materia en relación al espacio escultórico.

La renovación en el campo de la escultura no procederá estrictamente, como veremos, de este ámbito de creación sino más bien del de la arquitectura y, más concretamente, del de la arquitectura del hierro.

El segundo de los aspectos que queríamos destacar en relación con el impresionismo surge del hecho de que la primera exposición del grupo se realiza en el estudio del fotógrafo Nadar. Desde que en 1815 Niepce consigue impresionar una superficie sensible colocada en el fondo de una cámara oscura y que en 1833 Daguerre fija una imagen positiva, el pugilato entre la fotografía y la pintura parece inevitable. El captar la realidad ya no es una tarea manual extremadamente lenta: es una labor mecánico-química casi instantánea cuyo resultado es de una rara perfección.

El mundo de la imagen, el de la visión, tiene forzosamente que registrar la nueva técnica y responder a su reto. La pintura no puede seguir siendo igual; bien es cierto que la fotografía en un principio toma de prestado la estética pictórica, de ahí la época de la *photo d'art*, pero también lo es que en el siglo XIX, la pintura en sus encuadres, en su pretendida espontaneidad, en la colocación de los modelos, etc., intenta en ocasiones hacer fotografía. En cualquier caso el reto está ahí; la pintura ya no se justifica con la única pretensión de captar la superficie de las cosas, lo aparente de las mismas; tiene que dar un paso más; dejar la imagen exterior para ir en busca de la imagen interior, de aquello que los hombres no pueden captar con su mirada.

## 2. El descubrimiento de las estructuras

No existe un único camino para alcanzar la imagen interior, en modo alguno unívoca. Las respuestas al reto fueron muchas y de distinta índole, si bien cabe agruparlas en dos posiciones definidas, con matizaciones, por criterios geográficos: la francesa y la germánica. Tal distinción, sin embargo, no es absoluta como lo demuestran los distintos puntos de acuerdo o de tácita convergencia a lo largo de la trayectoria de ambas posiciones.

La respuesta francesa surgió del propio seno del impresionismo, el cual abrió caminos que no se agotaron en sí mismos. Uno de ellos es el de los neoimpresionistas, pintores que olvidando las coordenadas históricas y las plásticas se aferraron a algunas propuestas estéticas y plásticas del impresionismo para desarrollar una obra con escaso sentido artístico. Los neoimpresionistas pusieron el listón de la modernidad en los finales del siglo XIX confundiendo lo que fue principio de algo con el fin de lo propio.

### LA EXPRESIÓN DEL YO

Por otro lado hay que tener en cuenta a aquellos pintores, por lo común designados con el epíteto de postimpresionistas, que surgidos del seno del impresionismo pronto manifestaron otras preocupaciones, sino contrapuestas en sentido absoluto a las iniciales, sí al menos distintas, preocupaciones que intentaban conjugar lo espontáneo, la impresión inmediata de la realidad exterior, del paisaje, sea urbano o no, con una más profunda expresión de lo personal o de la naturaleza.

Para tales artistas lo válido ya no es la luz que hace variar la apariencia de las cosas, que desdibuja los contornos y hace vibrar los colores: lo importante, como podemos apreciar en los cuadros de Van Gogh, es expresarse con la mayor fuerza interior posible; la visión ya no es el instrumento

que permite relacionar el individuo con la naturaleza, la visión se convierte en la puerta por la que se proyectan en la naturaleza y en el entorno los sentimientos del hombre, para ser recogidos en último extremo por el lienzo: el cuadro se convierte entonces en un combate, en el que el paisaje o el retrato sólo son excusas para volcar en una tela las vivencias de un individuo; su soledad, sus estados de ánimo y no los estados de la naturaleza, es decir, algo que difícilmente es posible con medios o técnicas mecánicas.

Las pinturas se vuelven agresivas e hirientes, tanto en el color como en los ritmos lineales, los cuales tienen algo que ver con los de las estampas japonesas que en aquellos instantes empiezan a difundirse por Europa. No es de extrañar pues, que el rojo, el amarillo o el azul no se utilicen para pintar algo que en realidad es rojo, amarillo o azul, sino para expresar sentimientos de dolor, de angustia o de tranquilidad.

#### EL TALLER LABORATORIO

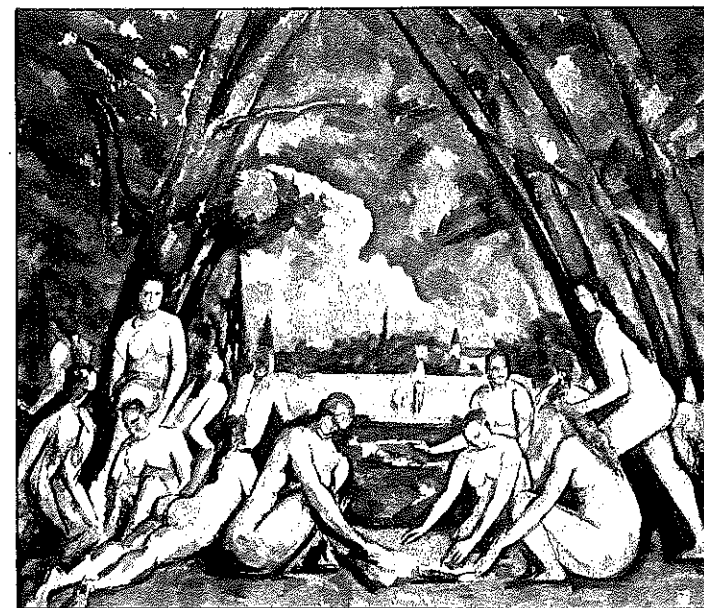
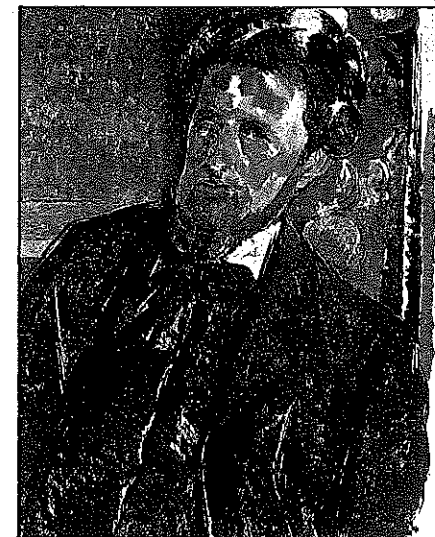
Las secuelas del impresionismo, en esta valoración del hombre frente a sí mismo y frente a la realidad que le rodea, posibilitaron también otra manera de concebir la pintura, manera en la que el cuadro no se entiende ni como una impresión ante la naturaleza ni como una expresión o proyección del mundo interior del pintor, sino como la construcción de una realidad nueva, en cierta medida autónoma, que surge del análisis de la naturaleza, pero ya no de lo que se ve de ella, sino de las leyes que la ordenan; de los principios que la gobiernan; no de lo accidental, sino de lo universal.

A estos presupuestos atiende la pintura de los llamados puntillistas, como Seurat y Signac. Para tales pintores, el taller se transforma en una especie de laboratorio científico en el que se estudian desde los efectos físicos del color hasta las figuras geométricas que cabe hallar en las estructuras de las formas naturales. Los cuadros ya no se pintan al aire libre, sino en el taller-laboratorio; la pincelada se atomiza por que se cree que los puntos de colores complementarios tienden a juntarse en la retina, considerando ésta como una especie de paleta: los cuerpos-mancha del impresionismo adquieren rigidez, las formas estáticas convirtiéndose en problemas casi geométricos.

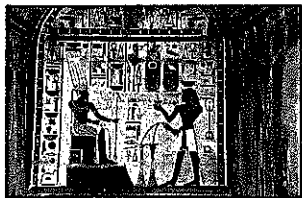
#### ALGO MÁS QUE UNAS MANZANAS

Esta tendencia, aunque no en su aspecto técnico, es decir, en el concepto de puntillismo, fue llevada a sus últimas consecuencias por Cézanne. A Cézanne se le ha tenido como maestro y cabeza indiscutible del arte contemporáneo, dándose la paradoja de que lo que pretendía el pintor era hacer una pintura sólida y durable como la expuesta en los museos. Cézanne murió casi con el siglo (1906), lo que nos permite afirmar que su obra es plenamente una producción del siglo XIX y, a su vez, preguntarnos el porqué de esa

P. Cézanne, *Retrato de Joaquim Gasquet*, 1896-1897. Galería Národní. Praga.



P. Cézanne, *Las grandes bañistas*, 1898-1905. Museo de Arte de Filadelfia.



Capilla del rey Tuthmosis II.



P. Gauguin, *Ta Matete (En el mercado)*, 1892. Museo de Arte de Filadelfia.



P. Gauguin, *Autorretrato con el Cristo amarillo*, 1889. Colección particular.

consideración de adelantado de la contemporaneidad. A Cézanne lo que le preocupa principalmente es hallar las formas básicas según las cuales se ordena la naturaleza; encontrar el orden interno de la realidad natural. El tema pierde interés para el pintor; pueden ser unas manzanas, unos melocotones, un frutero encima de un mantel, unos jugadores de cartas o una montaña; lo importante es reconocer la geometría que construye y estructura tales realidades: los conos, los cilindros, las esferas, los planos que están latentes en la apariencia de las cosas.

El empeño no es nuevo a lo largo de la historia de la pintura; podríamos rastrear numerosos instantes en los que la geometría con sus formas simples guía la labor pictórica. ¿Qué es entonces lo nuevo de la propuesta de Cézanne? Sin duda el que parte de un conocimiento profundo de la pintura que él mismo llama de museo. Si bien en ocasiones se ha dicho que Cézanne tenía el deseo de «componer pintura» sobre normas clásicas que había estudiado y, a veces, comprendido mal, lo cierto es que Cézanne arranca de un cúmulo de experiencias del pasado para convertir la pintura en un medio de experimentar la naturaleza física de las cosas.

Cézanne, especialmente en sus últimas obras, elimina conceptos como delante-detrás, profundidad-claroscuro, etc., para trabajar en un espacio de término único, no visual pero sí pictórico, tal como podemos comprobar en el cuadro de *Las grandes bañistas*. En él, los cuerpos humanos de deformada anatomía, tienen la misma valoración que los troncos de los árboles que intentan alcanzar la perfecta estructura del triángulo, no tanto como transcripciones de figuras individualizadas, sino como formas rítmicas que crean una realidad no preexistente, aunque se refieran a algo que existe.

La manera de tratar esas formas no es ni la puntillista ni tampoco la impresionista; son los planos de color a modo de unos cortes producidos por un hacha en un tronco los que van creando una modulada organización del lienzo con calculadas gradaciones cromáticas y eliminando cualquier posible desliz detallista.

## EL ETERNO RETORNO

La lección de Cézanne tuvo muchos e inmediatos seguidores; la búsqueda de lo esencial, de aquello que no sufre variaciones en relación con el transcurrir del tiempo fue también una de las metas de los llamados sintetistas, agrupados en torno a la figura carismática de Gauguin. Para los sintetistas, entre ellos M. Denis, la pintura antes de ser la representación de una batalla, de un florero, de un desnudo femenino o de cualquier otro motivo, era una superficie en la que formas y colores se distribuían según un cierto orden. Un orden que no cabe considerarlo visual, sino que intenta, al igual que el arte de algunas civilizaciones antiguas, que las cosas se representen lo más clara y significativamente posible, sin atender a la realidad que se capta a través de la visión. Los sintetistas no dudaron en practicar un anti-impresio-

nismo encerrando las figuras en una línea negra para destacarlas del fondo o representando una figura con la cara de perfil y el tronco de frente para poder indicar las posiciones más características del cuerpo.

El lector se preguntará obviamente si tal manera de pintar, como la que manifiesta Gauguin en *Ta Matete (En el mercado)*, no es acercarse demasiado a posiciones artísticas denominables quizá primitivas como puede ser, entre otras, la egipcia. ¿Se puede decir que en los inicios del arte moderno se halla la inexorable vuelta al principio? ¿Se puede decir que el arte moderno cierra la rueda de la evolución artística encontrándose con los inicios? Si quisiéramos responder de inmediato a tales preguntas encontraríamos razones más que suficientes para hacerlo en sentido afirmativo; es difícil negar, por ejemplo, las semejanzas formales de las esculturas cicládicas con las obras brancusianas, o la influencia del arte negro y oceánico en la génesis del cubismo.

En su proceso creativo el arte, evidentemente, puede utilizar formalizaciones del pasado, e incluso es posible que coincidan, en determinados planteamientos plásticos, producciones separadas por cientos de años. En cualquier caso, debemos tener en cuenta que esa convergencia en la formación de obras separadas en el tiempo, siempre es relativa y puntual y que, por lo común, se produce en momentos de profunda transformación de la praxis artística, momentos en la que ésta intenta dejar el lastre de la inmediata tradición y buscar en el pasado, en los **estados puros del arte**, la verdad del mismo. Esa mirada hacia atrás, de búsqueda sincera de la verdad, no debe confundirse, sin embargo, con el *revival* o con la procesión de los **neos**, fenómeno éste iniciado en el siglo XIX, pero también con una larga vigencia en el XX manifestada en diversos movimientos artísticos y en otros de carácter más popular (lo Kitsch, lo camp, la moda retro, etc.).

Volviendo a la figura de Gauguin se debe reconocer que su interés como pintor no reside única y exclusivamente en esa huida o en esa búsqueda del tiempo perdido, sino y bajo el punto de vista plástico en el proceso de desreferenciación que somete al color. Al citar a Van Gogh hemos ya indicado ese cambio en la concepción cromática; Gauguin lo lleva a extremos insospechados como se advierte, por ejemplo, en el *Cristo amarillo*, obra en la que las carnes de Cristo se convierten en manchas amarillas que armonizan con el color de la campiña. El color ya no tiene que ver nada o muy poco, con lo real, no es la realidad la que rige la armonía del color, es la obra la que exige una ordenación cromática propia.

## EL ARTISTA Y LAS VANGUARDIAS

En los finales del siglo XIX no sólo se crea una nueva relación con la realidad; esa relación es posible o mejor consecuencia, no sabemos exactamente si una cosa o la otra, de la distinta posición que el artista mantiene con la sociedad. Hemos ya señalado la ruptura que se produce con respecto a ins-

tituciones y organismos oficiales, fruto de lo cual fue, primero, el Salón de los rechazados y luego el de los independientes. Poco a poco ese rechazo o independencia se fue acentuando en un comportamiento mutuo, y el artista entró a formar parte del gremio de la bohemia enraizado en el universo romántico. Los cabarets, los cafés parisinos, los burdeles se convirtieron en lugar de encuentro de pintores, poetas, músicos y de todos aquellos se se sentían llamados por el canto de la sirena de las artes.

El artista se liberó de las relaciones sociales de dependencia, no ya personal sino incluso plástica, buscando en ocasiones el refugio en culturas no contaminadas (Gauguin) mientras que en otras la muerte fue la única vía de huida (Van Gogh). Esta actitud de individualización del artista ante el grupo social tuvo varias consecuencias. La libertad adquirida hizo difíciles las relaciones entre los creadores y los posibles compradores, y se convirtió en necesaria la presencia de intermediarios entre unos y otros que posibilitasen la circulación de la mercancía; el pintor o el escultor ya no trataban directamente con el público, eran representados por marchantes y, con posterioridad, por galerías. La relación artista-intermediario no resultó ser un idilio, antes bien, el artista quedó preso en las voluntades del *marchand* que si bien lo protegía e incluso lo mantenía económicamente no lo hacía por afán altruista o de mecenazgo cultural, sino, salvo muy raras excepciones de profunda amistad, por cuestiones exclusivamente comerciales bañadas en todo caso por tintes culturalistas.

La individualización propició también que se multiplicasen las vías artísticas, una vez rotos los diques del academicismo.

Las normas plásticas, la separación canónica entre el buen y el mal arte, entre el **arte decente** y el **arte pervertido** se fueron diluyendo; lo escolástico dejó de regir como verdad suprema de lo artístico y el autodidactismo o la formación paralela fueron ganando terreno a las enseñanzas de carácter oficialista. El artista ya no se sometía a un estilo dado, ya no aceptaba las normas académicas; creaba su propia senda plástica que sería aceptada o no por la sociedad; en realidad poco le importaba que así fuera.

Con ello no queremos decir que la práctica artística de nuestro siglo se haya convertido en un fenómeno exclusivamente individual; antes al contrario, en muchas ocasiones los intereses plásticos y en otras los ideológicos han propiciado agrupaciones más o menos formalizadas de individuos que conjuntamente intentan una determinada aportación o cambio artístico. Tal convergencia de intereses no ha sido en la mayoría de los casos muy duradera y los grupos o los individuos han encontrado nuevos motivos de preocupación o de búsqueda en otros aspectos de lo artístico, diferentes de los que los reunió en un principio. Así se han ido produciendo distintas investigaciones, nuevas rupturas con la tradición; la originalidad se ha ido convirtiendo en una necesidad, en una exigencia de la creación; el artista o los grupos han tenido que encontrar nuevos caminos, han tenido que ir a la vanguardia, han tenido que ser **vanguardia**.

El concepto de vanguardia supone una determinada concepción del arte

que en cierta medida no es exclusiva de la contemporaneidad; el arte no es considerado como expresión de realidades, individuales o colectivas, relativizables en sus coordenadas espacio-temporales; antes al contrario, se cree que la producción artística sigue una línea de progreso, que es posible una clara valoración de las distintas actividades relacionadas con el mundo del arte, que el artista se adelanta al resto de la sociedad en la percepción de la realidad social, incluso en la percepción de lo posible. Pero por otro lado, como bien entendió Kandinsky en su alegoría del triángulo dinámico, lo vanguardístico y la vanguardia no son principios absolutos que están sometidos a la dinámica del progreso; lo que hoy es sólo vanguardia mañana ya no lo será e incluso pasado mañana quedará rezagado de la evolución artística y quizá olvidado por las nuevas y galopantes vanguardias.

Los artistas que participan en las vanguardias dejan tras sus huellas a seguidores que continúan sus principios o sus conceptos estéticos pero también a otros que lanzan furibundas críticas y que intentan acercarse con otro arte a la cabeza del pelotón; en la cuneta quedan los que en lugar de mirar hacia adelante miran sólo hacia sí mismos y los que vuelven la cabeza hacia atrás con ojos añorantes; también hay que contar con aquellos que yendo a la cabeza, en la vanguardia o cerca de ella, quedan apresados por la fuerza del poder que intenta dirigir el curso de la práctica artística hacia uno u otro lado.

La carrera de lo vanguardístico tiene fieles espectadores; son los galeristas, los compradores en potencia, los coleccionistas, los críticos y algún que otro cultivador de la cultura. Pero nos engañaríamos al pensar que este público no interviene en el desarrollo de la carrera; las apuestas están al orden del día y no se descarta la existencia de negocios no muy limpios que lanzan a la cabeza, a la vanguardia, a artistas que en modo alguno responden a las exigencias mínimas para ocupar tales posiciones o que dejan tirados en la cuneta a otros que quizá merecerían estar allí; en ocasiones esos activos espectadores preparan rápidas vías de acceso a la pista de la práctica del arte; en otras cierran algunas direcciones y abren otras nuevas con la colaboración, o sin ella, de los creadores. Pero en cualquier caso, como hemos dicho, tal planteamiento —sepa disculpar el lector los símiles demasiado caricaturescos— no es propio del arte contemporáneo. Fue en los albores del Renacimiento cuando se empezó a entender la práctica artística como una competición; basten para dar fe de ello los elogios que Dante Alighieri dedicó al gran Giotto: «Creyóse Cimabue en la pintura ser el señor pero hoy domina Giotto y la fama de aquél es hoy oscura».

Lo que sucede en el arte contemporáneo es que el planteamiento de lo vanguardístico y de lo original adquiere un dinamismo y una agresividad desconocidos en épocas anteriores.

### 3. El impacto de lo nuevo

En el mundo germánico la vía de lo contemporáneo se fundamentó en principios distintos a los que se consolidaron en torno a la capital parisina, pero tan válidos como aquellos.

Si en el ámbito meridional fue la pintura la que intentó socavar la propia vida de las formas plásticas, en las regiones centroeuropeas fue el espíritu especulativo el que abrió las posibilidades de una nueva praxis.

Tendríamos que hacer referencia lejana a la filosofía idealista de un Kant o de un Hegel y más cercanamente en el tiempo a la llamada teoría de la pura visualidad para comprender la posterior evolución del arte. En la mencionada teoría el concepto de lo bello, es decir el objeto de la estética, deja paso a una ciencia del arte cuya principal preocupación es el estudio de los fenómenos de la percepción visual. Filósofos y teóricos como Hildebrand, llegaron a considerar la obra de arte como una **voluntad de forma** que se realiza obedeciendo únicamente las normas de la visión; el tema sólo es apariencia; la función de la forma en modo alguno es transcribir una realidad exterior; en definitiva, el arte es como un lenguaje específico que se elabora según sus propias leyes.

Worringer dió un paso más en el modo de concebir la expresión plástica cuando en 1908 publicó su fundamental texto *Abstracción y naturaleza*. En él concibe un arte no figurativo, considerando la abstracción no sólo como expresión de una forma pura, sino de una forma transmisora de un determinado contenido. Worringer parte del principio de que la obra de arte debe ser tenida como una exteriorización de la relación que existe entre el hombre y el mundo exterior; la abstracción es una respuesta del hombre a su realidad exterior, especialmente en aquellos instantes en que la vida humana se halla en fricción con su entorno.

El concepto de abstracción ha sido, sin duda, controvertido en la evolución y significación del arte contemporáneo. ¿Es posible hablar de abs-

tracción en el campo de las artes plásticas? ¿En verdad lo abstracto se contrapone a lo figurativo? ¿Ha sido lo abstracto la gran revolución del arte contemporáneo? Estamos tentados a contestar que **no**, que no es correcto el término abstracto aplicado a la pintura o a la escultura, que si a pesar de todo denominamos así a algunas obras las mismas no dejan de ser figurativas, y que en modo alguno la abstracción del siglo XX supone una revolución en el campo del arte.

Merece, pues, la pena aclarar malos entendidos, deteniéndonos un poco sino en la definición si al menos en la comprensión del término abstracción, cuyo origen está en el campo de la filosofía, y más aún en el de la escolástica, la cual distingue tres estadios o categorías del concepto: la abstracción física, la matemática y la metafísica. La abstracción pura interesa sólo a la última de las tres categorías, es decir, aquella en la que los objetos existen separados de toda materia y de toda concepción de la misma. Es seguramente esta interpretación la que le lleva al pintor y crítico Michel Seuphor, uno de los máximos estudiosos y defensores del arte abstracto, a afirmar que **arte abstracto** es un término absurdo, puesto que nada de lo que aparece y afecta a nuestros sentidos puede ser abstracto.

Estando en lo cierto el crítico francés, si descendemos al estudio de la abstracción física, que así en todo caso es como se debe de considerar el concepto en el campo de las artes plásticas, abstraer significa eliminar, quitar, separar lo particular y lo individual de los objetos, dejando única y exclusivamente las características universales.

Ante lo individual, lo abstracto es lo universal, ante lo casual, lo necesario; frente lo contingente lo abstracto es aquello que es esencial, es aquello que supone concepto ante lo material, aquello que no implica para su comprensión el conocimiento empírico de la realidad.

En el ámbito artístico el proceso de abstracción elimina progresivamente de una obra aquello que no es fundamental para su entendimiento, aquello que es individual, lo que la concretiza demasiado; es decir, la abstracción **abandona** la *apariencia* de las cosas para llegar a su *esencia*; lo abstracto no va en busca de lo *que parece ser*, de lo que *vemos que es* (de lo que ven nuestros ojos), sino simplemente de lo que es *esencia*. ¿Acaso Cézanne no pretendía eso? ¿Acaso no lo pretendía Van Gogh? ¿Acaso la pintura románica no era abstracta, en el sentido mencionado? ¿Acaso no lo eran algunas tendencias de la pintura neolítica?

Parece un recurso fácil buscar los orígenes del arte abstracto en el mundo prehistórico o en culturas consideradas primitivas: lo es, ciertamente, pero como tal recurso nos hace ver que la abstracción en modo alguno es una aportación del arte contemporáneo; lo que sí es novedad es el significado que la abstracción, como estilo, adquiere en el marco de un desarrollo artístico determinado. La abstracción de nuestro siglo no es ni ornamentación ni magia, no es ni voluntad de desmaterialización ni afán de trascendencia, aunque no nos atreveríamos a afirmar que el arte contemporáneo está exento de tales principios o voluntades, al menos en algunas de sus parcelas.

Centrémonos ahora en lo que popularmente se llama arte abstracto. Si la filiación conceptual del mismo aparece en el pensamiento germánico de finales del siglo XIX y de principios del XX, la filiación plástica inmediata se halla sin embargo en suelo francés teniendo en cuenta que son dos las tendencias que alimentan el posterior desarrollo de la abstracción: la que parte de una voluntad de disciplina y de renovación estética fundadas en búsquedas y preocupaciones de orden intelectual y la que surge de un deseo romántico de liberación individual. La opción racional o analítica, que así podríamos denominar a la primera de las mencionadas, es la que sigue la línea de Seurat, Cézanne y el cubismo; la romántica o expresionista tiene en Van Gogh y en lo *fauve* su más clara filiación.

Antes de pasar pues al análisis de la abstracción se hace preciso ir en busca de los dos hitos plásticos, el fauvismo y el cubismo, que marcan caminos distintos en el arte contemporáneo, caminos que, evidentemente, no siempre desembocan en la abstracción.

## LA RECUPERACIÓN DE LO SIMBÓLICO

En principio debemos de tener en cuenta que al mismo tiempo que nace el impresionismo, nacen una serie de artistas que empiezan a decir algo en pintura en los primeros años del nuevo siglo. Son artistas para los que la respuesta antiacadémica ya no es una necesidad imperativa puesto que incluso reciben de sus propios maestros —de algunos de ellos evidentemente— una formación encaminada al ejercicio libre de la creación.

Uno de tales maestros —y pocas veces mejor empleado el término— fue Gustave Moreau, profesor en la Escuela de Bellas Artes de París. Pero Moreau no sólo fue un gran maestro sino uno de los más interesantes representantes de una tendencia de cierta trascendencia en el arte contemporáneo: la simbolista.

El simbolismo plantea la dificultad de encerrar en compartimientos estancos las manifestaciones artísticas que se producen en un instante determinado. El simbolismo, lo simbólico, el símbolo son conceptos manejados con frecuencia en la plástica de nuestro siglo. Su definición no es estricta ni mucho menos simple por lo que el estudioso debe de acudir, sino para definir el simbolismo sí al menos para acercarse a sus posibles significados, a tratadistas como Cassirer y Jung sin olvidar, sería imperdonable el hacerlo, a Freud (recuérdese al respecto que Freud publicaba *La ciencia de los sueños*, en el mismo año —1900— que Gaudí trabajaba en el Parque Güell de Barcelona, que Redon iniciaba los dieciocho paneles del comedor del Castillo de Domenech en Borgoña, que Matisse pintaba su *Bodegón con armonio*, que Denis realizaba su *Homenaje a Cézanne*, que Picasso terminaba su *Niño con Paloma* y que Maillol, el gran escultor, trabajaba en su *Leda*).

Si nos detuviéramos un instante ante la mayoría de las obras mencionadas, nos daríamos cuenta de que las imágenes en ellas representadas no man-

tienen una relación icónica con la realidad, es decir, que su lectura, su significación, supera lo inmediato de la visión y, en el caso de la arquitectura, de su función. Ciertamente, a lo largo de la historia, el arte no ha mantenido por lo común una simple relación de semejanza con la realidad, sino más bien una relación simbólica. El símbolo supone una interpretación psicológica de la realidad e implica una formalización entre lo conocido y lo desconocido. Para Cassirer, el hombre vive inmerso en un universo simbólico del que forman parte el lenguaje, el mito, el arte y la religión: estas manifestaciones son las que constituyen la red simbólica de la experiencia humana.

Esa red, como estilo, se empieza a tejer en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX enfrentándose a las tendencias positivistas y cientifistas. La exaltación wagneriana de los poderes oscuros del alma, utilizando como medio las viejas leyendas germánicas, arrastra a novelistas y a dramaturgos, a poetas y a pintores que sueñan, como Böcklin, con un arte totalizador que descienda a los secretos íntimos del individuo y que transcriba la armonía del universo. El simbolismo intenta unificar y condensar la experiencia total del hombre sintetizando sus tres planos, el inferior o el de la subconciencia, el de la conciencia o de lo temporal y el plano de lo celeste, de aquello de lo que depende la razón del propio hombre.

Los prerrafaelistas no fueron ajenos a esos principios que tuvieron buenos valedores en el americano Whistler, en Puvis de Chavannes, en Odile Redon, en Gustave Moreau y también en Gauguin como inspirador del grupo de los *nabis*. La estética de algunos de estos pintores, especialmente la de Whistler y la de Odile Redon que sigue los planteamientos plásticos de Turner, se adentra en el intento de fundir las realidades en presencias ajenas a la inmediatez visual.

Eso es lo que hace también Gustave Moreau abriendo caminos al surrealismo que décadas después irrumpirá en la escena europea; a la vez Moreau con su dominio de la materia pictórica, especialmente de la acuarela, construye espacios genuinamente abstractos motivados por la necesidad de una gran libertad expresiva. En ese aprendizaje de la expresión no sujeta a normas se formaron pintores como Matisse, Rouault, Derain, Manguin, etc., que desempeñaron un importante papel en las primeras décadas de nuestro siglo y en especial en la gestación del fauvismo.

## LA EXPLOSIÓN DEL COLOR

El fauvismo no es propiamente un movimiento unitario, una tendencia definida; sus orígenes se remontan a los últimos años del siglo XIX, cuando Gauguin y Van Gogh daban una total potencia expresiva al color incluso frente a la forma. Se podría decir que los fauvistas existían antes que el fauvismo, el cual no adquirió carácter de tal hasta que un crítico, Louis Vauxcelles, al entrar en una de las salas del Salón de Otoño de 1905 exclamó *¡Donatello parmi les fauves!* (¡Donatello entre las fieras!). ¿Quiénes eran tales

fieras que importunaban al bronce de Albert Marquet inspirado en la *morbidezza* de Donatello? Eran artistas jóvenes apenas conocidos en aquellos instantes: Matisse, Derain, Manguin, Rouault, Vlaminck. Según el propio crítico Vauxcelles, el fauvismo no fue más que «una violenta y confusa reacción contra el estado de cosas existentes, la actitud de insurrección, la forma de ser, de vivir, la rebeldía heroica, si se quiere pero cándida, de dos jóvenes libertarios, extremadamente ambiciosos que pretendían conquistar el mundo... Estos dos jóvenes anarquistas se llamaban Maurice de Vlaminck y André Derain».

Esos anarquistas de la pintura, que no de la política, lo único que querían era reducir la pintura a un problema de color, en aras de una reafirmación de la estructura autónoma y autosuficiente del cuadro. Los fauvistas proclamaban la total libertad creativa del artista independiente de toda sujeción naturalista y mimética de la realidad; «la pintura fauvista —afirma Denis— es la pintura libre de toda contingencia. La pintura en sí, el acto puro de pintar. Todas las cualidades de representación y de sensibilidad quedan excluidas de la obra de arte. Se trata propiamente de buscar lo absoluto».

Del color puro hicieron los fauvistas el primer elemento de su revolución, pero a diferencia de otros intentos reivindicadores del color —nabismo, sintetismo— dotaron el color de una dimensión radicalmente nueva. No debe existir una distinción entre color y dibujo; antes al contrario, es el color el que, independientemente de la forma, ha de asumir la función constructiva del cuadro, un cuadro del que desaparecen las sombras, el claro-oscuro, la representación tridimensional del espacio y se rechaza el modelado en aras de la deseada planimetría.

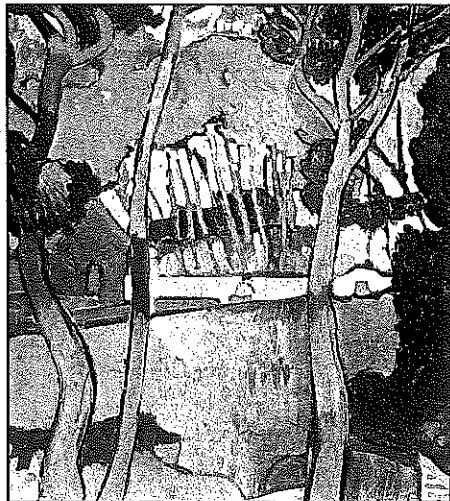
El color fauvista —el de los paisajes de Vlaminck, el de los retratos e interiores de Derain y Matisse, el de las vistas de Dufy— se extiende violentamente por la superficie del cuadro (rojos, verdes, amarillos, azules) superando cualquier límite que no sea el propio del cromatismo.

Si los fauvistas existían antes que el fauvismo, también continuaron después de que la vanguardia se preocupase por otros problemas plásticos que no fuesen los del color, es decir, después de que el cubismo intentase ver la realidad con ojos casi monócromos y de que algunas tendencias abandonasen su preocupación por la práctica en aras de una mayor consideración política. En este aspecto hay que tener en cuenta que ni en la explosión fauve ni en la trayectoria posterior de los pintores coloristas, la supuesta agresividad formal tuvo —como ya hemos apuntado— ningún tipo de reivindicación política o social.

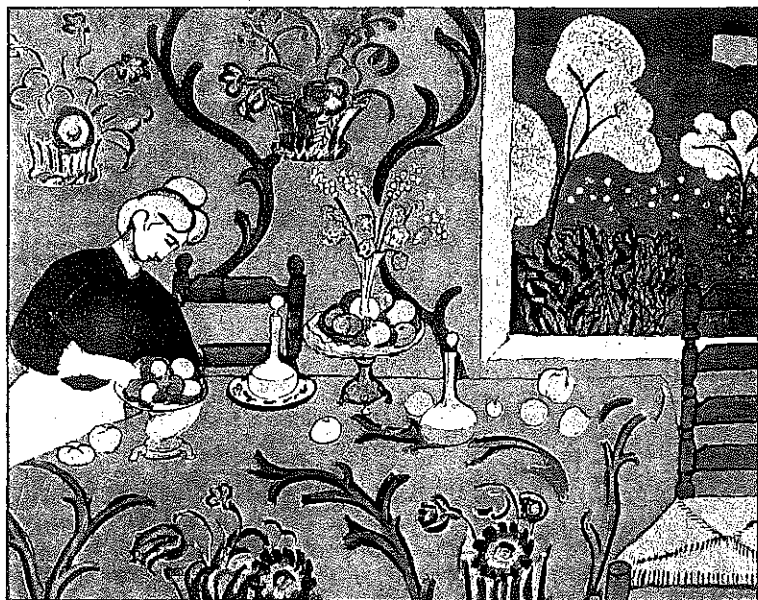
Las obras fauvistas, tal como pregona el propio Matisse, son obras agradables, que deben producir goce y placer estéticos en el espectador y en modo alguno avivar ningún tipo de sentimiento contestatario. El espectador continúa viendo cosas en el cuadro fauve (rostros, sillas, consolas, jarrones, mesas), pero su significación como tales es tan nula que sólo puede encontrar el camino de su emoción en la estructura plástica: «una obra de arte debe de llevar en sí misma su entera significación. Y debe imponerse al es-



V. Van Gogh, *Habitación de Van Gogh en Arlés*, 1888. Museo de Orsay. París.



A. Derain, *L'estaque. Tres árboles*. Col. part. Toronto.



H. Matisse, *La habitación roja*, 1908. Museo de Leningrado.



H. Matisse, *Retrato de la raya verde (Madame Matisse)*, 1905. Museo Estatal de Arte. Copenhague.

pectador antes de que conozca el tema». Es decir, excepto Rouault, que en sus obras denuncia, a la vez que acaricia, el mundo de la corrupción urbana, lo único que hay en las telas de los fauvistas es pintura.

Y la pintura del siglo XX, quizá agradecida por ese purismo artístico, ha vuelto en innumerables ocasiones sus ojos hacia el maestro de los fauvistas, Matisse.

Sus interiores rojos, sus alegorías de la música y de la danza, sus retratos son mundos de una riqueza plástica inusitada, riqueza que se va afianzando a medida que Matisse adquiere madurez en su hacer pictórico; la línea reaparece en sus obras, una línea segura pero vibrante y de absoluta flexibilidad; el color ya no sólo importa en su totalidad sino en la manera de ponerlo en la tela; el concepto de *inacabado* como *acabado absoluto* da a sus obras una frescura inspiradora de numerosas búsquedas plásticas contemporáneas.

#### LA REALIDAD SE DESCOMPONE

El reto de las vanguardias se manifiesta en toda su virulencia en los primeros quince años de siglo. Los fauvistas apenas habían tenido tiempo de escandalizar a los bienpensantes de la Academia, cuando otros artistas estaban ya investigando otras zonas de la creación plástica; entre tales artistas el nombre de Picasso brilla con luz propia.

La primera reflexión que nos provoca el nombre de Picasso es que de los artistas mencionados hasta ahora es el único español citado ¿Qué ocurre en estos años en tierras hispánicas? ¿Qué hacen nuestros artistas de finales del siglo XIX y principios del XX? Estamos tentados a afirmar que bien poco, afirmación no muy equivocada si nos atenemos a los criterios de creatividad hasta aquí expuestos. Se puede alegar, por el contrario, que algunos aspectos de la contemporaneidad hunden sus raíces en lo español; que Manet recibió gran influencia de Velázquez y de Goya y que en el genio aragonés ya estaba implícito lo que sería el expresionismo. Ciertamente, pero ello no es óbice para reconocer que nuestros pintores difícilmente supieron ver nada en el arte de Velázquez o en el de Goya sino fue lo anecdótico o lo superficial y que en cualquier caso, dejando a un lado los academicistas que tenían puestos sus ojos en Roma, los que manifestaron inquietudes renovadoras tuvieron que subirse en París al carro de las experiencias plásticas de vanguardia una vez éste había rodado ya un buen trecho.

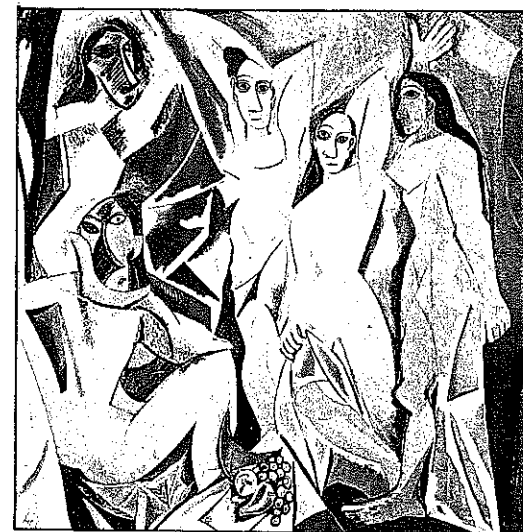
Entre estos últimos, la figura de Picasso empezada a forjar en el ambiente barcelonés excepcional y finales de siglo es de fulgurante. Seguir la trayectoria de Picasso a lo largo de su actividad artística es seguir buena parte de la evolución del arte contemporáneo. Sus épocas, la negra, la azul, la rosa, etc., no son exclusivamente suyas en el sentido que no exponen experiencias individuales, sino intereses plásticos latentes en la producción artística de cada uno de los instantes en que se producen.



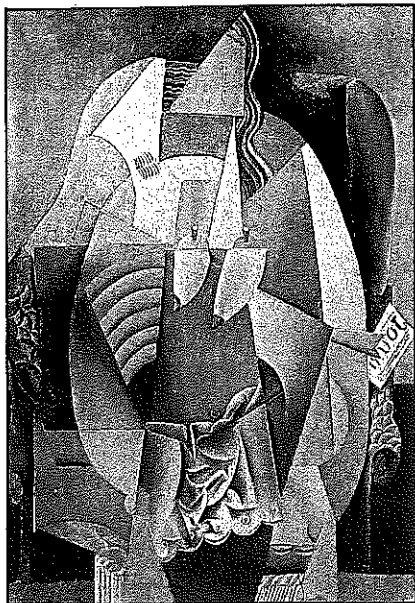
P. Picasso, *Desnudo femenino de espaldas*, 1895. Museo Picasso. Barcelona.



P. Picasso, *Desnudo con el brazo derecho*, 1907. Col. Herederos del artista. París.



P. Picasso, *Las señoritas de Aviñón*, 1907. Museo de Arte Moderno. Nueva York.



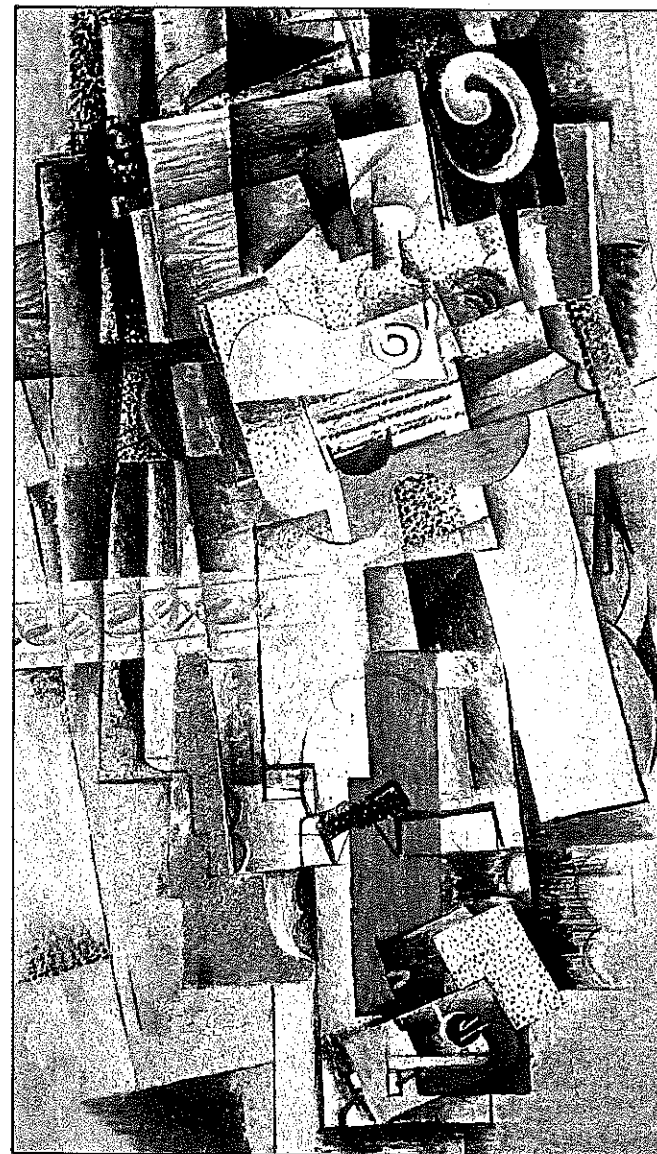
P. Picasso, *Mujer en la butaca*, 1913. Col. Ingeborg Pudelko. Florencia.



P. Picasso, *Guernica* (detalle), 1937. Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Madrid.



P. Picasso, «*Las Meninas*», 1957. Museo Picasso. Barcelona.



G. Braque, *El hombre de la guitarra*, 1914. Col. Mattioli. Milán.

Difícilmente se sabrá cuales son los resortes que llevan a Picasso a realizar entre 1906 y 1907 *Las señoritas de Aviñón* (*Les Demoiselles d'Avignon*), o mejor *Las señoritas de la calle de Avinyó*, espejo roto del arte de principios de siglo. En esta obra lo azul y lo rosa adquieren otra categorización; aunque el color existe, éste vuelve a someterse radicalmente a problemas de forma, de relación fondo-figura, de concepción espacial; la sombra de Cézanne, el Cézanne del *Mont-Saint Victoire* ilumina el hacer del pintor malagueño; las figuras de las cinco mujeres empiezan a descomponerse —o a componerse— a través de sus principios geométricos, al igual que hace el fondo de la obra perdiendo su propio carácter de fondo e integrándose con las figuras. El ritmo geométrico domina la acción, los cuerpos convertidos en conos, en intersección de planos, en volúmenes geométricos inanimados aparecen coronados por rostros informes, rostros que han perdido el orden de lo lógico, rostros que inauguran la estética del feísmo.

## LO FEO Y LO BELLO

Picasso no sólo es con Braque uno de los propiciadores del cubismo, sino el iniciador de una concepción estética que se aparta de su propia definición, es decir de lo bello. El arte a lo largo de su historia ha pretendido, por lo común, crear obras «bellas», obras incitadoras del goce visual, obras sujetas al orden y a los principios de lo natural.

El entendimiento de lo bello no ha sido sin duda absoluto: cada época ha tenido unos cánones de belleza, pero en todo caso respetando siempre los límites del mencionado orden regido por principios como el de la simetría; lo bello, además, se ha tenido como lo bueno y como lo útil, así como las cosas buenas y útiles han sido consideradas bellas.

Picasso y, con él, el arte contemporáneo introducen el desorden entre los elementos de la estética plástica, crean la estética de aquello que supera los límites de nuestro conocimiento de las cosas, de aquello que duda de la apariencia de las mismas o de nuestra simple comprensión.

Lo feo, lo sin-orden constituye una nueva categoría de belleza, quizá influida por la belleza del arte negro, quizá por el mundo románico o por manifestaciones primitivas. Poco importan las influencias, aunque las haya; en cualquier caso los resultados se alejan con mucho de sus posibles móviles y en modo alguno obedecen a sus principios: ni en el arte negro, ni en el románico, para poner dos ejemplos manejados con asiduidad, se produce esa belleza de lo feo o ese desorden de lo natural, antes al contrario, existe una búsqueda de la belleza absoluta y trascendente.

## PINTAR CON CUBOS

Vemos, por el contrario, que Picasso con *Las señoritas de Aviñón* se encuentra con bellas señoritas de la vida alegre barcelonesa y las sitúa en el al-

tar de la destrucción de lo natural. Pero seguramente Picasso no quería o no podía ir tan lejos; así lo demuestra en posteriores obras suyas como la famosa *Fábrica de Horta de Ebro*. Si en la primera de las obras el desorden se erige como protagonista plástico, en la captación del mencionado pueblo catalán, al igual que hace Braque en sus vistas de *L'Estaque*, se exige la búsqueda del orden, de la estructura, de aquello que posibilita la existencia en lugar de destruirla; se pretende que la visión geométrica de la realidad sea la única verdadera: «la geometría, ciencia que tiene por objeto la extensión, su medida y sus relaciones, ha sido en todo tiempo —afirmaba el poeta Apollinaire— la regla misma de la pintura».

Picasso y Braque frente a la naturaleza sensorial y efectiva del color, frente a Matisse y a Vlaminck, rinden culto a la forma, a un concepto que puede existir en la propia naturaleza como pensaba Cézanne pero que en último extremo no es más que fruto del intelecto humano, concepto que no tardó en ser definido.

Al ver Matisse el mencionado cuadro de Braque no dudó en comentar que «estaba pintando en pequeños cubos», y el crítico Louis Vauxcelles llamó sin titubeos, *cubistas* a los pintores que proponían la nueva tendencia, tendencia que en su estricta definición plástica poco tiene que ver ni con los paisajes citados ni con las figuras cúbicas. Como hemos apuntado, el cubismo a diferencia del impresionismo y aun del fauvismo no aborda la realidad bajo aspectos visuales sino intelectuales.

Según Apollinaire, el cubismo «debe de ser no un arte de imitación sino un arte de concepción, que tiende a elevarse hacia la creación». La obra cubista parte fundamentalmente de una visión múltiple del objeto que pierde, eso sí, interés iconográfico o temático pero gana en su concepción cósmica. Las guitarras, las pipas, los floreros, los paisajes, las figuras humanas se someten a una especie de análisis, exhaustivo y múltiple, que los descompone en imágenes parciales. En ese **proceso analítico** es como si el artista fuese rodeando el objeto en cuestión y plasmase en una tela cada una de las distintas visiones que adquiere de aquél; la integración en un solo plano, sus relaciones, sus congruencias e incongruencias, constituían la obra cubista.

Las consecuencias del proceso, que aunque intelectual cabe considerarlo como fruto de una práctica intuitiva, son obvias: las figuras se descomponen en formas planas (elementos autónomos de forma y materia) a través de los cuales se intenta representar no ya las tres dimensiones sino la **relación espacio-tiempo**; se otorga absoluta primacía a la línea —como producto de la intersección de planos— y a la forma, en definitiva al dibujo, que recobra el puesto que había perdido desde Ingres, en detrimento del color y de la luz, principios considerados como sensoriales y ajenos a la verdad de la naturaleza: «Por reacción contra los elementos fugitivos empleados por los impresionistas en sus representaciones —afirmaba Juan Gris— tuvimos deseo de buscar en los objetos representados elementos menos inestables: el color, por lo tanto se reduce a un problema de forma».

Por la voluntad de captar la esencia del objeto y no sus apariencias los cu-

bistas no sólo enlazan con el mundo de Cézanne, sino, a través de él, con la práctica renacentista —piénsese por ejemplo en Piero della Francesca— que en último término no tenía otra pretensión que la búsqueda y fijeza de los principios sólidos estructuradores de la realidad y de los principios geométricos que hacían posible la construcción de una obra plástica; no es de extrañar, por ello, que conceptos tan caros al mundo renacentista como el del número áureo y el de la divina proporción fuesen también especialmente considerados por los cubistas.

El término cubista referido a un pintor o el de cubismo en relación a una tendencia plástica no suponen una significación única ni mucho menos constante a lo largo de los años. Es por ello que de una manera convencional, aunque operativa, se ha dividido el cubismo al menos en tres etapas bien diferenciadas. La primera es la precubista o la cezanniana (1907-1909). En ella existe aún el modelo de realidad estética y visual aunque en su tratamiento plástico, de amplios planos y potentes volúmenes, las formas se entiendan cubificadas. Se podría decir que la obra plástica, la pintura actúa como un espejo que tiene la capacidad de geometrizar las formas que se reflejan en él. El reconocimiento de las mismas, por lo tanto, aún es empírico.

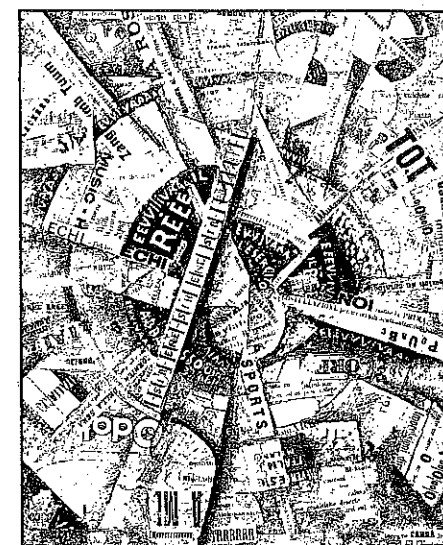
La siguiente de las fases que abarca aproximadamente de 1910 a 1912 es con probabilidad la más hermética. La superficie de la tela se convierte en plano de proyección de objetos que han perdido su densidad y su homogeneidad. Se pretende presentar ante el espectador una imagen múltiple del objeto, imagen que visualmente no es coherente, pero que en su esencia no es afectada ni por las deformaciones de la perspectiva visual, ni por la luz, ni por la existencia de una atmósfera interpuesta entre el objeto y el artista (o espectador). El espectador asiste a una verdadera especulación epistemológica acerca de las condiciones de existencia y percepción del mundo exterior.

La tercera de las fases, la del cubismo sintético (1912-1914) supone un acentuado viraje en la concepción plástica cubista. Se abandona la multiplicidad —aunque selectiva— de la fase anterior y se busca la esencia de lo representado, es decir, se produce un proceso de abstracción de la realidad. La obra ha de sugerir de una manera clara y dentro de una lógica visual las condiciones y los elementos que hacen que un objeto es lo que es. En esta fase, en la que el color como elemento esencial de un objeto vuelve a adquirir significación como tal dentro del planteamiento plástico, adquieren singular valor las aportaciones de Juan Gris, en especial en lo que respecta a la relación cubismo-abstracción.

Es menester recordar en este sentido que en los mejores años de trabajo del pintor madrileño, la abstracción, como tendencia de la pintura contemporánea, alcanza ya un gran auge, lo que hace que Gris se encuentre en una tupida trama de elaboraciones plásticas que le hacen, a diferencia de Braque y Picasso, llegar al cubismo desde la abstracción: «Cézanne —afirma Juan Gris— de la botella hace un cilindro... (yo) comienzo por organizar mi cuadro y luego califico los objetos... intento concretar lo que es abstracto, voy de lo general a lo particular, lo que quiere decir que parto de una abstracción para llegar a un hecho real».

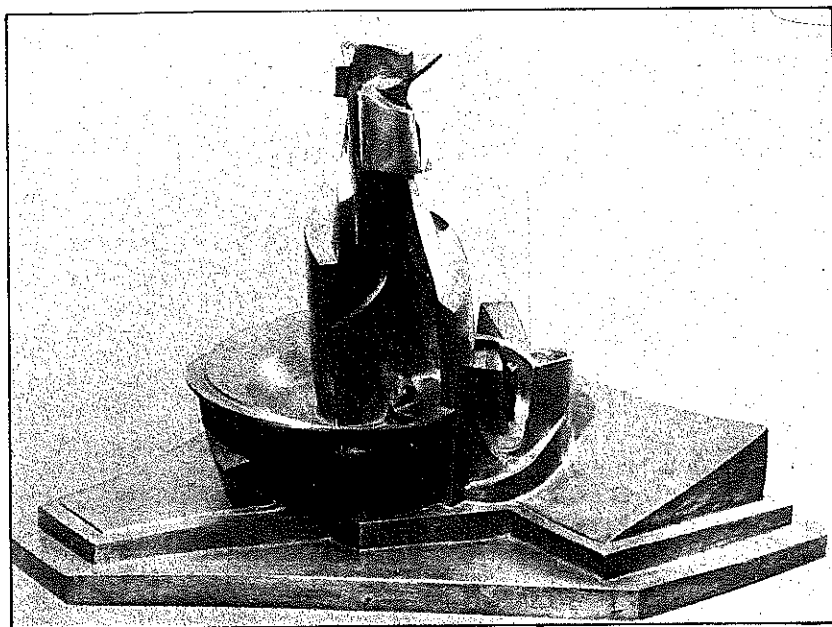


U. Boccioni, *Dinamismo de un ciclista*, 1913. Col. Mattioli. Milán.



C. Carrà, *Manifestaciones intervencionistas*, 1914. Col. Mattioli. Milán.

U. Boccioni, *Antigracioso (La madre)*, 1912. Galería de Arte Moderno. Roma.



U. Boccioni, *Desarrollo de una botella en el espacio*, 1912. Col. Mattioli. Milán.

## EL FUTURO SE HACE PRESENTE

El modo de entender la pintura que hemos analizado, el cubista, no era un capricho de unos cuantos artistas ni fruto de la locura de visionarios; era la aportación que el arte hacía a la sociedad que se estaba gestando en torno a la primera década de siglo: la sociedad mecanicista.

Las calles con tranvías, con luz eléctrica; los carteles luminosos, las casas con máquinas de coser, con ventiladores; la potencia industrial, la energía de la clase proletaria, exigía un nuevo arte que superase el lastre del pasado mítico y el de los recuerdos. Pero a este deseo de nueva realidad, de asumir el reto del futuro, respondió con más intensidad que el cubismo otro movimiento gestado en tierras italianas: el futurismo. El 2 de febrero de 1909 el poeta Filippo Tomaso Marinetti lanza en el parisino *Le Figaro*, el primer manifiesto futurista. Dominado por una atmósfera de raíz nietzschiana, Marinetti desea librar a Italia de la gangrena de profesores, arqueólogos, cicerones y anticuarios que la acechan; canta el amor al peligro, el hábito de la energía; exalta la agresividad, la audacia, la rebeldía; glorifica la guerra como única higiene del mundo, incita a incendiar bibliotecas y a inundar los museos; canta los nuevos medios de transporte: las locomotoras, los automóviles, los aeroplanos; glorifica el mundo del trabajo colectivo, de los arsenales y de las fábricas, las multitudes agitadas de las nuevas ciudades y afirma que el espectáculo del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva e incomparable: la de la velocidad.

Marinetti no era en realidad original en tales afirmaciones. Si dejamos a un lado el barniz vociferante y el carácter apocalíptico que impregnó su manifiesto, hay que reconocer que no hizo más que ser eco de la visión del mundo que se estaba gestando en los primeros años de siglo. Aparte de las influencias puntuales, como las de Saint Pol Roux, Jarry, Zola, el cual en 1878 ya exaltaba la belleza de las estaciones ferroviarias, y la de Huysmans que once años después se estremecía ante la contemplación de las locomotoras, Marinetti bebió de la fuente de poetas como Walt Whitman y Emile Verhaeren. No hay que olvidar que Whitman exalta la máquina como un logro del hombre, como algo que le permitirá dominar el mundo; exalta las ciudades industriales en pleno bullicio de gentes, pregona que la vitalidad es el símbolo del nuevo mundo, un mundo en el que han desaparecido las distancias y el espacio convencional.

Precisamente la voluntad de destruir los conceptos tradicionales de espacio y tiempo fue la base del *Manifiesto de los Pintores Futuristas*, manifiesto que expuso de manera fundamental las concepciones artísticas de Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Gino Severini. Tres son los puntos a destacar en esta nueva concepción del espacio-tiempo y, en definitiva, del movimiento. Los futuristas no quieren representar en sentido estricto un objeto que se mueve, sino el propio movimiento «El además que en lienzo queremos reproducir no será ya el instante detenido del dinamismo universal. Será simplemente la propia sensación dinámica».

Sin embargo, no hay en el *Manifiesto* indicación alguna de cómo plasmar ese dinamismo: fueron el divisionismo postimpresionista y el tratamiento planimétrico cubista las bases plásticas utilizadas para representar ese dinamismo.

El segundo de los puntos que se refiere a la nueva concepción dinámica de la realidad es aquél en el que se afirma que el espacio ya no existe: «En efecto, el suelo de la calle, mojado por la lluvia, y bajo el brillo de las lámparas eléctricas se abre inmediatamente hacia el centro de la tierra». Lo que intentan superar los futuristas es un espacio apriorístico y euclidiano, el espacio como algo absoluto, sustituyéndolo por un espacio relativo, consecuencia de la incidencia en él de los factores externos, los cuales en cierto modo provocan una desmaterialización concreta del espacio pictórico. Esta desmaterialización según el propio Boccioni, llevó a los futuristas a un trascendentalismo físico según el cual los objetos a través de las denominadas líneas-fuerzas tienden a lo infinito.

En el tercero de los puntos que podríamos entresacar del *Manifiesto de los Pintores Futuristas* se plantean las últimas consecuencias del dinamismo futurista: «Nuestros cuerpos penetran en los divanes donde nos sentamos y los divanes penetran en nosotros. El autobús se lanza sobre las casas, y a su vez, las casas se precipitan sobre el autobús y se funden con él». La cuestión que los futuristas tratan en este punto es la interrelación de un objeto que se mueve con su entorno. El problema es complejo y dentro del campo de la plástica inédito hasta aquel entonces. Las soluciones dadas al mismo fueron varias, pero sin duda fue Boccioni, tanto en el campo de la pintura como en el de la escultura, el que propuso unas respuestas más concretas y certeras.

En el plano de lo teórico, el propio Boccioni, en su libro *Pittura, Scultura futurista* distingue dos tipos de movimiento: el absoluto y el relativo. El absoluto es aquel que es propio del objeto que se mueve; el relativo es aquel que surge de la transformación que sufre el objeto al moverse tanto en relación a un entorno móvil como a un entorno inmóvil. El dinamismo es entonces la acción simultánea del movimiento absoluto y el relativo.

El movimiento absoluto del que habla Boccioni es propiamente un movimiento cinematográfico e incluso fotográfico ya conseguido por la técnica de la época; recuérdense en tal sentido las fotografías estroboscópicas o las cronofotografías: el problema se resume en ir captando las distintas posiciones de un cuerpo u objeto que se desplaza de un punto A a un punto B. Giacomo Balla, sin duda, con su *Dinamismo de un perro o Perro con traílla*, su *Muchachos corriendo en una galería* o su *Ritmo de un violinista* fue su mejor representante.

El movimiento relativo y lo que Boccioni denominará simplemente dinamismo futurista requiere una resolución plástica menos mecánica que la anterior y mucho más elaborada. Para calibrar la importancia que tal concepción supone dentro del arte moderno podemos acercarnos al impresionismo y al cubismo que en cierto modo el futurismo quiso reunir en una irreconciliable síntesis.

Según la práctica impresionista, un cuerpo sea una figura humana, un árbol o un objeto, posee una forma propia pero ópticamente modificable por la luz en la cual se manifiesta, y por la luz reflejada por los cuerpos vecinos. Así se podría afirmar, teniendo en cuenta el peligro que supone una generalización, que un objeto impresionista no se nos aparece como una realidad concreta, tangible, sino como un núcleo de vibraciones lumínicas y radiantes que sólo se diferencian de lo circundante por su mayor o menor intensidad cromática. En cierto modo, el factor tiempo está implícito en el impresionismo, pero solamente en el sentido de que los cuerpos se deforman por vía de la luz-ambiente y de la vibrabilidad cromática y que evidentemente la luz ambiente depende de un devenir temporal.

Para el cubismo un cuerpo posee una forma precisa e inalterable, independiente de cualquier accidentalidad lumínica o condición ambiental. Cualquier objeto presenta una materialidad ponderable y es precisamente para abarcar al máximo esa materialidad por lo que el objeto se descompone según líneas y superficies. Por lo tanto, el cubismo implica una temporalidad no propia del objeto, sino del que transcribe ese objeto.

El futurismo, por su parte, tanto el pictórico como el escultórico, considera que un cuerpo no posee una forma absoluta, sino variable, no sólo según la luz sino según su ambiente. Ello implica alterar la relación de los elementos del objeto y modificar su ritmo. Esta modificación de ritmo, supone a su vez, introducir en el propio objeto, elementos de los cuerpos exteriores. Plásticamente esta modificación no es otra cosa que hacer incidir los planos y los volúmenes de los objetos circundantes en el objeto y los planos y volúmenes de éste en los del entorno.

La historia del futurismo plástico empieza y termina con Boccioni; cuanto éste muere en agosto de 1916, un día después de que una caída a caballo en el frente de Verona le ocasionara una fractura de cráneo, el futurismo feneció: tras la guerra, apenas Balla intenta lanzar un nuevo futurismo de contenido revolucionario; Soffici, Rosai, Funi, luego Prampolini utilizan el epíteto futurista para sus obras, pero el futurismo había ya caído en un total descrédito, no ya como presente sino como tendencia vanguardista de principios de siglo, cuando Marinetti en 1924 afirmó que el fascismo se había nutrido de los principios futuristas.

Y ciertamente esa asociación entre futurismo y fascismo ha sido la principal causa de la flotante y muy desigual valoración del futurismo hasta las recientes recuperaciones y revalorizaciones críticas. A lo largo de la última mitad del siglo, han coexistido dos lecturas del futurismo: una de ellas considera que el futurismo implica una tendencia ideológica unitaria que se desarrolla siguiendo los presupuestos de Marinetti, los cuales a partir de la primera Guerra Mundial casarán con los fascistas; la otra atiende a las convicciones individuales de cada uno de sus miembros. En realidad, muchos de esos miembros procedían de las filas anarquistas, de las anarcosindicalistas, de los socialistas e incluso de los comunistas; el propio Gramsci en una carta dirigida a Trotsky señala que antes de la guerra los futuristas eran

muy populares entre las clases trabajadoras, las cuales habían visto en el futurismo un arma de lucha contra la vieja cultura académica, osificada y extraña al pueblo; pero sin duda sería otra componente, siempre latente en los manifiestos futuristas la que llevaría a Marinetti hacia el fascismo: la componente nacionalista que proclamaba un nacionalismo ciego, histérico y exclusivista.

Sin embargo, esta inclinación del postfuturismo hacia el fascismo no es óbice para que se calibre objetivamente la importancia del futurismo en su tiempo, en esa corta vida que apenas abarca de 1909 a 1916, no sólo en Italia sino en el resto de Europa, y que se analice su trascendencia en las corrientes posteriores. En este sentido debe de tenerse en cuenta y ahí ya la gran relevancia frente a otras tendencias contemporáneas, que el futurismo no cabe considerarlo como una tendencia plástica, sino como una posición que quiere renovar por completo la forma de entender y practicar la vida adaptándola a la nueva sociedad industrial.

El futurismo fue una vanguardia incluso más literaria que pictórica, en tanto que Marinetti, el impulsor del grupo, era poeta; nombres como Paolo Buzzi, Corrado Govini, Aldo Palazzeschi, e incluso Giovanni Papini se adhirieron al *Manifiesto Técnico de la Literatura*. También estos artistas fueron los que iniciaron la poesía ecléctica, los cantos a los motores, a las hélices y los que de manera primordial desarrollaron el concepto de palabras en libertad; es decir, la libre disposición tipográfica de las palabras, de letras, de puntuación e incluso de signos matemáticos, concepto que sería básico para el desarrollo de los caligramas de Apollinaire y Schwitters, para la poesía fonética de un Ball o de Hausmann, para la poética de los dadaístas y particularmente, de Tzara, para los letristas y concretistas y, cómo no, para la actual poesía visual.

No menos importante fue la aportación futurista en el campo del teatro; el teatro futurista o teatro sintético fue definido como autónomo, ilógico e irreal, como teatro que eliminaba lo superfluo para concentrarse en lo esencial, como el teatro que quería explorar la sensibilidad del público despertando sus nervios dormidos, es decir, como un claro antecedente de las veladas dadaístas, del teatro del absurdo, del teatro de participación, al igual que la música de ruidos organizados de Luigi Russolo también cabe considerarla como antecedente de la música concreta y de la música electrónica.

El futurismo incidió también en otros campos, como en la arquitectura, con un Sant'Elia diseñando utópicas ciudades y en el cine con realizadores como Bruno Corra, Arnaldo Guirna, y aun en otros contextos, como el de la ética del comportamiento, del que son buenos ejemplos el *Manifiesto contra el Lujo Femenino*, en el que condenan las sedas, las joyas, los placeres sensuales de la mujer y el *Manifiesto contra la Venecia pasadista* en el que Marinetti propone el dragado de canales considerando a los venecianos como viles guardianes del mayor pantano de la historia.

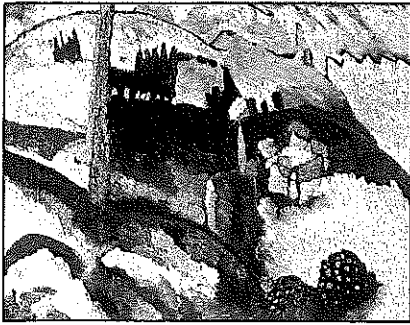
## 4. Lo expresionista y lo abstracto

Ante obras futuristas, como el *Dinamismo de un cuerpo humano* o el *Desarrollo de una botella del espacio*, y recordando las reflexiones de Juan Gris que hemos comentado con anterioridad, el lector podrá comprender que se hace difícil deslindar lo abstracto y lo no abstracto, lo concreto de lo no concreto y tan es así que en 1930 uno de los máximos valedores de la abstracción analítica, Theo van Doesburg, intentó, igual que haría ocho años después Kandinsky, sustituir la expresión de arte abstracto por la de arte concreto.

Cuando Kandinsky escribía sobre la verdad del término concreto ya había realizado su obra en el sentido pleno de la palabra: ya era considerado como el primero y uno de los principales exponentes del arte abstracto. Sería pueril terciar sobre si la primacía de Kandinsky en el campo de la abstracción es o no cierta. Se podría decir al respecto, entre otros ejemplos, que en 1909, M. Larionov y N. Gontcharova con su rayonismo ya hacían abstracción, y ello sería probablemente cierto. Sin embargo, la figura de Kandinsky se reveló en todo caso con una mayor congruencia y con una decidida voluntad de hacer abstracción. Pero el hacer abstracción no supone, a pesar de ello, más que una posibilidad del hacer artístico en estrecha relación con otras muchas, entre ellas, la expresionista.

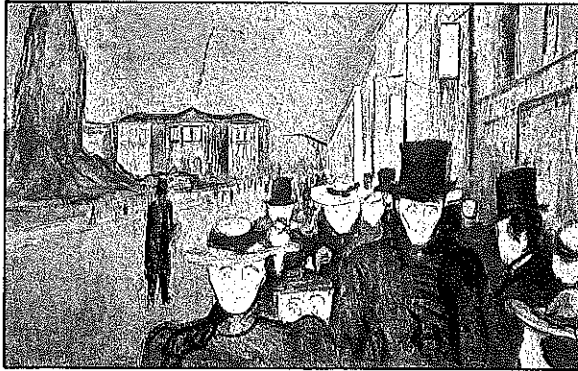
### LA REALIDAD INTERIOR

En el ambiente cultural germánico se hace impensable hablar de abstracción sin hacerlo de expresionismo: Kandinsky se forma en la tradición filológica ya apuntada de los Fiedler, Worringer, etc., y en su trabajo no es tan importante la manera de expresar algo, sino la propia expresión. Para el pintor ruso formado plásticamente en Múnich, una obra de arte consta de dos

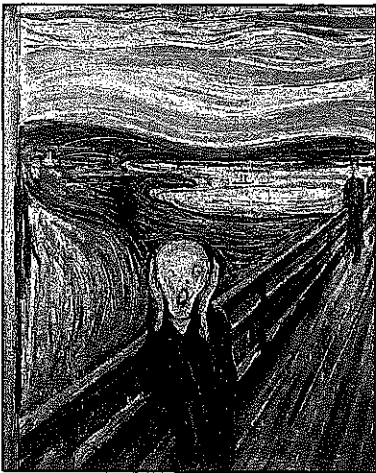


W. Kandinsky, *Paisaje*, 1909.  
Museo Solomon R.  
Guggenheim. Nueva York.

E. Munch, *Atardecer en  
Karl Johan Street*, 1892.  
Col. particular. Bergen.

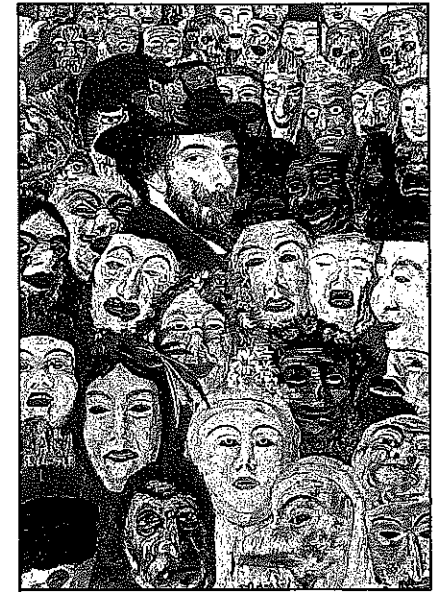
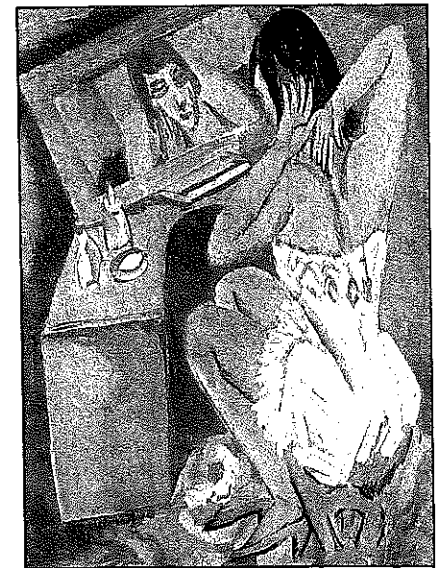


E. Munch, *El grito*, 1893.  
Galería Nacional de Oslo.



E. Nolde, *Crucifixión*, 1912.

E. L. Kirchner, *Mujer ante el espejo*,  
1912. Col. part. Düsseldorf.



J. Ensor, *Autorretrato entre máscaras*,  
1899. Col. part. Amberes.

elementos básicos, el interior y el exterior. El interior es la emoción en el alma del artista, emoción que tiene la capacidad de generar una emoción análoga en el alma del espectador. El elemento exterior es el material; es decir, lo que entendemos, por lo común, como obra de arte es el menos importante, es sólo el puente que relaciona la emoción en el alma del artista con la emoción en el alma del espectador.

El artista en modo alguno transcribe lo que ve o proyecta impresiones o sensaciones visuales; la mano y su pincel no son más que instrumentos de la realidad interior, de lo que le es propio de su personalidad en un deseo de alcanzar lo universal. Ello es únicamente posible en una creación plástica que utilice sólo las constantes eternas del arte, un arte puro independiente del tiempo y del espacio, un arte que, sin embargo, a través del artista sea testimonio del espíritu de una época.

La vida del espíritu (recuérdese el texto fundamental de Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*) no tiene que manifestarse a través de una pintura descriptiva; el color —como hacen los sonidos en el campo de la música— es el único elemento plástico que puede transmitir de una manera libre y espontánea la verdadera emoción del artista que en modo alguno puede estar sujeta a lo casual o contingente.

Las obras que realiza Kandinsky en la segunda década del siglo son obras de una gran expresividad cromática; los colores, fuertes y luminosos, adquieren espontaneidad gracias a la rapidez que permite la técnica de la acuarela, rapidez que después el propio Kandinsky intenta trasladar al óleo. En sus primeras telas abstractas está la impronta del arte popular ruso, está también la instantaneidad del impresionismo, el poder cromático de los fauves y el sentimiento expresionista. Luego, las improvisaciones de Kandinsky, especialmente después de su estancia en Rusia y de su prolongada permanencia en la Bauhaus, cedieron paso a obras más construidas, en las que la forma empieza a ganar terreno al color, constituyéndose incluso en elemento plástico básico (etapas arquitectónicas, de los círculos, etc.), sin que por ello el componente expresionista deje de aparecer en su quehacer pictórico.

El expresionismo es, según Worringer, consustancial al alma del hombre nórdico: «la necesidad de actividad del hombre nórdico, al no poder transformarse en un claro conocimiento de la realidad, se intensifica y desemboca finalmente en un erróneo juego de fantasía. La realidad que el hombre gótico no podía transformar en naturalidad por medio de un claro conocimiento, se convirtió por este intensificado juego de fantasía en una realidad espectralmente transformada. Todo se hace sobrenatural o fantástico. Detrás de la apariencia visible de las cosas asoma una vida misteriosa y fantasmal y de este modo todas las cosas reales se hacen grotescas».

El primero de los artistas nórdicos que manifestó a finales de siglo XIX ese mundo sórdido y fantasmal del que habla Worringer fue el noruego Edvard Munch. El mundo de Munch, en algunos aspectos paralelo al de Ensor y al de Nolde y no lejano al de Van Gogh, intenta, al igual que el de Kandinsky unos años después, proyectar intensamente una realidad interior.

Pero, a diferencia del ruso en el que esa realidad ni desequilibrada ni perturbada profundamente se manifiesta de manera espontánea y libre, Munch descende hasta lo más profundo de la conciencia, tanto de la individual como de la colectiva para mostrar de modo atormentado un verdadero friso de la existencia humana. En sus obras, las figuras adquieren categorías fantasmales muy lejanas, por otro lado, de las de los simbolistas franceses; son seres que son sin estar, seres solitarios que gritan, que se angustian, que lloran desesperadamente, o seres cuyos ojos miran sin esperar mirada alguna. Plásticamente los ritmos curvilíneos mareantes y el vaivén de un colorido en el que lo sórdido se contrapone a lo fatalmente brillante para provocar mayor dramatismo, crean un espacio por completo ajeno a la realidad visual pero en extremo cercano a la condición humana.

El impresionismo en su expansión por Europa no sólo logró adeptos sino enconados adversarios que lo acusaron de superficialidad y de ser exponente de la moral burguesa del último cuarto del siglo XIX. Entre los que se unieron para intentar detener la extensión del gusto pictórico por el *plein air*, se halla el grupo *Die Brücke* (*El Puente*) que cronológicamente surgió en paralelo a la explosión cromática fauvista (1905). Van Gogh, Gauguin, Munch, Bonnard, Vuillard, etc., y la estética africana están en la base de *El Puente*, grupo en el que destaca la personalidad de Nolde y, sin duda, la de Kirchner. Ambos parten de una iconografía que se podría tener como cotidiana, de ambiente burgués, incluso de fijaciones religiosas; pero con un tratamiento cromático y formal absolutamente agresivo convierten aquello que podría ser plácido y agradable en una ácida crítica de la realidad en la que las figuras no son más que esperpénticos personajes que en su brutalidad física no hacen más que transcribir su corrupción interior. Los rostros se transforman en máscaras humanas deformes y los cuerpos en convulsas manchas de color que han perdido cualquier relación con la verdad anatómica; el simbolismo que animaba en algunos de sus maestros ha desaparecido por completo; todo es agresividad desde la violencia del color a la de la forma, pasando por la propia manera de disponer la pasta pictórica, la cual, como en el caso de las primeras obras fauves, empieza a adquirir una densidad —una materialidad— inusitada hasta aquel entonces.

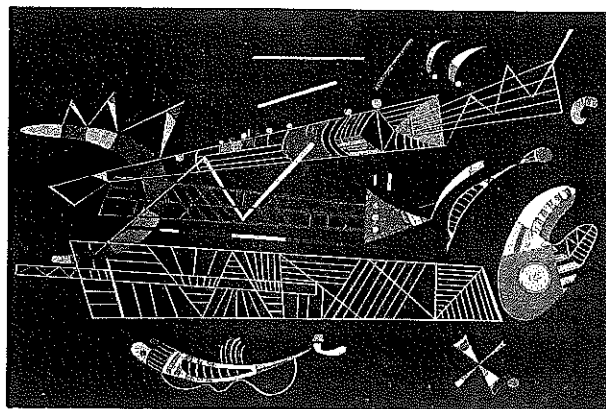
El carácter antiburgués y revolucionario de *Die Brücke*, grupo extinguido en 1913, se convirtió en ideario intimista y místico en las exposiciones y actividades de una serie de artistas reunidos en torno al almanaque expresionista aparecido en 1912, *Der Blaue Reiter* (*El Jinete Azul*), título de un cuadro de Kandinsky. Aparte del pintor ruso, en el grupo participaron Kubin Marc, Macke, David y Wladimir Burljuk, Jawlensky y Paul Klee, entre los más destacados.

El grupo, a diferencia de *Die Brücke* no tenía un ideario común si no era el de las palabras de Marc: «tratamos de volver por otro camino a las imágenes abstractas y misteriosas de la vida interior que está regida por leyes distintas de las que la ciencia descubre en la naturaleza». Para tales artistas, crear formas —según el propio Marc— «significa vivir» ¿No son los niños

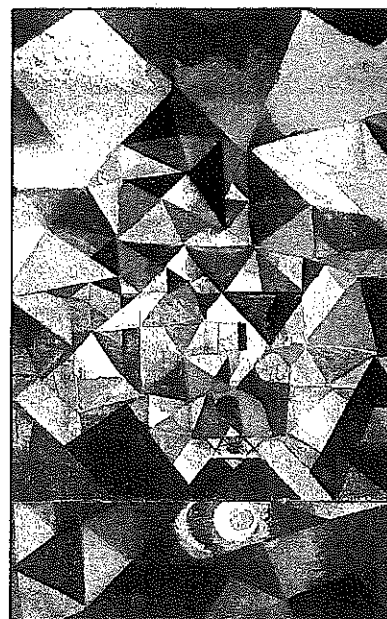


W. Kandinsky, *Acuarelas abstractas*, 1910. Col. Nina Kandinsky. Neuilly-sur-Seine.

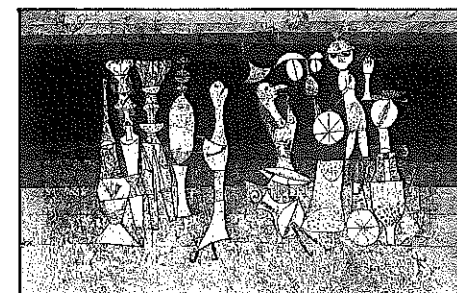
W. Kandinsky, *Composición*, 1913. Museo de Arte Moderno. Nueva York.



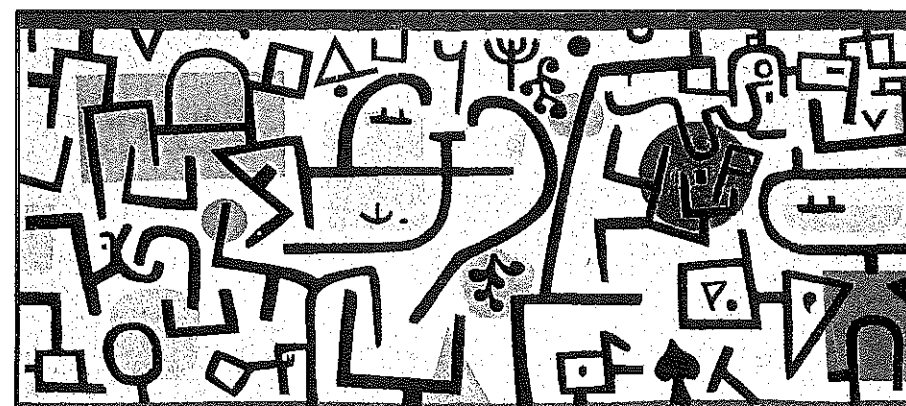
W. Kandinsky, *Construcción ligera*, 1940. Col. part. Berna.



P. Klee, *Con el huevo*, 1917. Col. part. Zürich.



P. Klee, *Comedia*. Tate Gallery. Londres.



P. Klee, *Puerto Rico*, 1938. Museo de Arte de Basilea.

que construyen directamente con los secretos de sus emociones más creadores que los imitadores de la forma griega? ¿No son los artistas salvajes, que poseen su propia forma, fuertes como la forma del rayo?» Ciertamente, el arte primitivo, el popular, los dibujos infantiles, el arte egipcio y el del lejano Oriente constituían la mitología plástica de estos artistas, en los que cabe destacar, aparte de su inclinación hacia la abstracción y las significaciones simbólicas de tipo animista, dos aspectos.

El primero de ellos es su interés por lo que se ha dado en llamar **correspondencia de las artes**. No es de extrañar que en la primera muestra conjunta del grupo —en la que participaron, entre otros, Henri Rousseau, el Aduanero y Robert Delaunay— colaborase el músico Arnold Schönberg. El arte en cuanto fenómeno no podía estar separado en cuarterones apenas sin relación alguna; el carácter de artístico, de artisticidad hacía necesario la búsqueda de un arte total, en el que la pintura no estuviese distante de la escultura o de la arquitectura, en el que la música pudiese cooperar a la creación de un clima plástico, en el que la literatura dejase de ser transcripción para ser visión; se hacía precisa pues una síntesis de los lenguajes artísticos, en la que los textos, los sonidos y las imágenes contribuyesen a una sola identificación artística.

Auguste Macke, que consideraba que el cubismo era un retorno al orden clásico de la plástica, cooperó en la consecución de ese arte total a través de sus realizaciones de poesía visual, es decir, con aquellas manifestaciones poéticas que a la manera de los caligramas de Apollinaire y a las palabras en libertad de Marinetti no basan su significación o expresión lírica en la semántica de las palabras sino en el orden visual de las mismas.

El otro aspecto a señalar es el papel muy importante que en el hacer expresionista jugó la obra gráfica, especialmente la xilografía, técnica primitiva, artesanal y popular. La rigidez y angulosidad de buena parte de las obras expresionistas, la huella matérica, la propia estructura de la imagen pictórica, se enraza sin duda con las posibilidades y exigencias del grabado en madera.

Hemos comentado ya que el grupo *Der Blaue Reiter* tiende hacia una concepción abstracta de la pintura, concepción que se hace del todo evidente, aparte de Kandinsky, en Paul Klee. El pintor suizo es el que logra de una manera más sincera mirar la realidad a través de los tan admirados ojos infantiles: «Para mí es muy necesario —comenta Klee— comenzar con minucias aunque sea una desventaja. Quiero ser un recién nacido, no saber absolutamente nada acerca de Europa; ignorar hechos y modas, ser casi primitivo. Luego quiero hacer algo muy modesto, procurarme a solas un tema diminuto, uno que mi lápiz pueda abarcar sin técnica alguna».

Para Klee el arte no expresa lo visible; más bien, hace visible aquello que el ser humano no percibe, aquello que está o puede estar en la realidad o aquello que simplemente es producto del mundo de armonías cromáticas musicales en el que las formas diminutas exploran los grandes espacios o los ocupan hiperdimensionadas formas que tienen en lo geométrico su principal elemento expresivo.

La geometría de Klee es sin embargo una geometría que no se alza como razón de la realidad, en todo caso como explicación intimista y temblorosa. Basta comparar la *Arquitectura espacial*, en la que Klee después de su viaje a Túnez (el Túnez que enseñó el color a tantos pintores contemporáneos, entre ellos Matisse: «el color se ha apoderado de mí —escribiría Klee— ya no tengo que ir a buscarlo... El color y yo somos uno. Soy un pintor») crea un increíble equilibrio entre lo orgánico y lo geométrico, con una cualquiera de las telas que en aquellos mismos instantes estaba realizando Mondrian.

## PINTAR EL CUADRADO

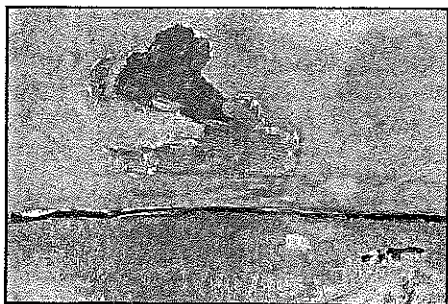
La evolución del holandés Mondrian no difiere de la de muchos artistas de la época; partiendo del realismo más o menos académico, atraviesa fugazmente las aportaciones que se han ido produciendo en el campo de la plástica desde finales del siglo XIX —impresionismo, fauvismo, cubismo— para concluir en una abstracción producto de un largo proceso que se resume en su serie de los árboles. Mondrian, más que Kandinsky, abstrae de la realidad aquello que es esencial abandonando en el camino lo superfluo, lo meramente circunstancial y accidental, así como lo intuitivo.

Mondrian y los artistas (Van Doesburg, Van der Leek, etc.) que se agruparon en torno a la revista *De Stijl* querían convertir el arte —la pintura— en pura plasticidad. La estética de este neo-plasticismo pretende tratar la abstracción con el vigor y la racionalidad de la ciencia. Como resultado sus obras se convierten en producciones mentales de precisión casi matemática, rígidamente ordenadas según el esquema estructurado de lo natural —horizontal/vertical— y compuestas sobre la elementalidad de la línea, el plano y los colores fundamentales (rojo, azul, amarillo, más el blanco y el negro); en tales obras los artistas neoplásticos no partían de la realidad interior kandinskiana o de la fantasía infantil de Klee sino de la realidad visual a la que progresivamente iban desnudando hasta encontrar su esqueleto plástico.

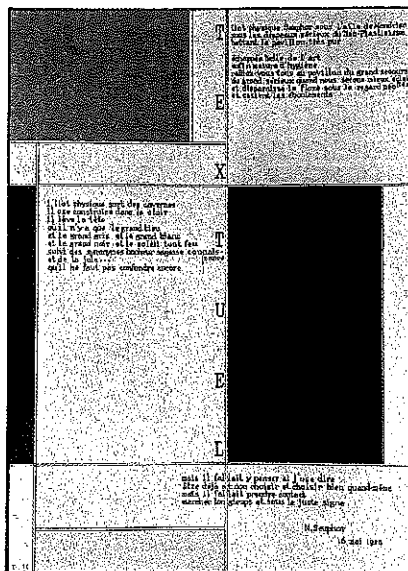
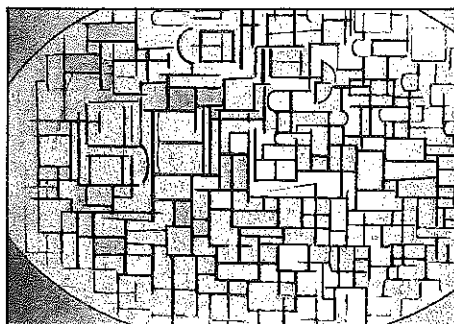
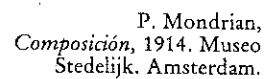
Si en lo que respecta a la forma tal posición intenta sistematizar visual y perceptivamente los problemas de ritmo, equilibrio, dinamismo, tensión, armonía, su significación última supera la propia plasticidad para enraizarse en la concepción teosófica del mundo; el arte se convierte entonces en un modo de vivir que traspasa los límites de la obra artística en sí e interesa a todo el entorno del individuo.

Las posibilidades plásticas del cuadrado, del cuadrado perfecto como figura irritante por su intrínseca perfección, fueron adivinadas también por otro artista: Casimir Malevitch.

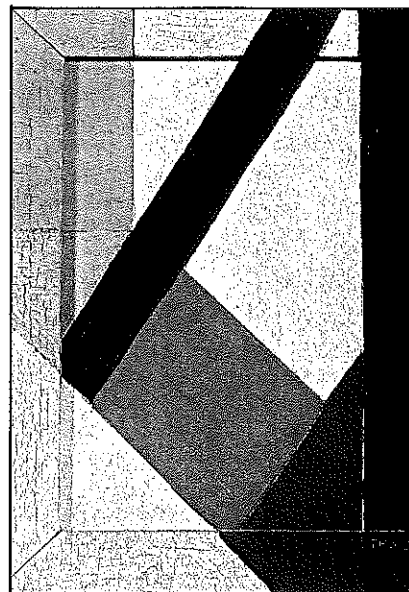
A Malevitch debe encuadrarse en las coordenadas de la Rusia del primer cuarto del siglo XX y en relación a los movimientos de vanguardia internacionales. La apertura de Rusia a las vanguardias parisinas (especialmente al fauvismo y al cubismo) y aun a las italianas (futurismo) corrió paralela a la actividad revolucionaria de los intelectuales contra el absolutismo zarista



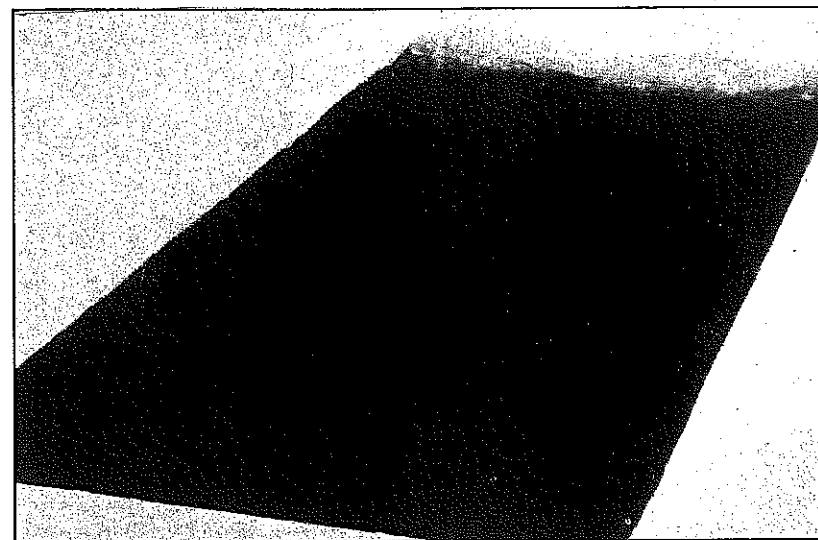
P. Mondrian, *Paisaje con nube roja*, 1907. Museo de La Haya.



P. Mondrian, *Cuadro-poema*, 1928. Col. part. París.



T. Van Doesburg,  
*Composición*, 1928. Museo  
de Arte de Basilea.



K. Malevitch, *Cuadrilátero amarillo sobre fondo blanco*, 1917. Museo Stedelijk. Amsterdam.

y tuvo que ver también con el creciente afán de coleccionismo apreciable en la alta sociedad moscovita. Entre 1905 y 1925, fecha en la que se volvió, después de la subida al poder de Stalin, a un arte realista y propagandístico, a un arte de programa político, se sucedieron una serie de movimientos acordes con el nuevo espíritu que se manifestó con toda su contundencia en la revolución de octubre de 1917. Pero antes que adentrarse en las aportaciones rusas es preciso indagar sobre el concepto de revolución artística.

## 5. Entre la crisis y la revolución

El término **revolución** implica por sí un cambio total, radical, en la comprensión y definición de una determinada realidad. La revolución no es algo que surge de inmediato; las revoluciones rusas de 1917, la de febrero y la de octubre, que llevaron al poder al partido bolchevique exigen inexcusablemente la referencia a la revolución de 1905 y también, aunque en distinto grado, a los avatares de la primera guerra mundial. Cuando la realidad que cambia radicalmente es la social, cabe preguntarse si los órganos de la misma son también partícipes (objetos y sujetos) de ese cambio: ¿el arte de nuestro siglo ha sufrido un proceso revolucionario? ¿el arte que hemos analizado hasta ahora es un arte revolucionario?

### LA DESINTEGRACIÓN DE LO BURGUÉS

Para dar respuesta a tales cuestiones debemos de distinguir claramente dos conceptos: el de crisis y el de revolución. En el campo del arte el concepto de crisis cabe entenderlo como algo que se corresponde a las progresivas transformaciones de la sensibilidad artística y es producto de un conflicto generacional: el concepto de revolución, por el contrario, supone la exigencia de un cambio absoluto que alcanza los fundamentos y la estructura del arte.

La crisis nace con el **impresionismo** y la revolución con el arte **dadá**. La revolución en cierto modo es consecuencia de la crisis; se podría decir, pues, que el arte contemporáneo es un proceso dialéctico entre la crisis y la revolución.

Con el **dadaísmo**, el arte del siglo XX inicia una revolución que implica un complicado proceso de rupturas: ruptura con respecto al arte de tradición renacentista, ruptura con relación a los presupuestos del arte burgués; ruptura frente a la comercialización del arte y a la consideración de la obra

de arte como mercancía, ruptura o superación del soporte artístico tradicional a través de un proceso de desmaterialización de la obra de arte, etc.

Esa vía que hemos considerado revolucionaria surgió precisamente de una situación de crisis, la del arte burgués, y del cuestionamiento de principios tales como el valor del uso social de la obra artística, de su valor de cambio, y en definitiva, de su valor intrínseco como objeto material.

Desde Giotto hasta Duchamp el arte se había entendido como signo distintivo de un individuo o de un grupo y como patrimonio de una cierta clase social hasta el punto de que lo artístico debía de responder a la perfección a los sistemas de valores de la clase a la cual este arte servía: el buen hacer técnico, el reflejo de una realidad más o menos inmediata y no intelectual, la perdurabilidad del soporte, la originalidad y el criterio de unidad.

El modo de llegar a romper esa red de exigencias no fue gestado sólo en el seno del campo artístico y aun menos con independencia de lo ideológico.

Así, por ejemplo, en el filosófico es de interés reseñar las posiciones idealistas de una serie de pensadores de principios de siglo, entre los cuales cabe mencionar de manera particular a Croce y a Collingwood. Sobre la cuestión de que si el arte es o no un hecho físico, estos pensadores, basándose en el principio de que toda obra artística es creación íntima de la imaginación, al margen de su incorporación externa a un medio material físico, sostenían que el arte es básicamente una forma de conocimiento. El hecho de incorporar una obra de arte a un material es sólo un asunto de habilidad técnica, en ningún caso, parte esencial del acto creador; de ello se podría deducir, entre otras cosas, que el concepto de artista no supone la exigencia de trabajar con materiales, es decir, que la existencia del arte es independiente de materializar o no el concepto artístico.

Tales teorías contribuyeron sin duda a crear un cierto estado de ánimo, una cierta concienciación en pro de una conceptualización del fenómeno artístico y una negación del valor o de la exigencia técnica del mismo, si bien el movimiento que trastocó los fundamentos del arte tradicional a partir de una profunda reflexión sobre el arte, fue, como se ha dicho, el dadaísmo.

#### LOS NUEVOS OBJETOS ARTÍSTICOS

A las dos opciones básicas del siglo XX que hasta ahora hemos analizado, el arte como respuesta a una realidad exterior y el arte como proyección de una inspiración/emoción interna, el dadaísmo aportó la reflexión sobre el fenómeno arte, reflexión que sirvió para que artistas como Duchamp y Picabia iniciasen todo un proceso de reivindicación en pro del arte-idea o arte-concepto independiente de toda convención plástica y de todo servilismo, sea estético, técnico o temático.

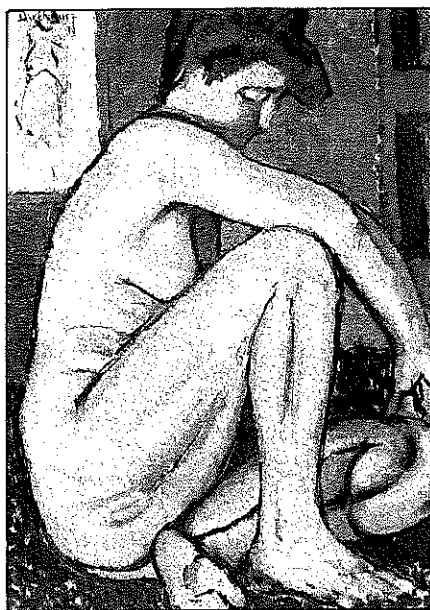
Picabia fue el primero que intentó profundizar en la esencia del arte a través de cuatro aspectos fundamentales: la desmitificación del arte renacentista

y la toma de posición frente a la crisis de los valores tradicionales; la creación de la antipintura, es decir, de aquella pintura que denota una total indiferencia hacia los problemas técnicos planteados por la pintura de caballete; la consideración del arte como acto del ser humano, y la reintegración de la idea de juego en el acto creador: «El arte —afirmaba Picabia— vale más caro que el salchichón, más caro que las mujeres, más caro que todo. El arte es visible como Dios. El arte es un producto farmacéutico para imbeciles. Las mesas giran gracias al espíritu: los cuadros y otras obras de arte son como las mesas con cajas de caudales; el espíritu está dentro y se vuelve más y más genial según los precios de las salas de ventas: comedia, comedia, comedia, comedia, mis queridos amigos».

En ese empeño de desvelar la *comedia* del arte, junto a Picabia hay que destacar con caracteres de oro a uno de los artistas más controvertidos y, utilizando la terminología al uso, geniales del arte contemporáneo: Marcel Duchamp. A Duchamp se le debe considerar como un individuo en continua contradicción con el mundo que le rodea, un individuo que según Apollinaire, debía reconciliar el arte con el pueblo, el único que no temía incurrir en el reproche de hacer una pintura hermética y el único pintor de la escuela moderna que se interesaba por el desnudo.

El interés de Duchamp por el desnudo hay que concretarlo en su *Desnudo bajando una escalera*, obra de gran trascendencia en la evolución del arte posterior y que probablemente señala la superación y el enfrentamiento de Duchamp con el concepto de vanguardia y de manera particular con el cubismo y futurismo. Según el propio pintor, en la elaboración de la obra confluyeron múltiples referencias, desde el cine hasta las cronofotografías de la época. Para Duchamp, el *Desnudo* es una organización de elementos cinéticos, una expresión de tiempo y espacio por medio de la representación abstracta del movimiento: «Un cuadro es necesariamente una yuxtaposición de dos o más colores sobre una superficie. Yo limité deliberadamente el desnudo a la coloración de madera de modo que no pudiera plantearse *per se* la cuestión de pintura. Hay, lo admito, muchas maneras de expresar esta idea. El arte sería una pobre musa, si no las hubiera. Pero hay que considerar que cuando consideramos el movimiento de la forma a través del espacio en un tiempo dado, entramos en los dominios de la geometría y las matemáticas».

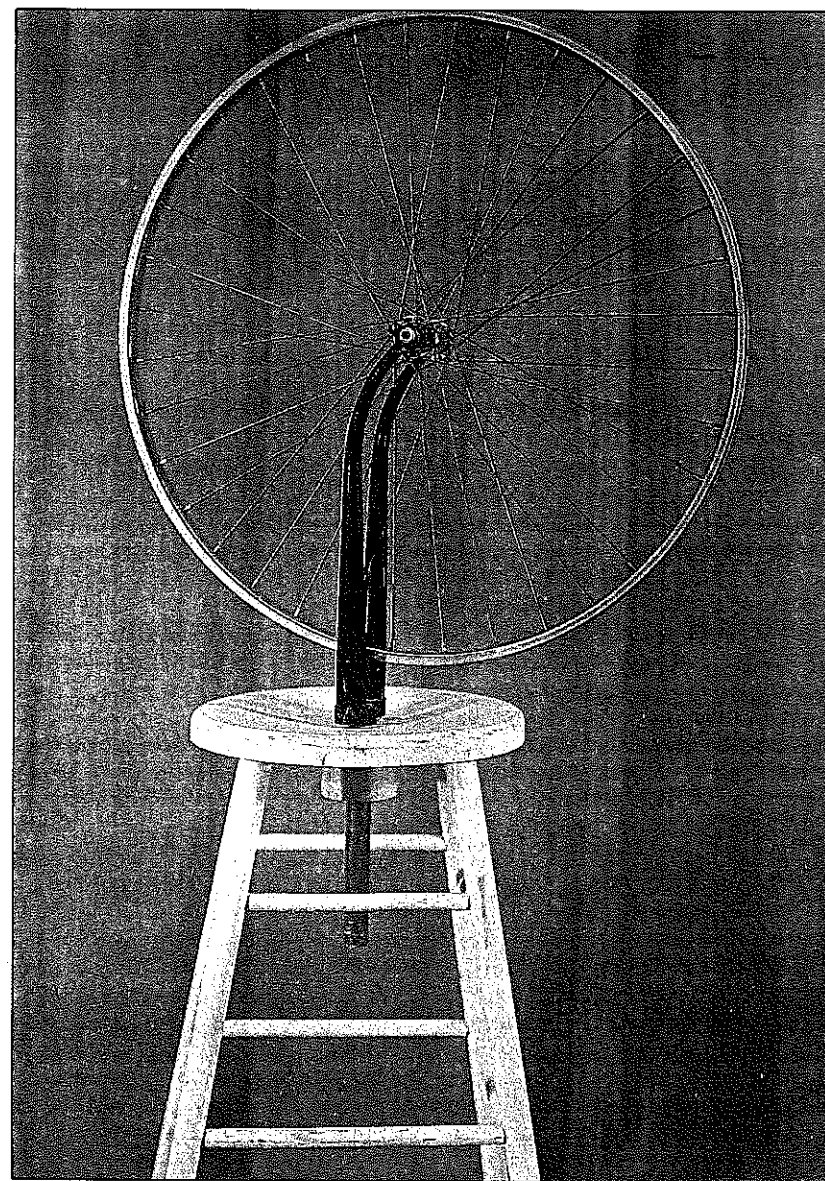
La desmitificación de los valores implícitos en la estética tradicional que se intuye en el *Desnudo* y que se manifiesta de manera soberbia en el *Gran Vidrio* es definitivamente consolidada en los *ready mades* («objeto usual promovido a la dignidad de obra de arte por la simple elección del artista») u objetos encontrados que significan un cambio fundamental en la concepción artística; el cambio de un arte en el que la realidad estaba fuera de la obra, a un arte en el que la realidad es el propio objeto: «En 1913 tuve la feliz idea —escribe Duchamp— de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y de mirar como giraba. Unos meses más tarde compré una reproducción barata de un paisaje de atardecer invernal que llamé *farmacia* tras haberle añadido dos breves toques, uno rojo y el otro amarillo, al horizonte.



M. Duchamp, *Desnudo rojo*, 1910. Galería Nacional de Canadá. Ottawa.



M. Duchamp, *Desnudo bajando la escalera*, 1911. Museo de Arte. Filadelfia.



M. Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913 (original perdido; diversas versiones en museos y colecciones particulares).

En Nueva York, en 1915, compré en una quincallería una pala de nieve sobre la que escribí: En previsión de brazo roto...»

La elección de estos objetos nunca supuso para Duchamp deleite estético; la elección se basa en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto. El *ready made* es pues un objeto anónimo, vulgar, que adquiere la categoría de arte única y exclusivamente por la **voluntad** caprichosa del artista, por su gesto gratuito. De ahí que el *ready made*, más que representar un nuevo concepto de obra en sentido estrictamente plástico, esté encaminado a **destruir** otro.

Esta actitud se concentra entonces en dos puntos básicos: en la crítica del gusto y en el ataque a la noción de obra de arte. Para Duchamp no existe ni buen ni mal gusto, puesto que el gusto es simplemente un fenómeno cultural y como canon de valoración estética sólo se considera a partir del Renacimiento. El gusto es, pues, una noción epidérmica del arte, algo que reduce el arte a una sensación y no a una captación intelectual. El artista, por tanto, no es un hacedor, sus obras no son obras en tanto producto del hacer, sino del actuar: la obra artística es un acto y no un hecho; lo que importa no son las impresiones o las sensaciones del arte retiniano, sino el acto de escoger una realidad entre la realidad, el acto a través del cual el **no arte** se convierte en **arte**.

¿En dónde radica pues la artisticidad de un objeto encontrado, vulgar, como por ejemplo, un urinario? En este aspecto Duchamp es rotundo: la artisticidad radica en la pérdida de todo tipo de funcionalidad real del propio objeto. El *ready made* adquiere significación artística al distanciarse del uso real y cotidiano y al entrar en contradicción con su función real.

Los comentarios que hace Duchamp sobre la *Fuente-Urinario* (obra que con el seudónimo de Mutt presentó en 1917 a una exposición-concurso, de la que era asimismo miembro del jurado) son hartos ilustrativos al respecto: «Algunos afirman que la fuente de R. Mutt es inmoral, vulgar; otros que es un plagio, un simple artículo de instalación. Pero la fuente del Sr. Mutt es tan inmoral como lo puede ser una bañera... Que el Sr. Mutt haya producido o no la fuente con sus propias manos, es irrelevante. LA HA ELEGIDO. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para este objeto».

Esta afirmación supone el inicio de todo un proceso de desmaterialización del soporte artístico; el afianzamiento de un arte de reflexión, en el que el proyecto operativo de una obra —lo que se ha denominado **poética**— pasa a ser más importante que la propia elaboración de la misma; supone además la proclamación del principio de que cualquier cosa puede ser motivo de articulación artística; la posibilidad de realizar obras sin las premisas de los conocimientos manuales tradicionales y, en definitiva, la aproximación del arte a la realidad al ser ésta comprendida artísticamente sin residuos imitativos.

Tales planteamientos convierten a Duchamp en pionero tanto del arte ob-

jetual como del conceptual, en cuanto sostiene al mismo tiempo, el polo físico de la permanencia del objeto y el polo mental de la elección y metamorfosis significativa del mismo.

El arte objetual, es decir, aquel en el que un objeto es declarado obra artística cuenta en realidad con una heterogeneidad de experiencias, incluso anteriores a Duchamp, que desde el cubismo se extienden hasta las décadas de los años 60 y 70.

#### EL ARTE DE LOS PAPELES PEGADOS Y DE LOS OBJETOS AMONTONADOS

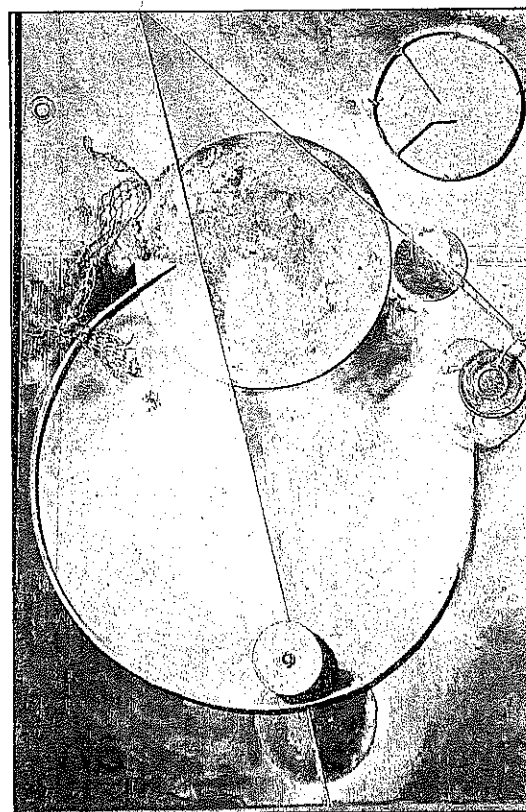
Las manifestaciones objetuales implican, aparte de lo mencionado, superar las barreras tradicionales entre pintura y escultura, reestablecer la identidad entre lo real y lo representado, subrayar la significación autónoma del material y explorar la riqueza significativa del objeto de la cosa artística.

Las primeras tentativas en este sentido hay que buscarlas en los *collages* o *papiers collés* cubistas. Ciertamente las relaciones del cubismo con la realidad no se agotan en los principios comentados en páginas anteriores. El estallido de las formas ante los ojos del espectador, un estallido que no deja de tener una fuerte carga subjetivista, obedece en todo caso a la práctica pictórica más estricta, al virtuosismo manual, a los encantos de la pintura y de los pinceles, a los principios del arte que Duchamp califica de «retiniano». Picasso, Braque y especialmente Juan Gris en un juego de oposiciones pretendieron también despojar el arte de lo subjetivo, del hacer manual, de lo individual; quisieron romper la barrera arte-realidad a través de la propia realidad. El *papier collé*, el papel pegado a la pintura (el papel pintado, la cabecera de un periódico, un billete de ferrocarril, un sello de correos) se convierte en elemento real integrante de la propia ficción pictórica. El encuentro con el *papier collé* fue de gran trascendencia en la evolución de la práctica artística contemporánea, incluso nos atreveríamos a decir de más trascendencia que el propio cubismo. En último extremo el cubismo no era más que una variación formal que no aportaba apenas nada en la definición o redefinición del objeto pictórico; por el contrario el convertir el acto de **hacer arte en una elección** (el artista no pinta un paquete de tabaco, sino que el paquete de tabaco —no como diseño o como función— se eleva a obra artística) supone una renovación fundamental en el concepto del fenómeno arte y en el de la obra de arte y no en el de su mera formalización. Sin embargo ni a Picasso, ni a Braque, ni a Juan Gris les interesó seguir en el camino que habían abierto, o quizá no pudieron hacerlo; fueron otros artistas los que profundizaron en sus hallazgos, entre ellos Tatlin.

A raíz de un viaje a París en 1913, y del conocimiento del collage cubista, Tatlin elaboró unos cuadros-relieve utilizando el montaje de diversos tipos de materiales (estuco, madera, alambre, papel, cristal). Dichas obras, que se conocen con el nombre de *contrarrelieves* y que constituyeron el punto de partida del monumento de la *III Internacional* que comentaremos en otro



K. Schwitters, *Formas en el espacio (Merz 251)*, 1920. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.



K. Schwitters, *Orbita (Merz)*, 1919. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

apartado, tenían como último fin la ruptura de cualquier dimensión temático-significativa de la obra en aras de sus cualidades físico-materiales. Es decir, Tatlin pretendía liberar los objetos elegidos de sus connotaciones iniciales para proyectarlos en un nuevo contexto funcional construido con una determinada coherencia interna.

Parecida voluntad de superar las tradicionales barreras arte-realidad, aunque con un espíritu más intimista se advierte en los *merz*, (cuadros-merz, esculturas-merz) de K. Schwitters, en los que éste se vale de un repertorio de objetos encontrados, por lo general materiales de desecho, que el propio pintor va coleccionando en sus paseos (cajetillas de tabaco, billetes de metro, etiquetas, cerillas, alambres, tapones, sellos). A través de tales objetos y siempre según un criterio compositivo riguroso e intencionado, Schwitters intenta abolir las fronteras entre las diversas artes e instaurar la obra de arte total fruto de la fusión del arte y del no-arte. «Puesto que el material es irrelevante, tomo el que me parece si el cuadro lo exige. Puesto que puedo comparar entre diversos materiales, tengo más ventajas con respecto a la pintura, que sólo se vale del óleo; y es que yo establezco una valoración, no sólo de color contra color, línea contra línea, forma contra forma, etc., sino también de material contra material, incluso de madera contra arpillera.»

A diferencia del *ready made* de Duchamp, el *merz* de Schwitters, aprovecha las propias características y propiedades de los objetos como base estructural y compositiva de la plástica: «El distanciamiento de los materiales, puede ya conseguirse —señala el propio artista— mediante su distribución por la superficie del cuadro... En la pintura *merz*, la tapa de un cajón, un naípe, el recorte de periódico, se convierten en superficies: las cuerdas, las pinceladas, el trazo del lápiz en las líneas; la tela metálica, el papel de envolver bocadillos repintado o plegado, vienen a ser el barniz; los forros de guta la pastosidad...»

Esta nueva manera de entender el objeto artístico fue evolucionando hasta la llamada *estructura merz*, en la que el concepto de composición es sustituido por el de amontonamiento, anticipándose a la técnica del ensamblado o *assemblage*. Así a mediados de la década de los años 20, Schwitters convierte su propia casa de Hannover en una estructura *merz*, es decir, en una especie de gruta o caverna en la que va almacenando los desperdicios y objetos encontrados del ámbito urbano con el fin de crear «espacios objetuales».

Entre los participantes, de alguna manera, en el dadaísmo, Man Ray realizó también experiencias de este tipo en el sentido de que este artista norteamericano ya no reproducía la realidad, sino que, en un acto de elección creativa, **la producía**; se valía de materiales preexistentes para crear una configuración totalmente nueva, descubriendo, además, la inutilidad de los objetos útiles. Ejemplo de ello es su obra *Cadeau* en la que un objeto de uso común, como una plancha, entra en contradicción con su propia función al serle ensamblados una hilera de clavos, bajo una soterrada intención surrealista; también se pueden citar sus rayogramas, obtenidos a través de una técnica fotográfica que incorpora directamente objetos sobre distintos soportes científicos.

Una componente nueva de este arte del objeto la aporta el surrealismo a través de los *objets trouvés*, que presentan como novedad el gran protagonismo concedido al azar, como respuesta al impulso del inconsciente. Con los *objets trouvés*, el artista surrealista intenta conciliar realidades u objetos aparentemente contradictorios, fomentar el encuentro espontáneo y casual de los más diversos objetos.

Parecido espíritu es el que anima a Max Ernst, el cual, a través de la técnica del *frottage*, adapta sus visiones oníricas y alucinatorias a composiciones, texturas o materias cualesquiera, lo cual le permite asistir como espectador al nacimiento de la mayoría de sus obras.

#### DE LA CREACIÓN A LA CONSTRUCCIÓN: LAS APORTACIONES RUSAS

En esa revolución del objeto hemos visto participar a algún artista ruso como Tatlin, si bien de manera un tanto casual, ya que el arte ruso del período estaba preocupado por otras cuestiones más directamente relacionadas con lo formal. Hemos ya comentado que en torno a la segunda década del siglo se produjeron en Rusia una serie de movimientos plásticos implicados en el espíritu de la revolución. El primero de ellos fue el rayonismo.

Los rayonistas plantean en su manifiesto la necesidad de «encontrar el punto de partida en el que la pintura, conservando el estímulo de la vida real, pudiera llegar a ser por sí misma». Las obras de Larionov y Gontcharova se reducen básicamente a un problema de luz, que en su manifestación plástica se patentiza en una serie de turbulentas estrias coloreadas que cruzan y entrecruzan el soporte pictórico y que en ocasiones se descomponen según los colores del prisma. Estas experiencias intentan expresar un nuevo concepto de espacio, a través del dinamismo inherente a los cuerpos, y del tiempo, buscando plásticamente la utópica cuarta dimensión.

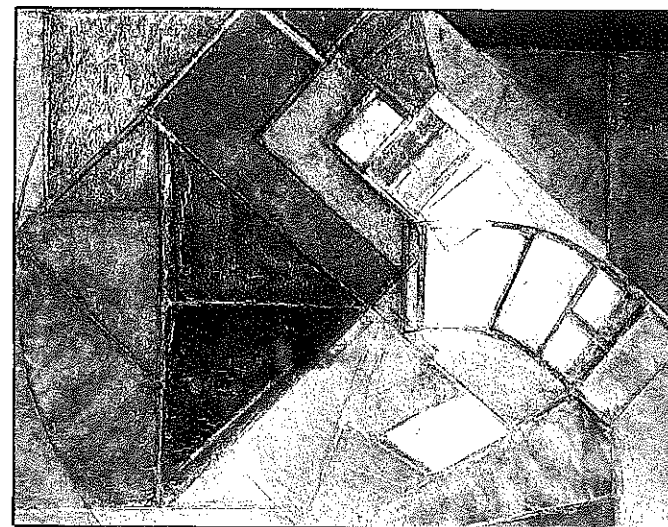
A tales premisas no eran extrañas las que propugnaba Robert Delaunay en Francia con su orfismo, que para Apollinaire suponía la superación del cubismo en su afán de dar significado de vivencia humana a las construcciones de carácter geometrizable.

Más radical que esta posición fue la del ya citado Malevitch, el cual, en el intento desesperado de liberar el arte del peso inútil del objeto, encontró refugio en la forma del cuadrado. Ante su *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, la crítica y el público no dudaron en afirmar que todo aquello que había de bueno en el arte, todo aquello que se podía amar se había perdido: «estamos en un desierto, delante nuestro sólo se halla un cuadrado negro sobre fondo blanco».

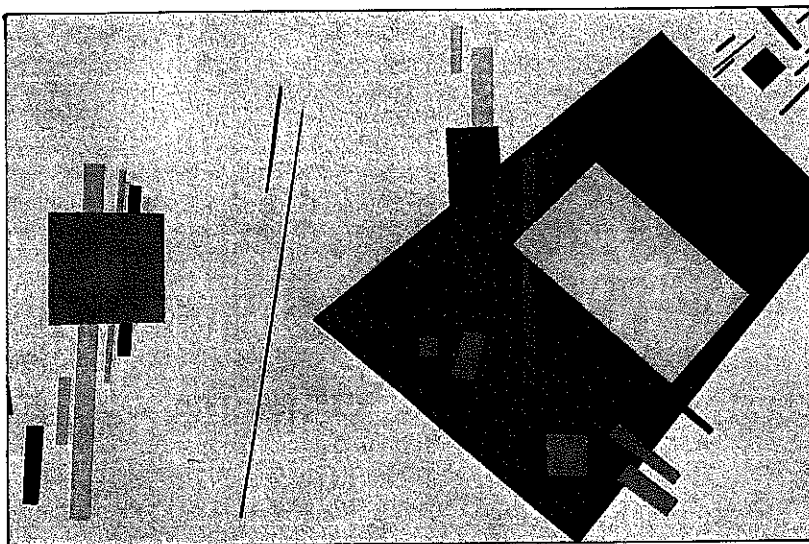
Basándose en esta poética, Malevitch ejecutó una serie de obras en las que enfrentaba formas geométricas absolutas, triángulos, rectángulos, círculos, cuadrados, con fondos neutros. A diferencia de Mondrian, la dialéctica forma-fondo no responde a un codificado sistema matemático, sino a una asociación fortuita que puede sugerir desde una sensación de resistencia a



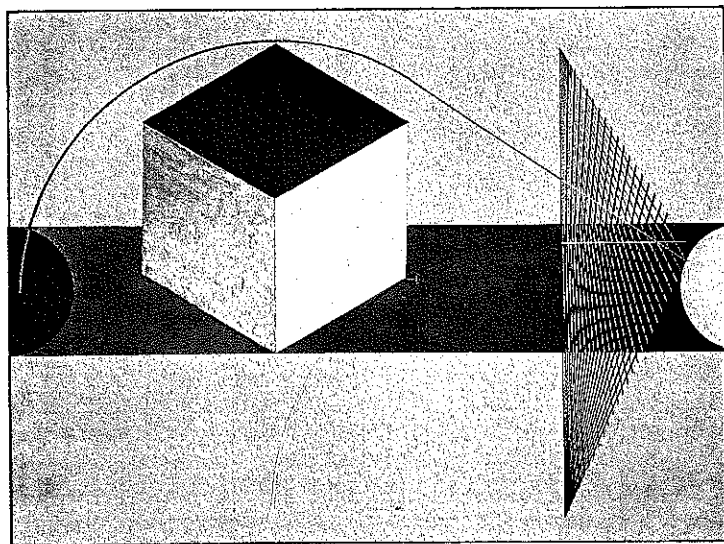
M. Larionov, *Rayonismo*, 1910. Galería Lorenzelli, Bérghamo.



A. Pevsner, *Gama gris*, 1920. Col. part.



K. Malevitch, *Suprematismo*, 1915. Museo Stedelijk. Amsterdam.



El Lissitzky, *Construcción 99*, 1924-25.  
Museo de la Universidad de Yale

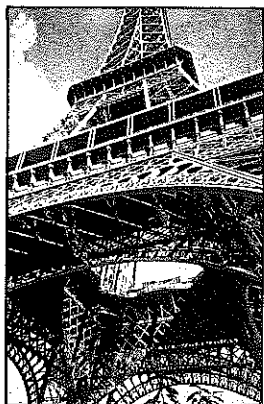
una de movimiento o de vuelo. Su *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* supone el punto más atrevido de ese deseo de restituir o instituir en el lenguaje artístico una absoluta autonomía: «El cuadrado que he expuesto —afirma Malevitch— no es un cuadrado vacío, sino el sentimiento de la ausencia del objeto. Basta de imágenes de la realidad. Basta de representaciones ideales: sólo el desierto. Pero un desierto penetrado del espíritu de la sensibilidad subjetiva que lo llena todo».

Hemos señalado con anterioridad que el arte de Malevitch se entroncaba con el espíritu de la revolución; hay que entender sin embargo, que las obras del artista ruso sirven a ese espíritu en tanto que en el campo propio son producciones revolucionarias, pero no en el sentido de que en su significación queden implícitas proclamas revolucionarias de carácter social o político: «Elemento fundamental del suprematismo —considera Malevitch— tanto en pintura como en arquitectura, es la liberación de toda tendencia social o materialista. Toda idea social por grande y significativa que pueda ser, proviene de la sensación de hambre: toda obra de arte, por pequeña y sin significado que pueda parecer, proviene de la sensibilidad pictórica o plástica. Ya sería hora de reconocer que los problemas artísticos de una parte y los del estómago y la razón de otra, se hallan considerablemente separados».

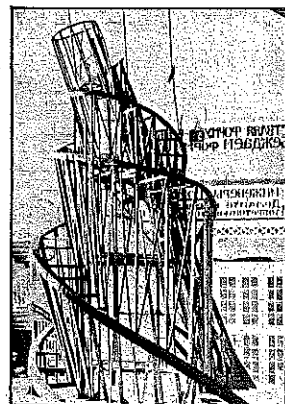
Tales presupuestos y las aportaciones artísticas de Malevitch no sólo eran compartidos por poetas como Maiakovsky, sino por artistas plásticos como Tatlin, Gabo, Pevsner, El Lissitzky y Rodchenko, impulsores del llamado constructivismo.

La terminología para designar las manifestaciones de la vanguardia rusa de esos instantes se hace hartó confusa. Ciertamente no hubo un movimiento constructivista como tal movimiento plástico: existió, ante todo, una necesidad de crear un arte nuevo a través de una lucha constante contra el concepto del estilo; el hombre nuevo, el revolucionario necesita un nuevo arte, pero en esta creación tanto participan los realistas nuevos que se creen ingenieros del arte (Gabo y Pevsner) como los productivistas (Tatlin).

Siguiendo en cierta medida a los futuristas, los constructivistas afirmaban que el «espacio y el tiempo han nacido hoy», que el espacio y el tiempo son las dos únicas formas sobre las que edificar el arte; intentaban, a su vez, alejar de sí la ternura y el sentimentalismo, el concepto de belleza; querían construir su obra como el universo construye la suya, con la mirada exacta como una regla, con el espíritu rígido como un compás, como el ingeniero hace un puente o el matemático sus fórmulas. Rechazaban el color como elemento pictórico; el valor gráfico de la línea lo consideraban superficial y accidental; la línea sólo debe entenderse como dirección de las fuerzas estáticas escondidas de los objetos; el espacio no se puede medir a través de volúmenes, sino en todo caso como profundidad, la cual se convierte en la única forma plástica del espacio.



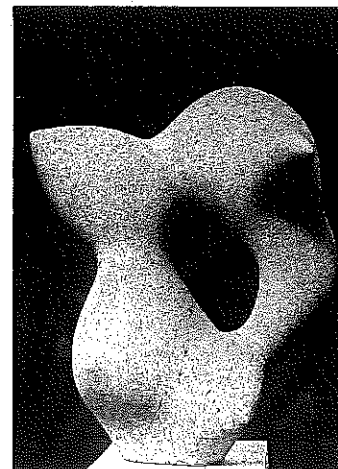
G. Eiffel, *La Torre Eiffel*,  
1888. París.



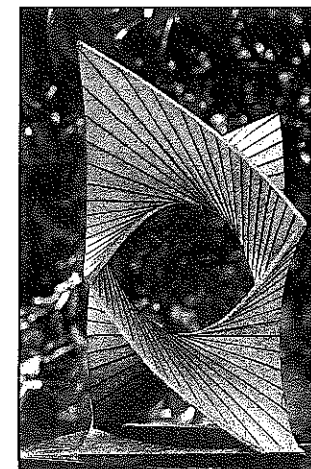
W. Tatlin, *Maqueta del  
Monumento a la III  
Internacional*, 1919-20.  
Museos rusos del Estado.  
Leningrado.



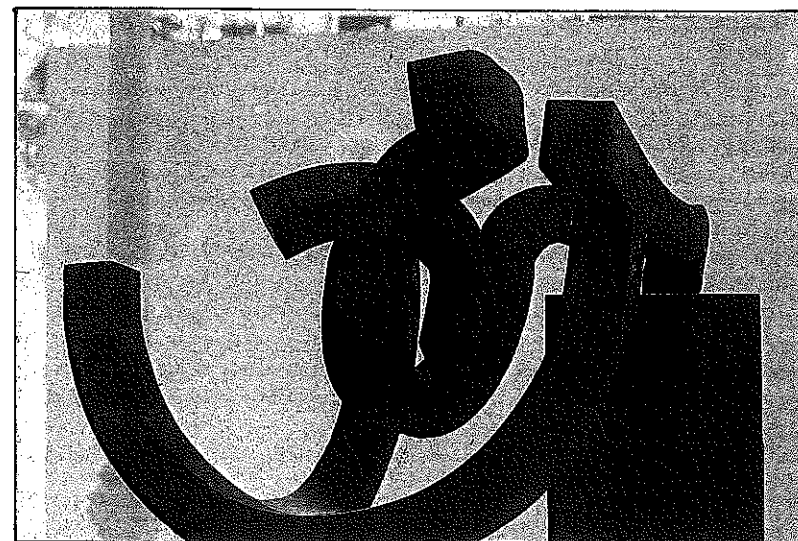
P. Gargallo, *El profeta*,  
1933. Museo de Arte  
Contemporáneo. Madrid.



H. Arp, *Corona de senos*,  
1945. Col. part. Venecia.



A. Pevsner, *Desarrollo de  
una superficie en el espacio*.  
Col. part. Venecia.



E. Chillida, *Estela para Salvador Allende*, 1974. Col. artista.

## LA CONQUISTA DEL VACÍO

En la forma escultórica la masa no puede ser elemento significativo, antes al contrario lo es el vacío; los ritmos estáticos, para los constructivistas, deben ser sustituidos por los ritmos cinéticos, es decir, por las formas esenciales de nuestra percepción del tiempo real. Tales afirmaciones evidencian que los artistas que participan en la tarea de construir el nuevo arte ruso conocen sin duda las metas alcanzadas por la construcción en hierro y las concepciones espacio-temporales que suponían.

Entre los pioneros que investigaron las posibilidades plásticas del hierro destaca el nombre de un artista español: Pablo Gargallo. Sin duda, de todos los seres creados por Gargallo, *El profeta* del Museo de Arte Moderno de París, y del que existen algunas copias en España, es la máxima exaltación del vacío en la valoración de los volúmenes humanos.

*El profeta* es un hombre en absoluta tensión: los pies plenamente afincados en el suelo, el cuerpo ligeramente balanceado hacia delante, el rostro vociferante, el brazo derecho levantado enérgicamente y el izquierdo agarrándose a un largo bastón que posibilita el equilibrio de la figura. Su cuerpo, cubierto por una esquemática piel de cordero y estructurado sobre un eje posterior que enlaza la cabeza con la pierna izquierda a través de la columna vertebral, es una constante dialéctica entre las formas convexas que dejan resbalar la luz y las cóncavas que la absorben o reflejan: entre ellas el vacío. Pero no un vacío absoluto, definido, sino cambiante a medida que el espectador recorre el entorno de la figura y se agranda o casi desaparece, en definitiva, se transforma, pero manteniendo su cualidad de concepto configurador de la imagen escultórica.

En el arte ruso el proyecto de Gabo para una estación emisora de radio, simple transcripción estructural de la Torre Eiffel, y el *Monumento a la III Internacional* que Tatlin diseñó en 1920, son buenas muestras de esta nueva concepción escultórica.

El proyecto de Tatlin, una gigantesca espiral de hierro pretendía desarrollarse en el espacio alcanzando una altura de más de seiscientos metros; en el ojo de la espiral, según un eje no perpendicular, se dispondrían un cilindro, un cono y un cubo de vidrio que, respectivamente, darían un giro sobre sí mismos cada año, cada mes y cada día. La casi inimaginable construcción iría acotando el espacio, densificándolo visual y sensorialmente a medida que la espiral se fuera cerrando y alejándose de la base.

Con esta obra, Tatlin intentaba introducir una concepción escultórica revolucionaria; la consideración del espacio, del espacio vacío como elemento integrante de la propia obra. Tatlin manejaba el espacio, lo acotaba, lo densificaba, pero, y ahí lo importante, no lo ocupaba ni lo saturaba.

## LA NUEVA ESCULTURA

En nuestro siglo se podría decir que la escultura ha seguido en ocasiones caminos paralelos a la pintura y en otras, sendas propias; algunos pintores



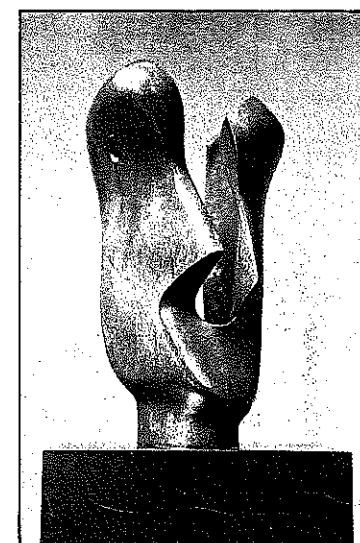
A. Maillol, *El río*, 1943. Jardín de las Tullerías. París.



P. Picasso, *Cabeza de mujer*, 1941. S. Germain-des-Press.



J. González, *Hombre-cactus n.º 2*, 1939-40. Museo Nacional de Arte Moderno. París.



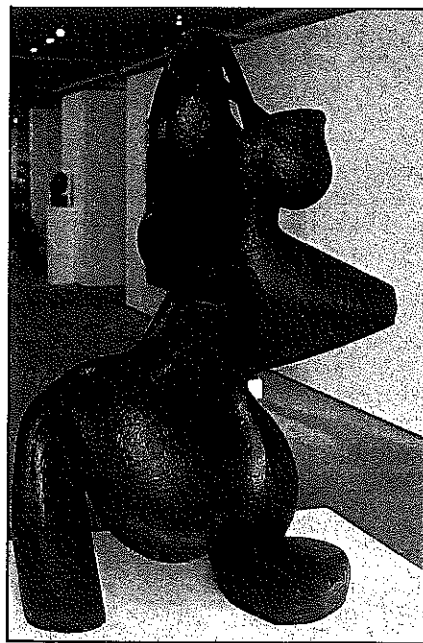
H. Moore, *Cabeza partida*, 1963. Col. part. Zürich.



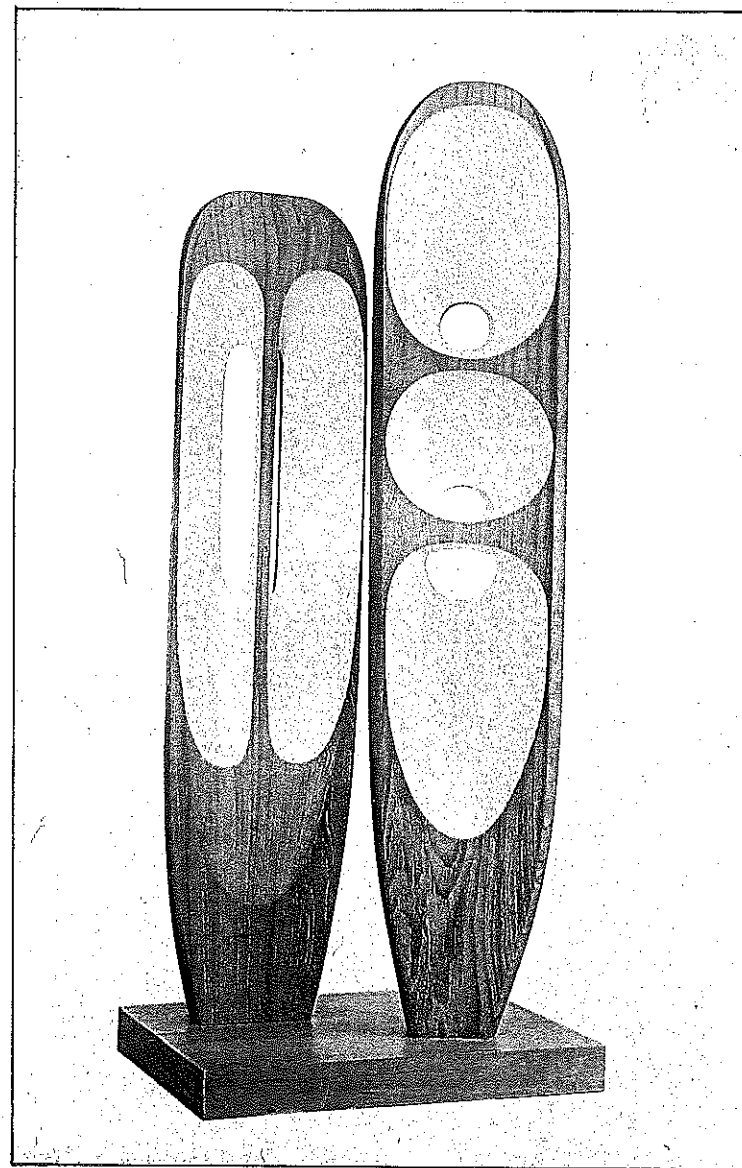
C. Brancusi, *Mademoiselle Pogany*, 1913. Museo de Arte Moderno. Nueva York.



J. Lipchitz, *Marinero con guitarra*, 1941. Museo de Arte Moderno. París.



H. Laurens, *La gran música*, 1938. Museo de Arte Moderno. París.



B. Hepworth, *Dos figuras*, 1954. Col. part. EE. UU.

han sido a la vez grandes escultores, como es el caso de Boccioni (sin citar los muy conocidos de Renoir, Degas, Modigliani, Picasso, Matisse, Miró, etc.), aunque algunas características de las tendencias pictóricas difícilmente pueden ser trasladadas a la plástica tridimensional. Pero, y aunque parezca contradictorio con ello, en el arte contemporáneo los límites entre escultura y pintura han ido progresivamente desapareciendo.

La pintura hasta el siglo XIX se definía por su superficie bidimensional y por la proyección en ella de un espacio ficticio; la escultura, desde el Renacimiento, se ha expresado casi exclusivamente por un volumen ajeno a cualquier connotación cromática. Tal división, absolutamente convencional y fuera de cualquier criterio creativo se ha ido erosionando a lo largo de nuestro siglo; la obra en principio pictórica ha superado la rigidez de las dos dimensiones, ha buscado la materia, el volumen, la textura como elementos fundamentales de sus posibilidades expresivas; la obra inicialmente escultórica ha incorporado a su vez el color a la materia, traicionando la belleza pura de ésta.

La gran conquista de la práctica escultórica de nuestro siglo ha sido pues el descubrimiento del vacío; la escultura ya no es únicamente volumen o masa sino vacío. Esta conquista, como la práctica escultórica en sí, no ha sido fruto de un conjunto de escultores trabajando con presupuestos comunes. El escultor, por lo común, trabaja en solitario; sus obras pueden presentar problemas y soluciones paralelas a las pictóricas, el escultor puede ser pintor o viceversa, pero en cualquier caso la labor escultórica siempre es más solitaria que la del pintor y que la del arquitecto.

El hallazgo del vacío no ha sido algo directamente relacionado con las tendencias pictóricas. La escultura de nuestro siglo arrastra la figura como modelo casi único de la representación. Su iconografía es de por sí mucho más parca que la pictórica; el hombre ha sido el único o casi único que, por su individualidad, ha hecho posible esa elección. La escultura está en su esencia ligada a la figura humana, que será la que a lo largo de nuestro siglo, con intermitencias, inspirará a los principales artistas desde Maillol a los practicantes del *body art*, en el que el propio cuerpo se convierte en obra artística.

Al tiempo que se gestan las vanguardias, mientras Rodin intenta una escultura visualista en la que la forma empieza a perder densidad matérica, Maillol parece recuperar la sensualidad mediterránea, el aprecio por el volumen casi naturalista perdido en los neoclasicismos dieciochescos. Las esculturas del jardín de las Tullerías constituyen una muestra sin igual de potencia de la materia, de una materia que parece acariciar amorosamente el cuerpo femenino desnudo. El desnudo inventado por los griegos y reinventado por los renacentistas adquiere de nuevo vigencia en el escultor francés y no deja de interesar tampoco a otros artistas de la época como al noruego Vigeland que en el parque Frøger de Oslo realiza uno de los más vastos monumentos del siglo XX levantado al cuerpo humano. A estos nombres tendríamos que añadir los de Kolbe, Balach, Jollvitz, Lehmbruck, artistas todos ellos que tienen como única fuente de inspiración el cuerpo humano.

Se podría decir, sin error, que también el antropomorfismo es guía del hacer de uno de los más significativos escultores de nuestro siglo: el rumano Constantin Brancusi. Se hace difícil clasificar la escultura de Brancusi, en todo caso no es erróneo afirmar que su escultura es esencialista, rabiosamente esencialista: «es imposible expresar lo que sea de la realidad, imitando la superficie exterior de las cosas».

Brancusi rechaza por completo aquello que es accidental, va en busca de la forma pura, de lo absoluto, de aquello que no sufre con el paso del tiempo: la simplicidad, la abstracción son sus últimas metas; a través de ellas llega a principios que hacen que el retrato de *Mademoiselle Pogany*, enlace, como ya se ha mencionado, con los ídolos cicládicos en un arco que une el principio de la búsqueda con lo que parece ser el fin de la misma. Esa esencialidad no es sólo formal sino simbólica; Brancusi intenta unir los efectos con las causas, va en busca de imágenes arquetípicas como la del huevo o las fálicas (*Princesa X*, *Leda*), imágenes que por serlo a pesar de su grado de abstracción fueron tratadas de obscenas.

No puede decirse en su conjunto que la obra del rumano mantenga una relación abierta con presupuestos pictóricos paralelos, ni tan siquiera con el cubismo; sólo su famoso *Beso* tiene algo que ver con el arte de Picasso y Braque pero no tanto con lo que es en sentido estricto el cubismo, sino con el precubismo, es decir con la tendencia a geometrizar los elementos, de convertirlos en formas cúbicas bi o tridimensionales.

En realidad los escultores que manifestaron más afinidad con los presupuestos cubistas fueron Laurens, Archipenco, Zadkine y Lipchitz, afinidad que, a pesar de todo es relativa. A diferencia de la pintura, una escultura muestra de por sí el objeto pluridimensional, lo muestra en potencia desde diversos puntos de vista (según la capacidad del espectador). Parece pues fuera de toda lógica hablar de cubismo en el campo de la escultura; ante las obras de Zadkine o de Laurens no se adivinan tanto los propósitos cubistas, sino los métodos utilizados por aquel movimiento en el tratamiento de las formas. La figura humana continúa siendo el eje de la representación, pero el modelado ha desaparecido; el cuerpo se esquematiza a través de formas geométricas que se interrelacionan en el espacio, que lo descomponen y, a la vez, lo componen según un orden distinto al natural; los planos, las aristas, los vacíos, los volúmenes geométricos, se convierten en los elementos más significativos de la realidad figurativa: «Una escultura de este tipo —afirmaba el marchand Kanweiler— sustituye así en el arte europeo a la escultura derivada de los modelos al natural. Una escultura de este tipo no sólo crea volúmenes sino también espacio... ampliando así su dominio magníficamente... Muchos signos anuncian que va a nacer una verdadera escultura ¿Cómo será? ¿Acaso al romper la superficie de los cuerpos no los mostrará perforados, abiertos? Probablemente...».

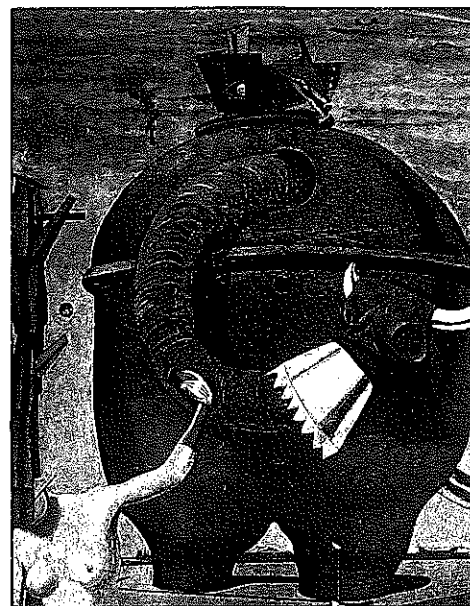
Kanweiler no se equivocaba; la escultura del siglo XX difícilmente ha vuelto a ser contundente volumen, antes al contrario, ha sido vacío, tal como lo manifiestan de manera sin igual las obras de los artistas rusos estudiados

y aun las de escultores europeos contemporáneos, como Henri Moore. El artista inglés parece entrar en franca contradicción al convertir iconografías arquetípicas en formas estrictamente contemporáneas; sus obras, pensadas muchas veces para ser dispuestas al aire libre, en contacto con la realidad natural, apenas se preocupan de aportar nada a la temática tradicional: son representaciones familiares, maternidades o figuras reclinadas. Lo fundamental es el tratamiento que reciben estos cuerpos que se descomponen en expresiones mínimas de lo formal: «un observador sensible de la escultura —afirma Henri Moore— debe aprender también a sentir la forma simplemente como forma, no como descripción o reminiscencia... Desde el gótico la escultura europea ha sido invadida por musgos, cizañas y toda clase de excrecencias de la superficie que han ocultado la forma por completo. La misión especial de Brancusi ha sido eliminar esa frondosidad y procurarnos una vez más la conciencia de la forma. Para hacer esto tuvo que concentrarse en formas directas muy sencillas, mantener su escultura, por así decirlo, enrollada, refinar y pulir una sola forma hasta un grado demasiado precioso. Aparte su valor individual, la obra de Brancusi ha sido de importancia histórica en el desarrollo de la escultura contemporánea. Pero tal vez no sea ya necesario encerrar la escultura, limitarla a una sola (estática) unidad de forma. Podemos comenzar ahora a abrirla, a relacionar y combinar varias formas de diversos tamaños, secciones y direcciones en un todo orgánico».

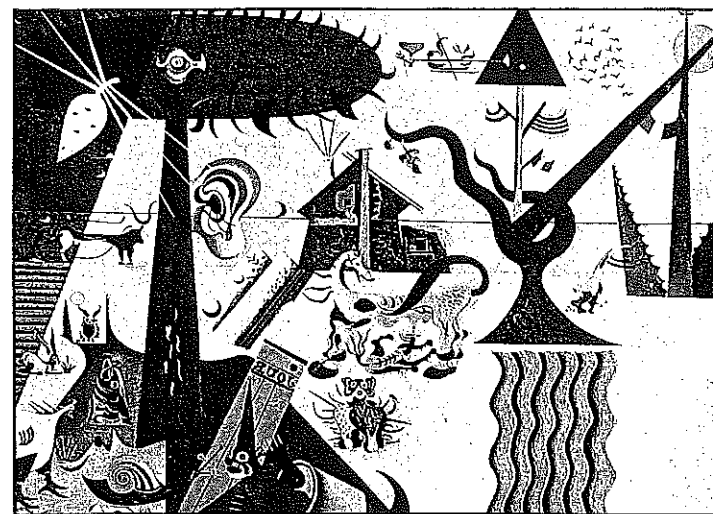
Esta organicidad y esa independencia formal son también los principios inspiradores de Barbara Hepworth. Al igual que Moore y a pesar de su grado de abstracción, la escultura inglesa tiene la figura humana como constante referencia latente; sus obras, deudoras de Brancusi y de Arp, que denotan un gusto extremo por la pureza de la materia, por el valor no sólo visual sino táctil de la misma, en ocasiones (especialmente en la década de los 30) abandonan el organicismo formal para profundizar en las relaciones geométricas, quizá bajo la influencia de Gabo y de Moholy-Nagy.

#### LA BAJADA A LOS INFIERNOS

Permita el lector que volvamos un instante al *Monumento a la III Internacional* para recordar que este monumento fue uno de los últimos intentos rusos de hacer un arte verdaderamente nuevo, un arte que fue considerado por la oficialidad comunista soviética como simbolista y romántico, alejado por completo de las necesidades reales de la época. V. I. Lenin en su discurso sobre las tareas de las asociaciones juveniles de octubre de 1920 decía: «La cultura proletaria tiene que ser el desarrollo regular de aquella suma de conocimientos que la humanidad elaboró bajo el yugo de la sociedad capitalista, de la sociedad de terratenientes, de la sociedad de funcionarios». Y sobre el arte y su función afirmaba: «Se debe obtener lo bello, tomarlo como modelo, unirse a él, aun cuando sea "viejo". ¿Por qué apartarse de lo realmente bello y desecharlo de una vez por todas como punto de partida de un desarrollo posterior, sólo porque es "viejo"? ¿Por qué venerar lo nuevo

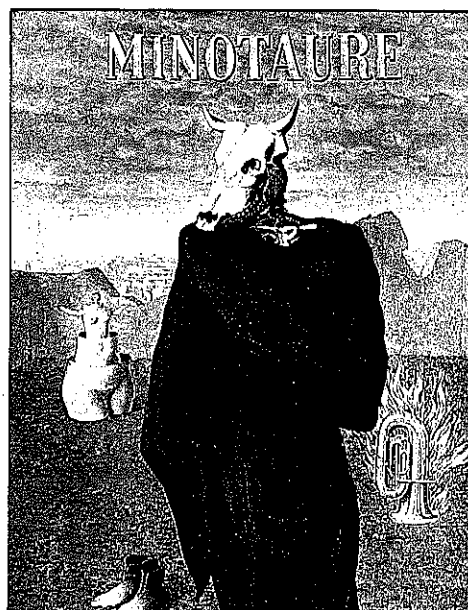


M. Ernst, *El elefante de las Célebes*, 1921. Col. part.



J. Miró, *La tierra arada*, 1923-24. Col. part. Pennsylvania.

A. Masson, *El pintor y el tiempo*, 1938. Galería Schwarz. Milán.



R. Magritte, *Cubierta de la revista Minotauro* (n.º 10), 1937.

como a un dios al que hay que obedecer porque es "lo nuevo"? Esto es una tontería, nada más que una tontería. Por lo demás, hay también mucha farsa artística convencional en el juego y en el respeto por el arte de moda en occidente».

Los artistas soviéticos tuvieron que volver sus miradas a la realidad, una realidad capaz de interesar a millones de personas, una realidad que hacía meditar a las gentes sobre aquello que ocurría a su alrededor. Tal como afirmaba la *Asociación de los artistas de la Rusia revolucionaria*: «Nuestro deber de ciudadanos consiste en eternizar de manera artístico-monumental el noble momento de la historia en su impulso revolucionario». El realismo socialista había nacido y con él la polémica encabezada tiempo después por Lukács entre el realismo crítico y las vanguardias occidentales burguesas y decadentes.

En tal polémica terció, sin duda el surrealismo, movimiento que se ha dado en tener como heredero del dadaísmo, pero que en lo profundo poco tiene que ver con la algarabía destructora de los dadás: «Hoy todo vuelve a empezar —escribía André Breton, impulsor del surrealismo—, es fabuloso. Renunciad a todo, renunciad a Dadá, renunciad a la esposa, renunciad a la amante, renunciad a la esperanza y al miedo, renunciad a la presa a cambio de su sombra».

El surrealismo es una determinada forma de enfrentamiento con la realidad, una búsqueda afanosa de la libertad individual y de la social, un deseo de servir a la revolución paradigmática por el Partido comunista; Freud y Marx constituyen su guía, el abandono de lo inmediatamente racional, su camino.

Para Breton, el surrealismo es «automatismo síquico, mediante el cual nos proponemos expresar, bien sea verbalmente, bien sea gráficamente o en otra forma el funcionamiento real del pensamiento». Este funcionamiento está alejado de lo que por lo común se entiende por vida cotidiana, de aquello que se revela de inmediato a los ojos del hombre. Para los surrealistas, el hombre está preso, tanto individual como socialmente en un tejido confuso que debe superar, es el tejido de la pobre condición humana sometida a las exigencias de lo pequeño, de lo mediocre, de lo miedoso. Se debe de buscar, como diría Paul Éluard, la medida inmensa del hombre; hay que retornar al Paraíso para recuperar el poder que Dios arrebató al hombre; hay que poner de nuevo la «Noche en su raíl» (René Char).

El hombre debe de hacer uso de la vida, uso que es precisamente el contrario del impuesto por la tradición y las buenas costumbres, las cuales sólo conducen al «vacío mientras que el espacio está lleno». Y esta posibilidad de conquistar al verdadero hombre y a la verdadera vida no es tarea elitista, antes al contrario, debe de ser tarea comunitaria: «la poesía —decía Lautréamont— debe de ser hecha por todos y no por uno».

La experiencia surrealista no fue, al menos en sus inicios, un hecho individual sino colectivo. Sus acciones eran conjuntas; en ellas los participantes se sumergían en un segundo estadio, especie de trance hipnótico, en el

cual se producían extraños diálogos fuera de la lógica habitual; en tales sesiones se practicaba el psicodrama, la escritura automática y los cadáveres exquisitos; el mundo de los sueños, el del subconsciente era el mundo de los surrealistas.

Ese mundo visionario, el de los sueños, no es clave del mundo aparente; no interesa tanto su interpretación o su significación lógica, sino la riqueza de su propio lenguaje; sus imágenes, sus relaciones, su espacio alejado de cualquier racionalidad visual en donde todo es sorprendente e imprevisible, en donde lo maravilloso se convierte en realidad.

Aunque fue quizá en lo literario donde el surrealismo halló sus principales posibilidades expresivas, alrededor de André Breton se reunió un grupo de pintores que encontraron en el movimiento la puerta que les abría el camino de su deseada libertad plástica; los nombres de Max Ernst, Hans Arp, Joan Miró, André Masson, Salvador Dalí, Yves Tanguy, a los que habría que añadir de manera más esporádica los de Duchamp, Klee, Man Ray, Pica-bia, etc., constituyen esa primera generación de surrealistas que daría paso a una serie de artistas enraizados de algún modo en los presupuestos iniciales del grupo (Paul Delvaux, René Magritte, Oscar Domínguez, Wilfredo Lam, Hans Bellmer, Víctor Brauner, etc.).

A la vista de tales nombres, es lícito preguntar qué es lo que tienen en común Miró y Dalí, o Wilfredo Lam y Magritte. La respuesta no es fácil; quizá sólo les una el interés que sintieron en un instante dado por la aventura interior, por la atracción del abismo, por hallar belleza, como afirmaba Lautréamont, en el encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disecciones.

El interés por lo aparentemente absurdo hay que buscarlo en el arte contemporáneo, quizá un poco antes del nacimiento oficial del surrealismo; el mundo enigmático del ensueño se había ya apoderado de las obras de Giorgio de Chirico; sus maniqués sin rostro, abrazándose en un espacio de imposible existencia, sus plazas desérticas en las que el aire ha quedado por completo eliminado, sus columnatas y arcadas, sus relojes, que señalan un tiempo imposible, sus solitarios paseantes nos proyectan en un mundo fuera de lo físico, a una realidad metafórica en la que la vigilia y el sueño se hacen indiscernibles.

Ese imposible discernir lo encontramos en las naturalezas degradadas y antropomorfizadas de Max Ernst, en las descomposiciones y estados de ánimos de Masson, en el universo lúdico de Miró poblado por seres-ameba, por raicillas, por tubérculos, por estrellas y por soles, en los páramos desiertos de Tanguy en los que extrañas formas permanecen como único testimonio quizá de una civilización abolida, y en las figuras gelatinosas del Dalí de los años 30.

El surrealismo es todo lo que destruye la lógica de la razón, todo aquello que desciende a los infiernos del hombre, pero quizá fracasó en su principal propuesta: el ser una militancia social revolucionaria encaminada a destruir el mundo capitalista y el arte burgués.

### LAS ARTES MAYORES Y LAS MENORES

El arte del que estamos tratando se escribe con mayúscula; es el arte de las bellas artes, de las artes mayores, es el arte de la pintura y de la escultura, es el arte que no posee una funcionalidad inmediata de uso primario, es un arte de *élite*, cuya posesión es potestad de unos pocos, aunque su disfrute pueda ser de muchos. El siglo XX ha vuelto, sin embargo, sus ojos hacia el objeto, hacia el objeto que tiene un uso cotidiano, es decir, hacia la silla, la mesa, la lámpara, el ventilador, la cafetera o la máquina de escribir. Este fenómeno no es sólo fruto de una voluntad o de una necesidad, es consecuencia, en cierta medida, de la industrialización que enfrentó el hacer manual con el hacer mecánico. Para adentrarse en este fenómeno, es preciso volver hacia atrás la página del siglo XX y situarse en la Inglaterra de mediados del siglo XIX. Más rica que nunca, gracias al empuje de los industriales y de los comerciantes, era el emporio del mundo.

Se había llevado a cabo la revolución industrial y la aristocracia había sido desbancada por la plutocracia; la producción del hierro y las industrias de transformación, como las textiles, habían alcanzado un gran desarrollo. La consecuencia inmediata de ello fue la desaparición del artesanado popular, la acentuación de la división del trabajo, un súbito incremento de producción y el poco cuidado del producto manufacturado que quedó en manos del fabricante. Fue en esta época precisamente cuando se acentuó la separación entre el concepto de artes aplicadas y artes mayores o bellas artes. Es decir, los que creían que eran artistas depositarios de la cultura tradicional limitaron paulatinamente su actividad a un sector cada vez más pequeño de la producción, a los objetos menos relacionados con el mundo cotidiano, o sea, al arte puro.

Los objetos de uso dejaron de depender así de la creación artística y pa-

saron a ser obra de oscuros diseñadores que acabaron también por reflejar las corrientes del arte puro, pero con la diferencia que, si con anterioridad la relación era directa y continua, en este caso era indirecta, discontinua y causal.

Ante tal situación se produjeron en Inglaterra varios movimientos encaminados a poner remedio a este estado de cosas, a alzar la calidad de la producción y a reanudar los vínculos entre artes mayores y menores. Entre tales movimientos destacan el encabezado por John Ruskin y William Morris.

Ruskin, uno de los teóricos más notables de la segunda mitad del siglo XIX, se dio cuenta de que el arte es mucho más complejo de lo que comúnmente se cree. Consideró que la obra de arte es una entidad abstracta condicionada por un proceso continuo, que incluye las circunstancias económicas y sociales de partida, las relaciones con el destinatario y los métodos de producción, proceso en el que se deben tener en cuenta, además, el fin de la obra, los cambios de uso y las modificaciones materiales de este uso.

Consideró que la obra de arte es como un iceberg, donde la parte que emerge, única visible, se mueve según leyes que son incomprensibles si no se tiene en cuenta la parte sumergida y que por lo tanto no es posible una transformación de factores visibles si no varía la base del iceberg. Las causas del estado artístico no se deben buscar, por ello, dentro del campo del propio arte, sino en las condiciones en las que se ejercita este arte. Dado lo negativo del sistema de producción industrial, la solución es volver a las formas de vida del siglo XIII, con todas las implicaciones artesanales.

Quién llevó a la práctica los presupuestos de Ruskin fue William Morris, el cual con un grupo de artistas formó en 1862 un taller de arte. Este taller produjo principalmente alfombras, tejidos, papeles, tapicerías, muebles y vidrios con la pretensión de hacer un arte del pueblo para el pueblo. Sin embargo, en esta primera etapa, al igual que Ruskin, Morris rechazó la máquina y lo único que salió del taller fueron unas manufacturas en extremo caras, que sólo eran asequibles a los potentados y que apenas alcanzaban ningún eco popular.

Esta sociedad se cerró en 1875 cuando Morris profundizó en las relaciones entre el arte y la estructura social. Su socialismo utópico le hizo constituir los famosos *Arts and Crafts* con los que intentó superar la distancia que existe entre el arte y la utilidad. Para Morris, el arte «es el modo por el cual el hombre expresa la alegría de su trabajo».

El pensador inglés niega por tanto que exista algo que se llama inspiración y en cambio valora la noción de trabajo y del producto de este trabajo. En este sentido, la máquina es perjudicial al arte, puesto que elimina la alegría del trabajo; la conclusión es inmediata: la necesaria vuelta al trabajo artesanal, trabajo en el que confluyen lo artesano y lo artístico.

Paralelamente a tales planteamientos, en la Europa continental, lo que se conoce por modernismo o *art nouveau*, se preocupó por las relaciones entre el arte industrial y el arte puro.

El modernismo, que se propagó desde 1890 hasta los primeros años del siglo XX, surgió de un enfrentamiento entre el desarrollo material y técnico, por un lado, y el planteamiento estético ante el fenómeno del arte decorativo por otro. El modernismo cultivó por encima de todo el arte aplicado, pero no como arte menor, sino equiparándolo a la categoría estética de la pintura, la escultura y la arquitectura. Y quizá por ello, lo que se ha achacado al modernismo, el arte de los vaivenes anímicos y de las tenias furibundas, ha sido su decorativismo, crítica que ha sido planteada primordialmente por los defensores de un arte esencialista y estructural basado en la premisa de que la forma sigue a la función.

## LA FORMA Y LA FUNCIÓN

Sin duda Alemania fue el país en el que ese funcionalismo alcanzó, el menos en el primer tercio de siglo, sus cotas más altas. Personaje importante en la implantación del funcionalismo fue Herman Muthesius el cual profetizó una marcada contracción económica en Alemania si la forma de los productos continuaba basándose impensada y desvergonzadamente en motivos de los siglos anteriores.

Tal afirmación le convirtió en traidor y en enemigo del arte alemán, aunque su concepción del arte despertó el interés de los sectores menos conservadores del país que le apoyaron (1907) en la fundación de la *Deutscher Werkbund* (unión/federación alemana de producción), cuyo fin era el ennoblecimiento del trabajo productivo por medio de la colaboración entre el arte, la industria y el artesanado.

Para Muthesius, la máquina puede reproducir el mismo objeto centenares de veces y hacer mecánicamente copias exactas. Sin embargo, su importancia no sólo reside en el medio de producción, sino en las implicaciones que este medio tiene sobre el objeto, que son fundamentalmente cuatro: a) la posibilidad de la creación de objetos anteriormente impensables, productos de las posibilidades de los avances de la técnica; b) el cambio del aspecto exterior, con la aparición de un nuevo estilo; c) la significación económica; d) la influencia social y ética sobre la vida del trabajador.

Además, Muthesius destacaba también el elemento fortuito, la **negatividad del alma del artesano** sobre la producción del objeto. Éste realmente no sólo depende de la voluntad de perfección de su creador, sino de las circunstancias en que se halle; el estado de ánimo, la salud, el nerviosismo, las tensiones, etc., pueden repercutir en la elaboración del objeto, mientras que la máquina no posee alma, y por lo tanto hará objetos plenamente de acuerdo con la matriz diseñada.

El objeto producto de la máquina marcará pues un nuevo estilo caracterizado por la desaparición de la decoración en aras de la objetividad y de la concisión, de la precisión y de la pureza formal. Esos serán los principios que inspirarán la creación de una de las escuelas de arte más importantes de nuestro siglo: la **Bauhaus**.

En 1919, año en que se creó la Bauhaus en Weimar, la situación socio-cultural era distinta a la que se refería Muthesius en sus teorías. La guerra había precipitado a los supervivientes a una miseria material increíble, les había dejado en la inflación, la pobreza, la desocupación. El patriotismo había generado radicalismos políticos. El clima cultural era muy agitado, lleno de contrastes. Asimismo, al final de la guerra, la cultura alemana se abrió a una participación más social. Se tendió a crear una mayor integración del artista en los procesos de producción. En oposición al *pathos expresionista*, el artista se vio abocado al ciclo productivo a la vez que se pretendía que la industria tuviese un papel positivo dentro de la sociedad.

Los presupuestos fundamentales de la Bauhaus de Weimar aparecieron en el programa formulado por Gropius en su primer *Manifiesto*, en abril de 1919. En este manifiesto destacan dos conceptos: a) la integración de todas las artes en la arquitectura: «El fin de toda actividad creadora es la construcción»; b) la unidad entre arquitecto, artista y artesano. No existe diferencia fundamental entre artista y artesano. El artista es un artesano potenciado. En la base de cada artista tiene que existir como sustrato una capacidad técnica y artesanal. El programa de Gropius sostenía pues que el artista y el arquitecto debían de ser artesanos, tenían no sólo que conocer materiales, sino que debían de dominar la teoría de las formas y el modelado.

En el proyecto de la Bauhaus, que transcurrió por tres fases distintas, Weimar (1919-1924), Dessau (1925-1932) y Berlín (1932-1933) hasta que fue disuelta por el creciente poder nazi, participaron numerosos artistas que han marcado pautas importantes en el arte del siglo XX: Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, George Muche, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky, Moholy Nagy, Josef Albers, Herbert Bayer, etc., aparte de sus tres directores: Walter Gropius, Hannes Meyer y Mies van der Rohe.

Su gran meta de conseguir una absoluta integración entre las distintas manifestaciones artísticas quedó quizá un tanto eclipsada ante sus consecuciones en el campo del diseño; en cualquier caso, la Bauhaus ha permanecido como paradigma inalcanzable de las escuelas de arte de nuestro siglo. Pero lo que hizo en último extremo y lo que han hecho sus seguidores, como el *Institut of Design* de Chicago, fue adecuar las enseñanzas artísticas a las exigencias de la burguesía liberal, mientras que la mayoría de los demás centros de enseñanza artística estaban, y están aún muchos de ellos, confundiendo las exigencias de una sociedad al borde del siglo XXI con los de la aristocracia dieciochesca.