



CURSO 2007:Diseño Gráfico.Facultad de Arquitectura y Urbanismo. UNNE
Profesor Titular: Arquitecto Raúl G. Ynsaurralde
Jefe de Trabajos Prácticos: D.G. Ludmila Strycek

sociologia
del arte

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL NORDESTE
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
CARRERA: DISEÑO GRÁFICO

Publicacion numero 7 PARTE I

COSMOVISIÓN DEL PENSAMIENTO ARTÍSTICO

Profesor Titular: Arquitecto Raúl G. Ynsaurralde

Jefe de Trabajos Prácticos: D.G. Ludmila Strycek

Adscripta: D.G. Paola Moro

sociologia
del Arte
2007



SOCIOLOGÍA DEL ARTE. PUBLICACION 7. Parte I

COSMOVISIÓN DEL PENSAMIENTO ARTÍSTICO DESDE EL SIGLO XVIII A NUESTROS DÍAS

NEOCLASICISMO

^a “Hacia 1770, en medio del rococó se inserta una nueva reacción. Los elementos progresistas representan, frente a la orientación dominante, un ideal artístico que tiene otra vez un carácter racionalmente clasicista (1). Ningún clasicismo ha sido nunca más estricto, más sobrio ni más metódico que éste; en ninguno la reducción de las formas, la línea recta y todo lo que poseyera alguna significación tectónica se realizó de manera más consecuente, ni se acentuó hasta el punto típico de lo normativo. Ningún clasicismo fue tan inequívoco como éste, porque ninguno poseyó su carácter estrictamente programático ni su voluntad destructiva dirigida a la disolución del rococó”.

^b “El clasicismo que se extiende en la segunda mitad del siglo XVIII hasta la Revolución de Julio no representa un movimiento homogéneo, sino una evolución que, aunque procede de manera ininterrumpida, se consume en varias fases sumamente distintas. La primera de estas fases, que se extiende aproximadamente desde 1750 y que suele ser llamada “clasicismo rococó” por el carácter mixto de su estilo, representa en el desarrollo histórico de las tendencias probablemente más importantes, reunidas en el “estilo Luís XVI”, pero representa solo una corriente subterránea del estilo artístico de la época. La heterogeneidad de las tendencias estilísticas en competencia se manifiesta de modo más agudo en la arquitectura, que combina interiores rococó con fachadas clasicistas, sin que los contemporáneos encontrasen nunca molesta esta mezcla de estilos. En ningún fenómeno se manifiestan más expresivamente la indecisión de la época y su incapacidad para elegir entre las alternativas posibles que en éste eclecticismo”.

“Las relaciones de las fuerzas existentes se expresan artísticamente sobre todo en el hecho de que el rococó cortesano es prácticamente siempre el estilo predominante y disfruta el favor de una mayoría abrumadora entre el público de arte, mientras que el clasicismo no representa más que el arte de la oposición y constituye el programa artístico de un estrato de aficionados relativamente escaso, apenas digno de ser tomado en cuenta en el mercado artístico. Este nuevo movimiento que ha sido también llamado “clasicismo arqueológico”, depende de la vivencia clasicista del arte griego y romano más fuerte que las anteriores tendencias afines. Pero incluso ahora el interés teórico por la antigüedad clásica no es el principal, sino que presupone más bien un cambio de gusto, y este cambio de gusto, a su vez, una modificación de valores vitales. El arte clásico cobra vitalidad para el siglo XVIII porque, después de la técnica que se ha vuelto demasiado flexible y fluida y después del atractivo en exceso juguetón de colores y tonos, se siente de nuevo la atracción de un estilo artístico más sobrio, más serio y más objetivo.

^c “Se acostumbra a ver en las excavaciones de Pompeya (1747) el estímulo decisivo para el nuevo clasicismo arqueológico; esta empresa sin embargo tuvo que haber sido promovida a su vez por un nuevo interés y un nuevo punto de vista para lograr tal influencia, pues las primeras excavaciones, que tuvieron lugar en Herculano en 1737, no produjeron consecuencias estimables. El cambio en el clima intelectual no ocurre sino hasta mediados de siglo. A partir de ese momento es cuando comienza a surgir el cultivo científico internacional de la arqueología y el movimiento artístico internacional del clasicismo, que ya no estará bajo predominio francés, aunque la escuela de David extenderá su filiación a toda Europa”.

^d “La imagen que el renacimiento tenía de la identidad clásica estaba condicionada por la concepción del mundo de los humanistas y reflejaba las ideas antiescolásticas y anticlericales de este estrato intelectual; el arte del siglo XVII interpretaba el mundo de los griegos y los romanos según los conceptos feudales de la moral profesados por la monarquía absolutista; el clasicismo de la época de la revolución, depende del ideal de vida estoico del republicano de la burguesía progresiva y permanece fiel a este ideal en todas sus manifestaciones. La Revolución escogió este estilo como el más acorde a su ideología”.



a). ANTECEDENTES IDEOLÓGICOS DEL NEOCLASICISMO

La Ilustración representaba el deseo de los filósofos de la época de racionalizar todos los aspectos de la vida y de los saberes humanos. Vino a sustituir el papel de la religión (como organizadora de la existencia del hombre) por una ética laica que ordenará desde entonces las relaciones humanas y llevará a un concepto deísta de la naturaleza.

Un ejemplo de este intento de sistematizar los conocimientos es la publicación de *La Enciclopedia* (1751-1765), de D'Alembert y Diderot, obra clave de este movimiento.

Ilustración y enciclopedismo quitan al dios cristiano Yahveh del centro del universo y ponen en él al hombre, potenciando el progreso industrial y científico y todo aquello que pudiera contribuir a la mejora de sus condiciones de vida.

En el campo de las artes la Ilustración lleva a un proceso de moralización, rechazando el estilo rococó como frívolo y decadente. La aparición de una pujante clase burguesa, con unos ideales enfrentados a los de la aristocracia, principal consumidora del arte rococó, activa el proceso de regeneración de la sociedad a través de las artes.

Así, las civilizaciones grecorromanas se tomaron de nuevo como modelo político, social, artístico etc. El alemán Winkelmann, autor de obras acerca del arte de la antigüedad, proclamó las excelencias de un nuevo modelo estético basado en el clasicismo y favoreció la creación de la corriente neoclásica, cuya vida se prolongó hasta el siglo XIX.

El peso de las concepciones estéticas de la época tiene una particular importancia en el neoclasicismo. Se ha señalado, en efecto, el significativo detalle de la perceptiva neoclásica, tanto en el campo de las artes como en el de la literatura, se anticipa en bastantes años a las mayores creaciones artísticas del estilo. El fundamento de la teoría neoclásica del arte se halla en el concepto aristotélico de "mimesis", según el cual el arte ha de procurar reproducir fielmente la realidad, de acuerdo con unas formas racionales. El romanticismo, por el contrario, rompe con estas concepciones, poniendo el énfasis en la imaginación y la capacidad creativa del artista.

La protección que Napoleón dispensó a los artistas más representativos del estilo neoclásico favoreció considerablemente la difusión del mismo, hasta el punto que con la caída del imperio napoleónico y la aparición de la nueva ideología romántica tuvo lugar la creación de un nuevo estilo que se presentaba como una reacción a las normas académicas que limitaban la libertad del artista. Con la desaparición del estilo neoclásico, la unidad artística europea se rompió: mientras Italia volvía al Nuevo Renacimiento, en Francia e Inglaterra dominaban estilos de inspiración medieval.

De cualquier modo, el neoclásico coexistió aún con estas tendencias durante bastante tiempo, pero apagándose poco a poco hasta llegar a convertirse en el estilo academicista que ha representado el símbolo de la más total decadencia hasta épocas muy recientes.

Los ejemplos más representativos de las épocas doradas del neoclasicismo se encuentran en Francia, país cuya burguesía, imbuida por la ideología ilustrada que exaltó el racionalismo, encontró en las civilizaciones clásicas el modelo cívico y artístico que buscaba. El neoclásico fue, en consecuencia, el estilo de la revolución.

1. Arquitectura

Con el neoclasicismo, los arquitectos, cansados de las fantasías ornamentales del barroco, desearon toda decoración. Los elementos formales y estructurales neoclásicos fueron la columna y el frontón. La línea recta se impuso y se respetó la desnudez de los muros, con el ánimo de conseguir efectos de masa y monumentalismo. La arquitectura civil dominó sobre la religiosa, pues las necesidades de la sociedad burguesa potenciaron la construcción de edificios públicos, mercados, bibliotecas, museos, etc. Con la protección napoleónica de la arquitectura neoclásica, París se convirtió en una ciudad moderna y monumental.

1.1 En Francia

El estilo neoclásico francés comprende dos subestilos bien definidos: el Luis XVI y el Imperio.

1.1.1 El estilo Luis XVI:

Prevalece desde el año 1760. Se trata, en principio, de una tendencia clasicista fría y académica, en la que el artista creador apenas tiene posibilidad de expresar su personalidad.

Frente al movimiento de las masas arquitectónicas, se preconizaba "el reposo del sentimiento", la regularidad y la disciplina. Así, las principales características de la arquitectura Luis XVI son:



- 1). Predominio de la línea recta
- 2). Reparación de los antiguos entablamentos, que se construían evitando escrupulosamente los salientes (ej: "El Panteón de París" del arquitecto Jacques Germain Soufflot)
- 3). Estos entablamentos se apean, preferentemente, sobre columnas dóricas sin estrías (ej: "Teatro Odeón" de Paris del arquitecto Jean François Chalgrin)
- 4). Los triglifos del friso se construyen muy acentuados
- 5). En las Iglesias se suprimen los nichos y las grandes volutas, terminando estas, si se conservan en formas rectangulares, a la manera de meandros.
- 6). En líneas generales, la decoración exterior es inexistente.

1.1.2 El estilo Imperio:

Se caracteriza por su grandiosidad y colosalismo. La enorme personalidad de Bonaparte, sus gigantescos ideales y a la vez tendencia a lo preciso, lo bien organizado, influyen en un modo decisivo en la orientación de las artes de su tiempo.

La inspiración del estilo imperio se basa en las formas clásicas romanas pero intentando reproducirlas, si cabe, en un modo mas severo, majestuoso y perfecto, por lo que, en ocasiones se intentan corregir aspectos de la arquitectura en la cual se basa el estilo.

Las características son:

- 1). Se utilizan preferentemente las columnas dóricas de columnas lisas, ejecutadas con pesadez. Con frontón, apeado sobre dos columnas dóricas, se encuentra incluso, la puerta de las casas sencillas, a las que se les ha querido dar un aspecto mas impresionante. Sin embargo el orden corintio se ha aplica con frecuencia en portada de iglesias y palacios.
- 2). En las ventanas del primer piso, se suele aplicar el arco romano de medio punto.
- 3). Desaparecen o se atenúan las impostas, reapareciendo, sin embargo, las cornisas romanas sobre modillones.
- 4). Las fachadas son coronadas por altos áticos y frontones de línea rígida y severa.
- 5). Las superficies de los muros quedan completamente lisas, salvo columnas adosadas y pequeños recuadros.

1.2 En Italia

Nace basado en una inspiración romana mas que griega, del arte neoclásico italiano, de sus estructuras y formas etc., nada puede añadirse que no se haya ya dicho del francés.

Los principales centros del neoclasicismo italiano son Milán, la república Cisalpina y Nápoles. Entre las obras mas destacadas están la Iglesia de San Pantaleón, en Roma; el casino de Livia en Venecia; la iglesia de Santa Magdalena, también en Venecia; el Arco de la Paz de Milán, dedicado a Napoleón, y el famoso teatro de la Scala, también en Milán.

1.3 En Inglaterra

La tendencia del neoclasicismo ingles es griega, y su introductor, Sir William Chambers, autor de la famosa Somerset House, a orillas del Támesis.

Destacan las grandes construcciones como la Universidad de Edimburgo, la galería Nacional de Londres, La Bolsa, el Museo Británico, la Hight School de Edimburgo etc.

El estilo neoclásico de tendencia Inglesa se traslada a EEUU, donde destacan edificios varios del gobierno como el Capitolio.

1.4 En Alemania

Alemania, país con una concepción científica mucho más severa que Francia, recoge enseñanzas grecorromanas con mayor rigor llegando a asimilar el arte antiguo de tal modo que se convierte en la forma natural de expresión de los arquitectos alemanes en una época que para la historia de Alemania está llena de resonancias históricas.

Son los tiempos de Federico el grande y el arte vigente es la entusiasta manifestación del clasicismo prusiano, exultante y dominador.

Las características principales son:

- 1). La utilización de líneas rectas y el plano.
- 2). Las columnas normalmente son dóricas, a veces sin estrías y sin basa, construidas con unas dimensiones mayores que las antiguas.
- 3). La decoración exterior es muy escasa; se limita a los frisos de palmetas o bien a los relieves de los frontones de portadas y ventanas.



4). En lo que se refiere a la ornamentación pública se prefieren los monumentos de origen egipcio: el obelisco, como elemento conmemorativo; y esfinges y pirámides son frecuentes en el ornato de parques y paseos.

1.5 En España

Introducen el estilo los arquitectos extranjeros al servicio de la corte y, como en ningún otro país, se entabla una feroz lucha del viejo estilo contra las nuevas formas que preconiza el neoclasicismo. Tres son los arquitectos principales del neoclásico español: Ventura Rodríguez, Francisco Sabatini y Juan de Villanueva.

Francisco Sabatini es hijo de padres italianos y el director de los planes de urbanización de Madrid, durante el reinado de Carlos III.

Aunque con espíritu más clásico que Ventura Rodríguez, la formación de Sabatini es aún barroca. Es suyo el edificio que hoy ocupa el Ministerio de Hacienda, la Puerta de San Vicente y la famosa Puerta de Alcalá, en Madrid, con tres arcos centrales y dos vanos adintelados en los laterales.

Juan de Villanueva, que esta en Italia, produce un neoclásico más puro que se da en España, es suya la Iglesia del Caballero de la Gracia, en Madrid, con fachadas de orden jónico. Su obra más importante es el museo del Prado. La portada de la fachada principal tiene seis gigantes columnas dóricas con un entablamento liso sobre el que se levanta un ático, que tiene un relieve en su frente. A ambos lados de esta portada corren galerías de dos pisos: el bajo con arcos de medio punto, el superior, adintelado con pequeñas columnas jónicas.

2. La escultura y pintura del neoclásico

La escultura y pintura neoclásicas, dejando las formas abultadas, los pliegues afectados y el efectismo externo de las obras del Barroco y Rococó, pretende una espiritualidad y veracidad más profunda, no solo en el sentido interno de las obras, sino también en la pureza de la línea, que se basará en las idealizadas formas perfectas del clásico, sobre todo en lo que se refiere a la escultura, ya que en la pintura, con una mentalidad similar se tiende hacia un clasicismo de tipo rafaelesco.

Al fin el resultado será, también una escultura y una pintura de un marcado acento decorativo, bastante fría, irreal, donde únicamente se destacará la perfección y suavidad de la línea, dentro de una clara vacuidad.

Con respecto a la pintura, excepto en el caso de Goya, podemos decir otro tanto. Forma y línea llenas de delicadeza y perfección al servicio de unos temas y modelos que poco tienen que ver con nuestra realidad, aun teniendo en cuenta la mejor.

2.1. Escultura

Dos son las figuras principales de la escultura neoclásica. Antonio Cánova y Alberto Thorwaldsen, italiano el primero y danés el segundo. A pesar de tan distinto origen ambos trabajarán en Roma.

Cánova es veneciano y necesita un gran esfuerzo para liberarse de su natural tendencia hacia lo humano y lo plástico, para entrar en el idealismo de las formas clásicas. Es un escultor que nos deja una obra delicada y llena de encanto, tocando generalmente temas mitológicos y eróticos con gran elegancia. Entre sus obras más importantes podemos contar "Dédalo e Icaro", "Teseo y el minotauro", obra que le dio fama, y sus obras maestras, las dos interrelaciones de "Eros y Psique". También destacó como retratista y en la construcción de monumentos funerarios.

Alberto Thorwaldsen, hace un intento de conseguir la máxima pureza clásica en su trabajo. Para ello se basa y estudia exclusivamente obras clásicas, sin embargo su asimilación es muy científica y produce obras frías, pero muy sólidas y bien estructuradas, en un loable esfuerzo por conseguir formas dentro de una norma que él considera la mejor.

Trabajador sistemático y laboriosísimo, su obra es muy regular y se hace difícil destacar alguna. Reproduce a los héroes más corrientes de la mitología griega y son famosos su "Jasón", "Ganímedes dando de beber al águila" y el relieve "La noche y la aurora".

En Inglaterra destaca Flaxman, también dibujante. Es suyo el monumento funerario de Nelson en San Pablo.

En Alemania las dos figuras importantes son Schadow, autor de la cuadriga y de los relieves de la puerta de Brandenburgo, y Rauch, que labra el monumento sepulcral de Luisa de Prusia.



2.2. La pintura

La influencia de la estatuaria clásica en la concepción de las figuras, el predominio del dibujo sobre el color, y las composiciones claras sencillas y estéticas, son las características más importantes de la pintura neoclásica.

David fue el verdadero fundador del Neoclasicismo francés. Sus creaciones pictóricas de rasgos estatuarios y colores pulidos fueron el más grande paradigma del siglo XVIII. Boucher y Vien fueron sus maestros, se vio influenciado por ellos en sus primeras creaciones marcadamente sensualistas. Después irá evolucionando hacia un estilo más personal.

David en 1774 gana un premio con la presentación en la Academia de la *Lucha entre Minerva y Marte*. El premio le permitió realizar su primer viaje a Italia, allí contactó de un modo decisivo en su carrera con la Antigüedad Clásica. Al volver a París, se le acepta como miembro de la Academia, expone *El Juramento de los Horacios*. Con esta obra se concreta su reflexión entorno al concepto de lo clásico.

En la Revolución Francesa David era partidario de Robespierre, motivo por el cual conoció la cárcel. Al subir Napoleón al poder su situación se vio transformada. En 1800 se le nombra retratista oficial de la corte. Así, en este periodo, abundan los retratos del emperador. Al caer Napoleón, David pasaría sus últimos años en Bruselas.

Los discípulos de David son: **Gros**, que pinta con tono heroico las campañas militares de Napoleón; **Gerard** autor de "El amor y la psique"; y **Girodet**, emparentado ya con el romanticismo.

A la muerte de David, su alumno **Ingres** asumió la dirección de los neoclásicos, al tiempo que surgía ya el movimiento romántico. Durante esta etapa, en cualquier caso, los pintores de ambas escuelas se influyen mutuamente, como puede apreciarse en la propia obra de Ingres.

En la España del siglo XVIII, la influencia francesa se hace patente a todos los niveles, particularmente en los gustos y los modelos estéticos. Los artistas franceses e italianos que fueron llamados a la corte española introdujeron con sus obras un nuevo estilo, y establecieron como el resto de Europa, academias destinadas a la formación de artistas del país. Uno de ellos, tras reaccionar ante la imposición academicista, se convertiría en uno de los más geniales pintores de todos los tiempos: Francisco de Goya.

Goya comienza pintando tapices para la Real Fabrica y cuadros en los que partes de las formas barrocas y rococó. Así pinta escenas del pueblo de Madrid, en fiestas, juegos, romerías etc. En las que la despreocupación, en vivir alegre y confiado de majas y chisperos llenos de gracia, son la nota dominante, "Baile en San Antonio de la Florida", "La cometa", "La gallina ciega" y también las dos majas, cuentan entre sus primeras obras.

A partir de allí, cuestiones personales y la observación de los acontecimientos de la guerra de la Independencia, hacen que penetre en el espíritu de Goya un pesimismo que se traducirá en sus trabajos, e irá en aumento para producir una obra en la que, sucesivamente se ira presentando un mundo cada vez más crudo y expresivo, donde la fealdad, la vejez, la monstruosidad y la imaginación desbordante que nos introduce en un mundo de brujas, poseídos y extraños paisajes fantasmales, reuniones de aquelarre, etc, tienen mayor lugar.

En cuanto a su técnica pictórica, Goya se aparta del amaneramiento neoclásico de David, falto de color y expresión de un mundo ideal, para adentrarse en un naturalismo colorista y crítico.

Su técnica, conforme avanza su obra, se aparta del acabado minucioso imperante, y se hace sumaria y de pincelada ágil y violenta.

Por último, hay que mencionar sus grabados, donde toda la torrencial fuerza crítica y la imaginación de Goya encuentran su campo más apropiado. Sus tres grandes colecciones de grabados son "Los Caprichos", "Los desastres de la guerra" y "Los Disparates".

Al margen de la figura de Goya, cabe destacar a Francisco Bayeu, y especialmente a José Madrazo, discípulo de David, autor de obras de tema clásico como la "Muerte de Lucrecia".

2.3 Diseño Grafico del neoclásico

La marcada influencia que ejerció esta corriente se extendió no solo al campo de la arquitectura, la escultura y la pintura, sino también al Diseño Grafico, en piezas que para la época fueron de trascendental importancia, no solo para la propaganda política sino también para la divulgación de las nuevas ideas. Conocida es la influencia que ejercieron los periódicos y boletines clandestinos en la época de la revolución.

Sin embargo, luego de la toma de poder por parte de Napoleón Bonaparte, el "nuevo orden" establecido, comenzó a cobrar la forma y la ideología de la clase dominante. Los tipógrafos de la época, beneficiados por las ventajas de la revolución industrial, tuvieron por prime-



ra vez a su disposición las herramientas y la tecnología necesarias para innovar en el diseño y la reproducción de tipos gráficos. Estos diseños, estaban inspirados en las fuentes diseñadas por los Romanos (conservando así la influencia ideológica de la época). Nótese que todos los aspectos estéticos de los diseños del Neoclásico pretenden recuperar, mediante el uso de elementos característicos, los ideales y valores del antiguo Imperio.

^e“Al empezar el siglo, se diseñó, ordenando por Luis XIV, la Romana Real, primer carácter moderno. Este es el presagio de un siglo marcado por el mecenazgo y por el apoyo de los gobernantes e instituciones a la edición y a la composición cuidada.

Se asistía al trabajo de los últimos artesanos anteriores a las grandes innovaciones industriales del siglo XIX, que casi terminan con los procedimientos artesanales del libro. Estos últimos artesanos fueron: Fournier, Didot, Caslon, Baskerville y Bodoni. La aportación del francés Pierre Simon Fournier fue el proponer una unidad de medida estandar a la que llamó «punto». Las innovaciones de Fournier se divulgaron a través de su Manual Tipográfico, donde introduce el sistema de puntos.

Firmin Didot, otro francés, desarrolló las innovaciones hechas por Fournier, de cara a unificar Europa mediante un patrón único de medida. Ni Gran Bretaña ni EE.UU. adoptaron el sistema, pero sí basaron el suyo en él.

William Caslon, propietario de una fundición tipográfica en Londres, creó hacia 1.720 un estilo de letra genuinamente inglés, que podría definirse como romano antiguo. Este primer tipo creado por Caslon era muy peculiar, pues sus letras vistas aisladamente no parecen que puedan armonizar cuando se componga el texto.

El caso de John Baskerville fue el de un hombre que, no contento con desarrollar un tipo que le inmortalizara, se preocupó de mejorar herramientas, tintas y soportes. El tipo Baskerville es un diseño de transición, evolución de los tipos antiguos a los modernos, procurando aunar la legibilidad de los primeros y la limpieza de los segundos.

Gianbattista Bodoni reinterpretó el estilo moderno de Didot y en 1.787 presentó su propia versión de letra romana moderna.

Bodoni, como Baskerville, era enemigo de la profusión de orlas y ornamentación que distrajera la atención del texto limpio y puro. Bodoni pretendió erigirse en una especie de paladín del buen gusto, entendiendo esto como simetría, clasicismo y sobriedad. Editó tres manuales tipográficos que son el testimonio más extenso de la obra bodoniana y el reflejo de toda una generación de artesanos. La belleza de los textos, para Bodoni, reside en la letra. Esta Belleza se asienta en cuatro virtudes fundamentales: Regularidad, Limpieza, Buen Gusto y Gracia. Regularidad en cuanto que todas las letras deben estar regidas por una especie de norma que genere conformidad sin ambigüedad, variedad sin disonancia. La Limpieza se basa en la atención puesta a la hora de fundir las letras y el control atento del proceso de impresión. El Buen Gusto es aquel que sabe combinar estilos y formas variadas. Y, por último, la Gracia, virtud que se advierte en la desenvoltura del trazo, que ha de parecer espontáneo sin serlo.



ROMANTICISMO

El romanticismo posrevolucionario refleja un sentido nuevo del mundo y de la vida y hace madurar sobre todo una nueva interpretación de la idea de libertad artística. Esta libertad no es ya un privilegio del genio, sino el derecho innato de todo artista y de todo individuo con capacidad; el romanticismo niega el valor de toda regla artística objetiva, toda expresión individual es única, insustituible, y tiene sus propias leyes y su propia tabla de valores en sí; esta visión es la gran conquista de la Revolución en el Arte.

El movimiento romántico se convierte ahora por vez primera en la lucha por la libertad que no se dirige contra las academias, las iglesias, las cortes, los mecenas, los aficionados, los críticos o los maestros, sino contra el mismo principio de tradición de autoridad y contra toda regla. Esta lucha es inconcebible sin la atmósfera intelectual creada por la Revolución; a la Revolución debe tanto su génesis como su influencia. Todo el arte es hasta cierto punto el resultado de esta romántica lucha por la libertad. [...] Hasta el romanticismo carecía de importancia el que el público estuviera compuesto por verdaderos entendidos, y en que medida lo estuviera; artistas y escritores se proponían con todo su ánimo corresponder a los deseos de este público.

El romanticismo buscaba constantemente recuerdos y analogías en la historia y encontraba su inspiración más alta en ideales que él creía ver ya realizados en el pasado. Pero su relación con la edad media no corresponde exactamente a la del clasicismo con la antigüedad, pues el clasicismo toma a los griegos y a los romanos meramente como ejemplo, mientras que el romanticismo, por el contrario, tiene siempre el sentimiento de *déjà vécu* (ya vivido) en relación con el pasado. Recuerda el tiempo vivido y pasado como una preexistencia. Sin embargo este sentimiento no demuestra en modo alguno que el romanticismo tuviera más en común con la Edad Media que el clasicismo con la antigüedad clásica, demuestra más bien lo contrario. "Cuando un benedictino –dice un reciente y muy agudo análisis del romanticismo- estudiaba la Edad Media, no se preguntaba para que le serviría ni si la gente vivía más feliz y piadosamente en la Edad Media. Puesto que se encontraba en la continuidad de la fe y de la organización eclesiástica, podía adoptar frente a la religión una actitud más crítica que un romántico, en el que toda la fe vacila y todo está puesto en tela de juicio". Es innegable que la experiencia romántica de la historia expresa un miedo morboso al presente y un intento de fuga al pasado. Pero nunca una psicosis ha sido tan fructífera. A ella debe el romanticismo su sensibilidad histórica y su clarividencia y su agudeza para todo, por lejanamente emparentado que estuviera o por difícil de interpretar que fuera. Sin esta hiperestesia difícilmente hubiera conseguido reanudar las grandes continuidades históricas de la cultura, delimitar la cultura moderna frente a la clásica, reconocer en el cristianismo la gran línea divisoria de la historia occidental y descubrir los grandes rasgos comunes "románticos" de todas las culturas problemáticas, individualistas y reflexivas derivadas del cristianismo.

El concepto de "ironía romántica" se basa fundamentalmente en su idea de que el arte no es otra cosa que autosugestión e ilusión y de que nosotros somos siempre conciente de lo ficticio de sus representaciones. La definición de arte como "autoengaño conciente" procede del romanticismo y de ideas como "la suspensión voluntaria de la incredulidad", de Coleridge¹. La "conciencia" y el "carácter deliberado" de esta actitud, eran todavía, sin embargo, un rasgo del racionalismo clasicista que el romanticismo abandona con el tiempo, sustituyéndolo por la ilusión inconsciente, por la anestesia y la embriaguez de los sentidos y por la denuncia a la ironía y a la crítica".

Sus principales características son:

- 1). Se fija atención no ha en la cultura helenística, sino en el período de civilización romántico-cristiana de la Edad Media europea

¹ Samuel Taylor Coleridge (21 de octubre de 1772- 25 de julio de 1834) fue un poeta, crítico y filósofo inglés, quien fue, junto con su amigo William Wordsworth, uno de los fundadores del Romanticismo en Inglaterra y uno de los *lakistas*. Sus obras más conocidas son, posiblemente, *The Rime of the Ancient Mariner*, (*Rima del anciano marinero*) y *Kubla Khan*, así como su obra en prosa *Biographia Literaria*.



- 2). Se da primacía a una producción libre y apasionada, que no admite reglas que las que dicte el propio impulso emocional del autor.
- 3). Apasiona la naturaleza tal como se presenta, a las pasiones intensas, la infelicidad, la fealdad, la muerte etc., se le extraen acentos a un patetismo un tanto grandilocuente encuadrados en un marco de un angustioso (y aparatoso) sentido religioso.
- 4). El gótico, entendido (en la arquitectura) como el sistema constructivo mas acorde con la naturaleza y con el ascendente espíritu del hombre hacia estadios del carácter ultramundano, acapara toda la atención.

Muchas obras del período romántico, pecan de excesivo efectismo en sus planteamientos, pero no debe reducirse el romanticismo a dichas tendencias. Caracteres tan propios del arte actual como la libertad imaginativa y el individualismo, o el sentimiento metafísico de la naturaleza, tienen sus raíces en la estética romántica.

1. Arquitectura

El movimiento arquitectónico tiene sus orígenes en la literatura; Chateaubriend elogia en su obra las catedrales góticas y el medioevo, Víctor Hugo centra su novela en Notre Dame, Goethe, había cantado los manes de Edwin von Steinbach, años antes de que se iniciase el romanticismo en Alemania.

La característica básica y primordial de la arquitectura romántica estriba en una vuelta al estilo gótico, por lo que también se la ha llamado "neogótica".

Si bien este movimiento nace en Inglaterra, es en Alemania donde va a tener su más entusiasta acogida.

1.1. En Inglaterra

A la arquitectura romántica inglesa le da su primer impulso la nobleza rural. Primero acapara las construcciones religiosas y luego en los edificios civiles en los que se tiende al gótico.

Unas de las primeras manifestaciones del neogótico inglés es el Strawberry Hill, cuyo constructor es Horace Walpone.

De Robert Morris es el Inverary Castle en Escocia, de Dance son el Ayuntamiento de Londres y la Iglesia San Bartolomé. Por último Charles Barry, es quizás la figura mas importante de toda la arquitectura neogótica; siendo suyo el famoso Parlamento de Londres.

1.2 En Alemania

El romántico es introducido por el príncipe Federico Francisco de Anhart, tras una estancia en Inglaterra. Por iniciativa suya se construye el parque neogótico de Woerlitz, cuyo proyecto se debe a Ermansdorff, amigo del príncipe. En el interior del parque se construye La Casa Gótica, del arquitecto Hesekiel.

Es en Munich en donde se arraiga esta corriente con mayor firmeza, de la mano de arquitectos como Ziebland, autor de la Basílica de San Bonifacio; F. von Gaertner, autor de la Biblioteca del Estado, y la Iglesia de San Luís, entre otros.

1.3 En Francia

No existen apenas obras nuevas correspondientes a movimiento romántico y la actividad constructiva se centra en la restauración de castillos e Iglesias medievales.

La figura más importante del romanticismo neogótico francés es Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc.

2. Pintura

Fue en este campo donde se produjo una ruptura definitiva: al dibujo preciso de los pintores neoclásicos se opuso la mancha de vibrante cromatismo, la temática clásica se vio reemplazada por la medieval, por el paisaje etc.

El pintor más importante del romanticismo francés es Eugène Delacroix, que combina la influencia de los demás románticos con una utilización muy personal de las formas y el color, elemento predominante en su obra. Sus motivos, predominantemente históricos y literarios, ocultan en ocasiones el carácter renovador de su obra, que se aprecia en cuadros como "La muerte de Sandanápolo" o "La matanza de Quíos" en la que los modelos clásicos se remiten al barroco y no a la antigüedad grecolatina.



Fuera de Francia la pintura romántica alcanza desarrollos peculiares en Alemania e Inglaterra. En el primerote los países desarrolla su obra un pintor excepcional, Friedrich, que hace del estudio de la naturaleza su tema principal, refleja en su obra un sentimiento místico del mundo exterior y la soledad del hombre, que conecta con el idealismo alemán y sus manifestaciones literarias.

DEL NATURALISMO AL IMPRESIONISMO

“La politización de la sociedad que comenzó con la Revolución Francesa, alcanza su punto culminante bajo la Monarquía de Julio. La contienda entre el liberalismo y la reacción, la lucha por conciliar las conquistas revolucionarias con lo intereses de la clase privilegiadas, continúa y se extiende a todos los campos de la vida pública. El capital financiero triunfa sobre la propiedad territorial, y tanto la aristocracia feudal como la Iglesia dejan de desempeñar un papel político de importancia decisiva; los elementos progresistas están frente a los banqueros y fabricantes. El antiguo antagonismo político y social no se ha mitigado de modo alguno, pero las posiciones se han desplazado. Las contradicciones más profundas se dan ahora entre el capitalismo industrial, de un lado, y los jornaleros y la pequeña burguesía por el otro. Los fines de la lucha de clase se aclaran y los métodos de lucha se agudizan, todo parece anunciar una nueva Revolución. El Liberalismo, a pesar de las constantes reacciones, gana terreno y va preparando lentamente el camino para la democracia occidental en Europa. [...] Es cierto que le dominio del Capital no comienza ahora ni mucho menos; pero la posesión de dinero era hasta ahora solo uno de los medios por los que un hombre podía adquirir posición en Francia, mas no el mas distinguido ni el mas efectivo. Ahora, por el contrario, de repente, todo derecho y toda capacidad se expresan en dinero. Todo ha de reducirse a este común denominador para que sea comprendido. Vistas desde aquí las cosas, toda historia anterior del capitalismo era un mero prólogo.

[...] La tendencias básicas del capitalismo moderno, que se habían hecho evidentes desde e Renacimiento, surgen ahora en toda su pura claridad, sin concesiones, no mitigadas por tradición alguna. La más evidente es la tendencia a la objetivación, es decir a la aspiración a desligar, todo el aparato de una empresa económica de toda influencia directamente humana, esto es, de toda consideración de circunstancias personales. La empresa se convierte en un organismo independiente que persigue sus propios objetivos y que se rige por leyes de una lógica propia; es un tirano que convierte en esclavos a todos cuanto se acercan a él. La entrega completa al negocio, el autosacrificio del empresario en interés de la capacidad de concurrencia, de la prosperidad y de la ampliación de la firma comercial, y su abstracto afán de triunfo, desconsiderado incluso consigo mismo, adquieren un alarmante carácter monomaniaco. El sistema se independiza de quienes lo sostienen y se convierte en un mecanismo cuya marcha no pude detener ninguna fuerza humana. En este carácter de automovilidad reside el misterio del capitalismo moderno; él le presta aquel carácter demoníaco que Blazac² describe de manera tan estremecedora.

[...] El socialismo como doctrina se desarrolla del reconocimiento del carácter clasista de la economía. Naturalmente, ideas y tendencias socialistas nos han salido al paso ya en la gran Revolución francesa [...], pero no se pude hablar de un movimiento proletario de masas y de una conciencia de clase correspondiente a él hasta el triunfo de la revolución industrial y la aparición de la gran fábrica completamente mecanizada. Los contactos humanos en estas industrias constituyen el origen de la solidaridad de las clases trabajadoras, y, con ella, de todo el nuevo movimiento obrerista. El moderno proletariado, como integración de las pequeñas uniones obreras dispersas, es creación del siglo XIX y del industrialismo; la historia anterior no co-

² Honoré de Balzac (Honorato de Balzac) (Tours, 20 de mayo de 1799 - París, 18 de agosto de 1850) fue el novelista francés más importante de la primera mitad del siglo XIX, y el principal representante, junto con Flaubert, de la llamada novela realista. Trabajador infatigable, elaboró una obra monumental, la *Comedia humana*; ciclo coherente de varias decenas de novelas cuyo objetivo es describir de modo casi exhaustivo a la sociedad francesa de su tiempo; según su famosa frase, hacerle "la competencia al registro civil".



noce nada semejante. La teoría socialista, cuya fundación es obra de filántropos y utopistas aislados, y que ha surgido de la miseria económica del pueblo y del deseo de aliviar esta miseria y encontrar una solución para la distribución justa de los bienes, no se convierte en un arma efectiva sino con la distribución de factorías urbanas y las luchas sociales que tienen lugar a partir de 1830; y es ahora cuando esta teoría comienza a recorrer el camino que Engels ha escrito como su evolución de "utopía de la ciencia". La crítica social de Saint-Simon y Fourier³ había surgido de la experiencia del industrialismo y sus efectos desoladores, pero el realismo de estos pensadores estaba todavía mezclado con una buena dosis de romanticismo, y los problemas auténticamente planteados se mezclaban con fantásticos intentos de solución.

Las tendencias religiosas que venían surgiendo desde la Restauración, e incluso desde cierto aspecto desde el Concordato, y que hacia 1830 se vuelven más profundas, determinan el carácter de toda actividad reformista y misionera de aquellos. Desde Saint-Simon hasta Auguste Comte, los socialistas y filósofos sociales se forjan un ideal romántico: todos quisieran sustituir la Iglesia medieval como forma "orgánica" y sintética, por un nuevo orden y una nueva organización de la sociedad, y fundar la "nueva cristiandad" con ayuda de poetas y artistas".

PRERRAFaelISMO

En Inglaterra, el estilo romántico produce obras más personales con el grupo de los prerrafaelistas, que adoptan este nombre con la intención de emular a los pintores italianos anteriores a Rafael. Dentro de la tradición inglesa, recuperaron la obra de Blake, que se hallaba en el olvido.

Estos artistas pretendían alcanzar un arte representativo similar al de los pintores primitivos italianos, y hacer caso omiso de los inteligentes logros de los admirados seguidores de Rafael.

Aparte de la finalidad común en su búsqueda de la naturaleza, los prerrafaelistas diferían mucho entre sí. Por ejemplo, Ford Madox Brown, se dedicó a mostrar la maldad social y Holman Hunt a plasmar escenas bíblicas; mientras Dante Gabriel Rossetti y Edward Burne-Jones se inspiraron en episodios de la Edad Media. Encontraron apoyo en William Morris, quien efectuó una campaña propagandística a favor del diseño bello y útil, en tiempos de la despiadada Revolución Industrial, donde todo emanaba ignorancia y mal gusto.

REALISMO

Contexto histórico-social:

Hacia las décadas centrales del siglo XIX el Romanticismo irá cediendo paso al Realismo. Al cambio contribuyen varios fenómenos:

- En las conciencias se cierne el peso y las terribles consecuencias de la **Revolución Industrial:**
 - Trabajo de niños y mujeres
 - Horarios excesivos.
 - Condiciones de vida penosas.
 - Viviendas insalubres.
- Los **fracasos revolucionarios del 1848** se dejan sentir.
- Se abole todo atisbo de idealismo.
- Abunda la **temática social**.
- Se tiende a representar al **hombre en sus quehaceres cotidianos**.
- El tema de la **fatiga** se convierte en tema principal.

³ François Maria Charles Fourier ([Besançon](#), 7 de abril de 1772 – París, 10 de octubre de 1837) fue un socialista utópico francés de la primera parte del siglo XIX y uno de los padres del cooperativismo. Fourier fue un mordaz crítico del capitalismo de su época. Sin embargo, el carácter jovial con que Fourier hace algunas de sus críticas hace de él uno de los grandes satíricos de todos los tiempos.



Todos estos rasgos se reflejan en la **pintura**, literatura como la de Dickens o Zola. A todo ello contribuye un marcado **positivismo filosófico** que considera como fuentes únicas de conocimiento la observación y la experimentación.

Al mismo tiempo que el romanticismo, surge en Francia otra revolución pictórica como resultado del enfrentamiento del arte clásico. En este caso, sin embargo, la temática medieval y el individualismo romántico es sustituido por temas contemporáneos tratados con aparente objetividad, ya que en ellos se ven reflejadas las ideas político-sociales del momento. Acen- tuando el desacuerdo entre el arte oficial y las nuevas tendencias, la expresión artística se divi- de en dos grandes vías: el arte oficial y el arte independiente expuesto en el Salón de los Re- chazados. Los dos artistas más importantes, iniciadores de esta nueva corriente son: Jean François Millet y Gustave Coubert. Pintor de los campesinos, Millet capta en su obra la soledad y pobreza del campo, lo que valió el ataque de los críticos parisinos y la mayor pobreza durante toda su vida. Su obra mas conocida "El Angelus" refleja expresivamente la pureza del arte de Millet. Por su parte, Coubert se inspiró en la realidad que lo rodeaba, a la que dio un carácter político-social acorde con la ideología del momento. Preocupado por la captación de los reflejos de la "luz en las sombras", su obra suscitó una problemática que tendría que ser resuelta mas tarde por los impresionistas.

IMPRESIONISMO

⁹"Los enormes adelantos técnicos no deben inducirnos a desdeñar el sentimiento de crisis que estaba en el aire. Más bien debe ser vista la crisis misma como un incentivo para nuevas conquistas técnicas y experimentos de métodos de producción. Ciertos signos de la atmósfera de crisis dejan sentir en todas la manifestaciones de la actividad técnica. Sobre todo, la velocidad furiosa del desarrollo y lo forzado de los cambios en los que parece patológico, particularmente si se lo compara con el ritmo del progreso en épocas anteriores de la historia del arte y de la cultura. Pues el rápido desarrollo de las técnicas no solo acelera el cambio de las modas, sino también en las variaciones en los criterios del gusto estético; a menudo trae consigo una manía de innovación estéril y sin sentido, una lucha sin descanso por lo nuevo, por el simple gusto de la novedad. Los industriales se ven obligados a intensificar artificialmente la demanda de productos siempre mejores, y deben dejar adormecer la creencia de que lo nuevo es realmente lo mejor si realmente desean aprovecharse de las conquistas de la técnica. La continua y cada vez mas creciente sustitución de viejos artículos de uso diario por otros nuevos lleva, sin embargo, a un aprecio cada vez menor de la posesión material, y pronto también de la intelectual, y acomoda la velocidad a que se desarrollan los cambios de valor filosóficos y artísticos a la de la moda cambiante. La técnica moderna instruye de ese modo un dinamismo sin precedentes en la totalidad de la actitud ante la vida, y es sobre todo ese nuevo sentimiento de velocidad y cambio el que encuentra expresión en el Impresionismo.

Con el progreso de la Técnica va ligado, como fenómeno más sorprendente, el tránsito de los centros de cultura a las grandes ciudades en el sentido moderno; éstas constituyen el terreno en el que el nuevo arte tiene sus raíces. El Impresionismo es un arte ciudadano por excelencia, y no solo, desde luego, porque descubre la ciudad como paisaje y devuelve la pin- tura desde el campo a la ciudad, sino también porque ve el mundo con ojos de ciudadano y reacciona ante las impresiones exteriores con los nervios sobreexcitados del hombre técnico moderno; es un estilo ciudadano porque describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las impre- siones súbitas, agudas, pero siempre efímeras, de la vida ciudadana. Y, precisamente como tal, significa una expansión enorme de la percepción sensorial, una nueva sensibilidad agudi- zada, una nueva excitabilidad, y representa junto al gótico y al romanticismo, una de las más importantes encrucijadas de la historia del arte occidental. En el proceso dialéctico que descri- be la historia de la pintura, en el cambio de estática y dinámica, dibujo y color, orden abstracto y vida orgánica, el impresionismo constituye el punto culminante de la tendencia dinámica y la disolución completa de la estática imagen medieval del mundo.

Lo mismo que la economía de la baja Edad Media al capitalismo, también del gótico al impresionismo corre un camino ininterrumpido, y el hombre moderno, que concibe toda su exis- tencia como lucha y competición, que transforma todo ser en movimiento y cambio, y para el



que la experiencia del mundo se convierte cada vez mas en la experiencia temporal, es el producto de esta evolución doble y, sin embargo, profundamente unitaria.

El predominio del momento sobre la duración y la persistencia, el sentimiento de que todo fenómeno es una constelación pasajera y única, una ola fugitiva en el que no se baña una o dos veces, es la forma mas simple en la que puede ser reducido el Impresionismo. Todo el método impresionista con todos sus medios y conceptos artísticos, quiere, ante todo traer y acentuar este sentido heracliteano del mundo del que la realidad no es un ser sino un devenir, no un estado sino un ocurrir [...].

Un mundo cuyos fenómenos cambian siempre y por medio de innumerables e imperceptibles transiciones produce la impresión de una continuidad en la que todo se funde, y en la que no hay otras diferencias que las actitudes y puntos de vista del espectador. Un arte conforme a este mundo no solo acentuará lo momentáneo y transitorio de los fenómenos en los que los hombres encuentran realmente la medida de las cosas, sino que buscará en el *hic et nunc* el criterio de la verdad. La casualidad les parecerá al principio de toda la experiencia, y la verdad del momento debilitará toda la verdad [...].

El impresionismo es un fenómeno extremadamente completo, en cierto aspecto, representa el desarrollo lógico del naturalismo. Si se entiende por naturalismo el proceso de lo general a lo particular, de lo típico a lo individual, de la idea abstracta a la experiencia concreta, temporal y espacialmente determinada, la reproducción impresionista de la realidad, con su énfasis en lo momentáneo y lo irrepetible, significa efectivamente una importante conquista naturalista. Las representaciones del impresionismo están más cerca de la vivencia sensorial que las del naturalismo en sentido estricto, y sustituyen el objeto del conocimiento teórico por el de la experiencia directamente óptica de manera más íntegra que cualquier arte anterior. Pero en tanto que el impresionismo desliga los elementos ópticos de los elementos conceptuales, y realza la visualidad en su autonomía, se aleja de todas las maneras artísticas anteriores, y por lo tanto, también del naturalismo. La peculiaridad del método consiste en que, mientras que el arte impresionista basa sus representaciones en una imagen consciente, compuesta de modo heterogéneo aunque da la impresión de uniforme, formada por elementos conceptuales y sensoriales, el impresionismo aspira a la homogeneidad de la mera visualidad. Todo arte anterior es resultado de una síntesis, mientras que el impresionismo lo es de un análisis. Construye su correspondiente objeto con los desnudos datos de los sentidos; recurre, pues, al mecanismo psíquico inconsciente y presenta en parte, un material no elaborado de experiencia, que esta mas lejos de nuestra imagen habitual de la realidad que las impresiones sensoriales conceptualmente elaboradas. El impresionismo es menos ilusionista que el naturalismo; en vez de la ilusión del objeto, da los propios elementos; en vez de una imagen de la totalidad, los materiales de los que se compone la experiencia. Antes del impresionismo, el arte producía sus objetos por medio de signos; ahora los representa por medio de sus componentes, por medio de partes del material de que constan.

El naturalismo señaló frente al arte anterior un incremento en los elementos de la representación, o sea una ampliación de los motivos y un enriquecimiento de los medios técnicos. El método impresionista, por el contrario, trae consigo una serie de reducciones, un sistema de limitaciones y simplificaciones. Nada es mas significativo de una pintura impresionista que el hecho de que deba ser contemplada a cierta distancia y describa las cosas haciendo caso omiso a la lejanía. La serie de reducciones que muestra comienza con la reducción de los elementos de la representación a la visualidad y la eliminación de todo lo que no sea de naturaleza óptica. La renuncia a los llamados elementos literarios del tema, a la fábula o a la anécdota (**el contenido**) es la expresión mas clara de esta "reducción de la pintura a sus propios medios". La limitación de los motivos al paisaje, la naturaleza muerta o el retrato, o el tratamiento de todo como "paisaje" o "naturaleza muerta", no es otra cosa que el síntoma del predominio del principio específicamente "pictórico" en la pintura. "El tratamiento según los tonos y no según el tema es lo que diferencia a los impresionistas de los demás pintores". Se puede concebir esta objetivación y neutralización de los motivos como la expresión del sentido antirromántico de la época, y ver en ella la completa desheorización y trivialización de los objetos artísticos, pero se la puede también considerar como un alejamiento de la realidad y ver la limitación de la pintura



a los “temas propios” como una decadencia desde el punto de vista naturista [...] (la aclaración en negritas es mía LMS).

La sustitución de la imagen táctil por la imagen visual, es decir la traslación de volumen corporal y de la forma plástica espacial a las superficies, es un paso ulterior, interdependiente con aquella intención artística “pictórica”, paso que consuma el impresionismo en la imagen naturista de la realidad. Por otra parte esta reducción no es el objetivo, sino, simplemente, un producto accesorio del método. La acentuación del color y el deseo de transformar la superficie pictórica en una armonía de efectos de luz y color son lo que absorbe el espacio y disuelve la tectónica de los cuerpos. Pero el impresionismo reduce no solo la realidad a una superficie bidimensional, a un sistema de manchas sin perfil; renuncia, en otras palabras no solo a la plasticidad, sino también al dibujo, no solo a la forma espacial como objeto sino también a la forma lineal. Lo que gana la representación es dinámica y atractivo sensual, pero lo que pierde en claridad y evidencia es innegable, y este beneficio era lo mas importante para los impresionistas. El público, sin embargo estimó mas la perdida que la ganancia, y hoy, después de que el modo de ver impresionista en uno de los componentes mas importante de nuestra imagen óptica del mundo, no podemos hacernos ya a la idea de cuan perplejo estaba aquel publico frente a esta barahúnda de manchas, borrones y chafarrinones. Sin embargo, el impresionismo constituyó simplemente el último paso de un proceso constante de oscurecimiento que había comenzado siglos atrás [...].

Sin embargo, las innovaciones no agotaron la serie de reducciones de que se vale el método impresionista. Los mismos colores de que se valen los impresionistas cambian y desfiguran nuestras experiencias habituales. Nosotros, por ejemplo, concebimos un trozo de papel “blanco” en todas las luces y a pesar de los reflejos de color, tal como él se muestra a la luz del día, como blanco. O sea, en otras palabras: el color mental que nosotros asociamos con un objeto y que es resultado de una larga experiencia, y una costumbre desaloja la impresión concreta, adquirida por medio de la percepción inmediata. El impresionismo recurre a la verdadera percepción, mas allá de los colores conscientes, teóricamente adquiridos, lo que por lo demás no es un acto espontáneo ni mucho menos, sino que representa un proceso psicológico sumamente artificioso y extremadamente complicado.

El modo de ver impresionista finalmente, realiza una nueva y mas sensible reducción en la imagen habitual de la realidad, pues no muestra los colores como claridades ligadas al correspondiente objeto, sino como fenómenos cromáticos abstractos, incorpóreos e inmateriales en cierto modo, colores en sí. Si mantenemos delante de un objeto una pantalla con una abertura pequeña que no nos permita ver otra cosa que su color, y no nos da información alguna sobre la forma del objeto y las relaciones objetivas de color en cuestión, obtenemos, como es claro, una impresión cromática vacía, incorpórea y dudosa, que es muy distinta al carácter del objeto plástico que nosotros estamos acostumbrados a ver. De esta manera, el color del fuego pierde su brillo, el de la seda sus reflejos, el del agua su transparencia, y así sucesivamente. El impresionismo pinta ahora los objetos siempre con estos colores superficiales incorpóreos, que, como consecuencia de su frescura y de su sensualidad intensa, dan la sensación de muy directos, pero que reducen considerablemente el efecto ilusionista de la representación y hacen ver del modo mas claro el convencionalismo del método impresionista.

En la segunda mitad del siglo XIX, la pintura se convierte en el arte que señala la pauta. Su impresionismo se convierte en un estilo autónomo, cuando en literatura lucha todavía en torno al naturismo. La primera exposición colectiva de los impresionistas se realiza en 1874, pero la historia del impresionismo comienza unos veinte años antes y termina con la octava exposición colectiva en 1886. El impresionismo se disuelve por estas fechas como movimiento de grupo compacto, y comienza un nuevo período postimpresionista que dura hasta 1906, con la muerte de Cézane.



Algunos exponentes del Impresionismo

1. Claude Monet: se le debe a su cuadro *Impression Soleil levant*, el calificativo de impresionista a los artistas se reproducían en su obras a la naturaleza según sus impresiones, en contraposición con el concepto fotográfico, que se observara hasta entonces.

Nació en París en 1840. Comenzó a pintar y retratar caricaturas a los cinco años y ya a los 18 por consejo de Baudin, se dedicó a pintar marinas y paisajes. A las 19 ingresa a la academia Siusse pero la abandona por ingresar al ejército. Retoma sus clases en 1862 en la academia Gleyre, conoció allí a Sisley, Renoir, y Bazille con quienes comenzó a pintar el bosque de Fontainebleau y se vio influido por otra corriente, la escuela de Barbizon. También sufrió que influencia de Eduard Monet, que con su parte rompe definitivamente con la pintura tradicional. Surge así su famoso *Dejeuner sur l'herbe* (1865). En 1870 se casó con Camille Doncieux con quien tuvo un hijo. Durante ese tiempo conoce a Cézanne y Pissarro con quienes entabla una gran amistad.

Ya se encontraba por entonces pintando a la naturaleza según sus impresiones. En 1871 tiene su primer *Marchand, Durand Reuel*. En 1872 vuelve a Francia donde pinta la *sienna de Saint Lázare* y diversos paisajes del *Sevas en Votheuil*.

En 1879 fallece su esposa y vuelve casarse al año siguiente. En 1893 vuelve a encontrar notoriedad, ya con otro *marchand* y se mudó a una finca de *Gyverney* donde murió en 1926.

Fue uno de los impresionistas que se fortaleció de las duras críticas que recibía, él les contestaba "la naturaleza no es tonta como parece, poco a poco va aprendiendo de nosotros". Nunca se desanimó por el rechazo de los críticos, durante las primeras épocas, muy seguro de sus convicciones, con un fuerte ego, de carácter difícil aunque siempre tuvo y conservó muchos amigos.

2. Pierre Auguste Renoir: Nacido el 25 de febrero de 1841 en Limoges, Francia, hijo de un sastre poco visionario.

Se afirma que uno de los pintores de quien más falsificaciones se han realizado y vendido con buenas ganancias.

Su obra, netamente impresionista, se caracterizó por el encanto especial en la sensualidad de las imágenes, todo fue bello en sus cuadros: mujeres vestidas elegantemente, niños sonrientes, rostros diáfanos, paisajes reflejados en sus mínimos detalles y reuniones distendidas de varios amigos a orillas de algún río.

Pero hubo algo más: los desnudos, un sello inconfundible que se manifestó en los últimos años de carrera artística, por entonces cuando le preguntaban que era la moda-en vestidos de mujer-que más le había gustado pintar respondía: "la única moda que no pasa de moda: el desnudo".

Su encuentro con los jóvenes Cézanne, Sisley, Monet y Pissarro en la escuela de Bellas Artes de París fue decisivo, no solamente se transformaron en sus amigos incondicionales, sino que, además contribuyeron a alimentar y fomentar el placer que sentía Rendir al "pintar por diversión".

Con Monet pintó en *Bougival, La Grenouillère*, con su modelo *Lisa* en *Ville d'Array*, y hacia 1873, en *Argenteuil*, de donde ha quedado como valioso testimonio "*Veleros de Argenteuil*".

Como ha ocurrido con otros grandes pintores, las primeras exposiciones de sus obras tuvieron poco público y escasa repercusión.

Pese a los augurios, los trabajos del artista se convirtieron, con los años en joyas universales: "*El desayuno, La Moulin de la Galette, El juicio de París, Ninfa acostada y Bañistas* son sólidas pruebas de su enorme talento, que lo ubico para siempre entre los grandes.

Murió en Cannes en 1919 agobiado por artritis y reumatismo.

3. Edgard Hilaire Germain Degas: nació en París en 1834 y a diferencia de la mayoría de los impresionistas en sus pinturas Degas trata de revelar los secretos del universo psicológico.

Buscó esencialmente en las expresiones corporales de las bailarinas (motivos principa-



les de sus obras) en los cuales logró captar el vuelo humano transmitiendo en su obra movimiento y pasión. Degas en el comienzo de su carrera se volcó hacia los maestros del renacimiento italiano, pero no tardó en querer expresar en sus obras movimiento.

Excelente dibujante y brillante colorista, su obra incluye gran cantidad de motivos con bailarinas, caballos y escenas costumbristas en general.

Al margen de sus dotes como artista fue un hombre muy extravertido, irónico e hiper-crítico. No tenía mucha compasión por sus colegas, de Meissonier, autor de "Los coraceros" dijo: "su único error ha sido pintar. Por lo demás es un buen hombre, muy respetable. Tal vez hasta sea buen padre y esposo".

Murió en 1917 con reconocimiento y rodeado de amigos.

4. Camille Pizarro: Considerado entre el grupo de los impresionistas por su obsesión de los detalles en el paisaje.

Trabajaba al aire libre, con su caballete frente al ámbito natural que pretendía plasmar, lo que le permitía captar la verdadera impresión de la atmósfera, el agua y sin utilizar simplemente técnicas de claroscuro. Era un hombre introvertido, callado y cerrado en sí mismo, pero cuando se trataba de arte, se volvía verborágico; "el conocimiento de la realidad se entiende de lo natural y sobre todo de la observación sin ninguna implicación emotiva", solía decir.

Por todo esto, el movimiento del agua, las luces naturales y la belleza de la naturaleza fueron sus materiales de trabajo, fue un gran perfeccionista y llegó a convertirse en crítico severo de su propia obra especialmente en paisaje. El menor detalle llegaba a enfermarle, son muestra de esto "El camino de Versalles" en Louveciennes (1870), y se "La entrada de la Villa de Noisiens". Pero también pintó retratos, como el de su amigo Paul Cézanne. Solía retener a sus amigos en voces incómodas con tal de "lograr su esencia".

Dos años después que apareciera el neoimpresionismo se adhirió con ese movimiento y reaccionó en contra de sus principios anteriores. También fue escultor. Fue discípulo de Camille Coroto junto con Alfred Sisley.

5. Alfred Sisley: nació en París, en 1839, cultivo gran amistad hasta llegar a trabajar con Pizarro, quizás su amistad se debe por la afinidad de captar lo mismo en sus obras, principalmente en paisajes.

Los años después la Gran Exposición pintó "La inundación de Port-Maly" mientras los pobladores rescataban sus pertenencias del violento temporal después de haber insistido mucho con el estudio del reflejo del agua, las nubes se atrevían a los efectos de la nube en sus paisajes. Lo que significaba mostrar el impacto de la nieve sobre los objetos y no una simple zona blanca en las obras. Ueda observar en "La nieve en Louveciennes" (1874). A diferencia de otros colegas Sisley se entregó con esmerol paisaje el claroscuro, sino meras notas cromáticas.

Mueren a los 60 años en Mout-Sur-Loin después de haber compartido su vida junto a su esposa Marie y sus dos hijos.

Escultura Impresionista

En lo que se refiere a escultura el impresionismo se caracterizó principalmente por romper el bloque en el que se encontraban las figuras o grupos de figuras, lo que le facilitó el dinamismo; generalmente mostrando pasiones humanas de insuperable belleza y calidad expresiva.

Rodin supo traducir la firmeza de Fidias y Miguel Angel al fluido estilo impresionista. Trabajó en 1876 en su principal creación "La Puerta del Infierno" en la entrada del Museo de Artes de Oficios, cuyo dintel se adorna con figuras sumamente dinámicas se pone de manifiesto la íntima unión del vigor Miguelangelesco con el moderno sentimiento estético.

La humanidad de los personajes, su heroísmo tan bello, su verismo estoico de Eustaquio, la tragedia del hombre, esposo y padre destrozado por un sacrificio a razón más que de entusiasmo. Todo esto unido a una admirable ejecución, da por resultado una grandiosa obra, emocionante, audaz, tanto por la veracidad de los sentimientos como por las formas.



Varios monumentos no manifiestan el sentido monumental pero las figuras aisladamente pueden impresionar por fuerza y originalidad, como "Los Burgueses de Calais" (1884-86) donde las seis figuras bronceas que avanzan hacia delante sin sujetarse en forma tradicional, muestran en sus rostros a través de sus gestos dolor y sacrificio por la situación social del momento.

Rodin también trabajó con el yeso, cuando grandes obras como la famosa y característica cabeza cubierta por una especie de capucha, la que se conserva en el museo de Rodin en París.

Un discípulo eminente de Rodin fue Boudille Emile-Antoine agudamente dotado del espíritu monumentalista, que no estaba presente en las obras de su maestro, levanta en Buenos Aires el monumento general Alvear (1914-23). Otro discípulo que se ve influido por Rodin fue el inglés William Robert Catron, sus creaciones revelan el suave y penetrante tratamiento del desnudo y un excelente gusto en la disposición de los contornos, lo que se puede apreciar en "La Fuente con Sirenas" del Hyole Park (1897) o en el encantador grupo marmóreo "Primavera de la vida" (1902).

Giunolo de Italia Meolardo Rosso (1858-1929) se trasladó a París para dar a conocer sus obras en bronce y cera, adscripto al estilo escultórico que busca la impresión lumínica huyendo de todo monumentalismo y efecto estatuario inspirador en temas cotidianos.

NEOIMPRESIONISMO

"El puntillismo y el Divisionismo se establecieron naturalmente frente al impresionismo, pero supieron llevar sus cuestionamientos más allá de un simple naturismo. En efecto, las técnicas impresionistas, como la famosa pincelada en forma de coma que daba ritmo al lienzo, la mezcla óptica empírica en la que el instinto primaba sobre la teoría, o la búsqueda de la impresión de lo fugaz, pronto aparecieron tan académicas como las recetas de los pintores llamados *pompier*s. Lo que llevó al pintor impresionista a una búsqueda de la pureza de la mirada que ya no satisfizo a los jóvenes artistas influidos en el cientificismo de la época.

Los trabajos de estos jóvenes artistas, en particular Seurat y Signac, fueron una síntesis radical del impresionismo y de la teoría del color. Al yuxtaponer minuciosamente diminutas pinceladas de colores complementarios, produjeron una mezcla óptica precisa".

Los neo impresionistas afirman la eficacia de la unión entre el arte y la ciencia. Sostienen que las reglas no estorban lo espontáneo de la invención pese al carácter absoluto que adoptan y que la ciencia libera de toda incertidumbre al pintor permitiéndole moverse con gran libertad.

A la práctica, totalmente empírica, de Claudio Monet y de sus amigos, los pintores neo impresionistas le imponen un método basado en los trabajos científicos de Chevreul y codifican las intuiciones de Delacroix y las aportaciones de Longkind y Claudio Monet.

Suprimen toda mezcla de pintura en la paleta y la reemplazan por el "divisionismo" de los tonos, es decir, que en la tela yuxtaponen los elementos constituidos del tono por medio de pinceladas diferentes.

Esos elementos, mezclándose en la retina del espectador quien se encuentra a una determinada distancia produce una "mezcla óptica" que da el efecto de color que el pintor buscaba.

Los neo impresionistas obtienen en sus cuadros un hilo muy vivo y equilibrado que a veces hacen que sus obras se asemejen a mosaicos.

Pablo Signac nació que murió en París (1863-1935) era un hombre apasionado que sentía pasión por la pintura para la cual poseía excelentes dotes que. En la mayoría de sus obras Signac pinta al modo de un mago los cielos y el agua de los puertos de Francia, especialmente de La Rochelle, Seint-Tropez, Venecia y otros.

Signac es también el teórico dentro del grupo de los neo impresionistas, con insaciable empeño estudio Signac las leyes de la óptica establecidas por Chevreul si estableció las leyes fundamentales del "divisionismo". Dividir, dice Signac, es afirmar los beneficios de la luminosidad, de la coloración y de la armonía:

1°-por la combinación óptica de los pigmentos únicamente puros (todos los colores del prisma y todos sus tonos).

2°-por la separación de los diversos elementos (color local, color de un iluminación, sus reacciones).



3°-a por el equilibrio entre sus elementos y sus proporciones (según las leyes del contraste de la degradación y de la irradiación).

4°-por la elección de un toque proporcionado con la dimensión de la tela.

Se le debe también un libro, ahora clásico “Desde Eugène Delacroix hasta el neo impresionismo” (1899), verdadera Biblia del movimiento neoimpresionista, un texto sobre “El tema de la pintura” (Enciclopedia Francesa, vol. XVI,Cap. II), una introducción para la muestra de “Seurat y sus amigos” (París 1934), así también como un Diario, del cual aparecieron publicadas las páginas pertenecientes al período 1894 a 1899.

POST IMPRESIONISMO

El impresionismo fue durante más de 20 años el estilo pictórico dominante en casi todo el mundo occidental. Pero 1890 fue cediendo lugar a un nuevo estilo llamado a falta de mejor nombre, post impresionismo. Este nombre, acuñado por Roger Fry, fue utilizado en su exposición de 1910-1911 “Monet y los post-impresionistas”.

Gauguin, junto con Cézanne, Van Gogh y Murat fueron las principales figuras de este movimiento que llegar a cubrir el período comprendido entre la última Exposición Impresionista en 1886 y el nacimiento del cubismo en la primera década de este siglo.

Los pintores de este grupo criticaban las obras de sus predecesores por su disconformidad y carencia de volumen. Sostenían que las figuras pictóricas deben estar moldeadas tan sólidas como las estatuas. Objetaban también el desinterés de los impresionistas por las ideas y alegaban que la expresión del significado es lo fundamental en la obra de arte, la forma y el procedimiento adquiere importancia, en la medida que contribuyan expresar el significado.

El post-impresionismo refleja las mismas actitudes que el simbolismo en la literatura y no sólo era considerado una reacción contra el impresionismo sino también contra las fórmulas estrechas del pasado.

Ella la expresión del caos y de la complejidad creciente de la era de la maquinaria. Simboliza la inquietud y la perplejidad que acompañaron a la aparición de una nueva sociedad a fines del siglo XIX Paul Gauguin infundió en su estilo impresionista un color intenso, le dio una nueva estructura y lo unió al simbolismo contemporáneo. Sus obras de Pont-Aven son las de mayor éxito y las que más influyeron en el arte.

Pont Aven en un pintoresco pueblecillo costero del finisterre (Bretaña), frecuentado desde 1873 por los artistas. Este pueblo ganó celebridad por haber parado allí Gauguin y por qué daría su nombre en la escuela de pintura creada por este maestro. “Cuando mis zuecos resuenan en este suelo de granito (decía) oigo el eco sordo, mate, fuerte que estoy buscando para la pintura”.

En efecto, con el estímulo de este contacto Gauguin crea numerosas obras, entre ellas “Jacob luchando con el Angel” (Galería de Escocia, Edimburgo).

Este cuadro señaló el punto de partida de una nueva modalidad, caracterizada por el sintetismo y el cloisonismo (de cloison, tabique, compartimento a imitación de los esmaltes de mosaico encerrados en laminillas metálicas o los cristales engastados en varillas de plomo), y consiste en rodear con arabescos, amplias superficies lisas de colores puros yuxtapuestos sin transición.

El nuevo uso del color puro, ante el cual dice Gauguin, “se ha de sacrificar todo”, sin los matices de luz propios del período impresionista hace resaltar de forma extraña la superficie plana decorativa, la elevación de la línea de horizonte, la supresión de la perspectiva y del espacio naturalista. Es así, como en este cuadro la pradera pintada en rojo invade el cielo y las figuras se recortan claramente en forma plana. El sintetismo es consecuencia de la manera en que se trabaja, ya no se ve el motivo, sino que se trabaja con la memoria, con la “imaginación que se lo representa”, eliminando esta forma los detalles hasta llegar a las forma esencial, es decir, a la idea”.

En 1890 Gauguin vivió en Tahití, en el periodo más conocido su vida, y en el que sus obras se centran en la vida sencilla de este pueblo no corrompida por la civilización occidental.

Finalmente extenuado por las privaciones, casi inválido, muere el 8 de mayo de 1903 después de haber realizado algunas de sus más hermosas producciones: Cuentos bárbaros, Jinetes en la playa, el oro de sus cuerpos (Louvre).



Individualidades del Post Impresionismo

1. Cezanne

Nació en la Rue de l'Opera, en Aix en Provence, Francia. Señalado por mucho como "el padre del modernismo" sus comienzos fueron accidentales. Fue obligado por su padre a estudiar leyes.

Luego de una grave crisis con sus colegas impresionistas comienza a perfilarse como autodidacta y a vulnerar a obras de los pintores de su época.

Gustó de colores brillantes, por la búsqueda de un mayor realismo para sus obras. No sólo utilizó la paleta con colores innovadores sino provocó también la combinación nueva de espacios y formas, y desprenderse de los cánones pictóricos de su época.

Tuvo una concepción revolucionaria de lo que era un cuadro. En sus obras se destacan paisajes, bodegones y naturalezas muertas, retratos y bañistas. Dejando ver tonalidades extrañas y sombras difusas.

2. **Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec**

Nació en Albi, el 24 de noviembre de 1864, descendiente de una familia aristocrática. Una enfermedad ósea deforme su cuerpo y originó el rechazo por el mundo de los "capacitados". Se refugió en el teatro y el circo, alternando con los distintos personajes que también frecuentaban esos lugares.

Eligiendo el dibujo y el pastel, antes que la pintura al óleo, pudo expresar en sus obras el sentimiento de una época. Limitándose a pintar los lugares que frecuentó creando su universo mágico de colores y matices.

Realizó magníficos carteles publicitarios, los famosos "affiches", considerados, ahora, como joyas del arte, se interesó por la caricatura, algo irónica sobre las costumbres de la alta sociedad. Fue uno de los precursores del Art-Nuveau. Sus obras más destacadas son Gozelle, Jane Aveil bailando, Fuller en el Foleis Bergei y la Toilette. Fallece en 1901 a los 37 años.

Tuvo una concepción revolucionaria de lo que era un cuadro. En sus obras se destacan paisajes, bodegones y naturalezas muertas, retratos y bañistas. Dejando ver tonalidades extrañas y sombras difusas.

3. **Vincent Van Gogh**

Nació en Groot-Zundert en 1853. Fue el más emparentado con su época, el más decadente y por lo tanto el más impresionista.

Era un exaltado genial. Sus rasgos más personales son el fruto de un incoercible desequilibrio.

Su entusiasmo por el sol y sus magníficos efectos, su preferente culto del paisaje, de la naturaleza muerta, de la flor, de la libertad de su forma, la sonoridad de su colorido, la indiferencia por el tema lo sitúa perfectamente dentro del impresionismo. Lo que singulariza a Van Gogh en el dilatado movimiento es que atribuía valor predominante al dibujo, dibujaba con fricción, con avidez y sus obras en blanco y negro están muy lejos de desmerecer de su pintura. Cuando pintaba, además, seguía dibujando, ya que no se encuentra en sus cuadros la pincelada accidental y en desorden impresionista, sino el toque rítmico, sistematizado que acompaña fielmente y acentúa las ondulaciones de la forma.

Van Gogh era un admirador ferviente de las estampas japonesas, el culto del arte espiritual, sintético, expresivo del Japón, llevó al artista holandés por un largo tiempo a la estética de los primitivos.

Su ascendencia germánica, por otra parte, hizo prevalecer en él, la voluntad de expresión fuerte. Simplificar y caracterizar con rasgos robustos son para él, necesidades absolutas.

No se dejó dominar por los factores inestables del espectáculo natural, la luz, la atmósfera, el movimiento, sino que siempre acentuó en sus obras paisajes o figuras, los elementos constantes, singulares, individuales.

El dibujo vigoroso, aunque torturador delirante, acaso caricaturesco (si se quiere), aparece siempre en sus telas de colores sonoros, bajo la forma de enérgicos trazos que perfilan



las formas y dan sólida estructura al conjunto. Esa es la rítmica pincelada con las características del arte de Van Gogh.

La extraordinaria técnica del holandés expresa con fidelidad conmovedora su visión personalísima, su carácter arrebatado, su alucinada mente, que no tiene su semejante en el impresionismo. Van Gogh se suicidó en Suvers-Sur-Aise en 1890.

UN FIN DE SIGLO LLENO DE CONTRASTES

ⁱ“La psicología que señala la concepción del mundo de finales de siglo es una “psicología de develamiento”. Tanto Nietzsche como Freud, parten de la suposición de que la vida manifiesta de la mente, esto es, lo que los hombres conocen y pretenden conocer sobre las razones de su conducta, es solamente el disfraz y la deformación de los verdaderos motivos de sus sentimientos y acciones.

Pesaran lo que quisieran Nietzsche y Freud de Marx, cuando ellos estaban desarrollando sus doctrinas seguían en sus revelaciones la misma técnica de análisis que había puesto en uso el materialismo histórico. También Marx asegura que la conciencia de los hombres esta desfigurada y corrompida, y que estos ven el mundo desde una perspectiva falsa. El concepto de “racionalización” en el psicoanálisis corresponde exactamente a lo que Marx y Engels entienden por formación de la ideología y “falsa conciencia”. Engels y Jones, definen ambos conceptos en el mismo sentido. Los hombres no solo actúan, sino que motivan y justifican sus acciones de acuerdo con su especial situación, determinada sociológica y psicológicamente. Marx es el primero en señalar que ellos, empujados por sus intereses de clase, no solo cometen equivocaciones, falsificaciones y mixtificaciones, sino que toda su ideología, toda su imagen del mundo es equivocada y falsa, y que no pueden ver ni juzgar la realidad mas que de acuerdo con esas premisas contenidas en el hecho de sus circunstancias económicas y sociales. La doctrina en la que se basa toda su filosofía de la historia consiste en que en una sociedad diferenciada y dividida por distinciones de clase es imposible de antemano pensar correcto. El reconocimiento de que se trata principalmente de una cuestión de autoengaño y de que individuo aislado no es siempre consiente ni mucho menos de los motivos de sus actos, tuvo una significación fundamental para el desarrollo ulterior de la psicología.

Pero el materialismo histórico con su técnica de desenmascaramiento, era él mismo un producto de aquella concepción capitalista-burguesa del mundo cuyo fondo quería revelar Marx. Antes de que la economía hubiera alcanzado su primacía en la conciencia del hombre occidental, hubiera sido inconcebible semejante teoría. La experiencia decisiva del período post romántico fue la dialéctica de todo el acontecer, la naturaleza antitética del ser y la conciencia y la ambigüedad de los sentimientos y las relaciones intelectuales. El principio fundamental de la nueva técnica de análisis fue la sospecha de que detrás de todo mundo manifiesto hay uno latente, detrás de todo lo consciente, un subconsciente, y detrás de todo lo unitario en apariencia, una contradicción. En vista de la generalidad de esta actitud, no era necesario ni mucho menos que cada unos de los pensadores e investigadores hubiera sido conciente del método del materialismo histórico; la idea de la técnica del desenmascaramiento del pensamiento y de la psicología de revelación formaba parte de la propiedad del siglo, y Nietzsche no dependía tanto de Marx, ni Freud de Nietzsche, como todos ellos de la atmósfera general de crisis propia de la época. Ellos descubrieron, cada uno a su modo, que la autodeterminación de la mente era una ficción y que nosotros somos esclavos de una fuerza que trabaja en nosotros y con frecuencia contra nosotros.

La doctrina del materialismo histórico, lo mismo que después la del psicoanálisis, aunque con una solución mas optimista, era expresión de una constitución anímica en la que Occidente había perdido la exuberante fe en sí mismo”.



SIMBOLISMO Y ARTE FANTÁSTICO

¡“En el siglo XIX, el arte fantástico presentaba una visión aplicable tanto en el plano histórico como en sus obras. Se definía por el rechazo a la realidad y por la apertura de un espacio imaginario. Este principio se consolidaría a fines de siglo, a través de ciertas opciones plásticas desarrolladas por artistas inclasificables que dieron origen a la corriente simbolista. Se caracteriza por la utilización de códigos pictóricos clásicos en los que el símbolo desempeña un papel esencial.

Algunos artistas orientaron su trabajo a esta perspectiva, con una clara intención idealista, caso mística, lo que supuso una reapropiación de los símbolos y de los temas surgidos de las leyendas griega, celta y judeocristiana. Junto con la aspiración por un mas allá que trascendiera el mundo real, se desarrollo una búsqueda interior: la del sueño. Esta aspiración, que recibió la influencia tanto del lenguaje como poético y visionario de romanticismo como de los prerrafaelistas, respondía además, a los delirios de Blake, a las visiones oníricas de Füssli y también a la violencia irracional de Goya.

Una vez que el símbolo adquirió una visión personal, basada en la experiencia onírica, dejó de tener solo un valor alegórico para impregnarse de la propia existencia del artista. Sugeriría, a través de la analogía una idea profunda y personal que sumergía al espectador en lo desconocido. Los pintores simbolistas exploraron, en efecto, el mundo detrás de las apariencias: las flores simbolizaban tanto el veneno como la belleza, los paisajes se hicieron sobrenaturales, los seres de metamorfosearon. El tema de la mujer, valorado por Gustave Moreau, Fernand Khnopff, Jan Toorop y Gustav Klimt, expresaba la ambivalencia del deseo (amor y muerte) mediante una apariencia mitológica y bíblica. Ya sea como Cleopatra o Salomé, Medusa o La Esfinge, la mujer era considerada fatal, una eterna seductora que expresaba la complejidad de sus relaciones con el hombre. Este interés por el antagonismo entre el vicio y la virtud fue esencial en la pintura simbolista y marcó el trabajo de Blake. Por último el parentesco temático de algunas obras simbolistas con el naciente psicoanálisis reveló el lugar central del símbolo tanto en la organización plástica como en la estructura psíquica, y abrió algunas vías que luego tomarían los surrealistas”.

EL ARTE APLICADO

El movimiento Arts and Crafts

El movimiento Arts and Crafts surgió en las últimas décadas del siglo XIX como reacción contra el primer estilo industrial, que se había desarrollado en Inglaterra a lo largo de esa centuria. El llamado estilo victoriano.

Se dice que cuando los visitantes de la Feria Universal de 1851 llegaban al Crystal Palace de Londres, además de asombrarse por los avances técnicos, se sorprendían por el mal gusto de todo lo que se fabricaba en masa. De manera que la idea de progreso industrial comenzó a mezclarse con la intuición de que era necesaria una reacción que devolviera a los objetos de la vida cotidiana una cierta dimensión estética, que acompañase a las funciones naturales para las que eran fabricados.

Esa reacción se denominó Arts and Crafts, Artes y Oficios, ya que pretendió elevar la dignidad social y estética del diseño y de todas las artes aplicadas, integrándolas en un entorno arquitectónico armonioso y bello.

Primeras propuestas

Aunque la mayor parte de los ciudadanos ingleses del XIX permanecían apáticos o satisfechos con el nivel estético alcanzado por su poderosa industria, las reacciones al recargado estilo dominante en la época se iniciaron a finales de la década de 1840. A este respecto hay que destacar la obra de **Henry Cole**, que editó el **Journal of Design and Manufactures** desde 1847.

Dos años después, en 1849, apareció la obra de **John Ruskin**, **Las siete lámparas de**



la arquitectura, una de las obras fundamentales de la crítica de arte del siglo XIX, que ya en 1843 había comenzado a publicar una serie sobre **Pintores contemporáneos**, y que en 1851-53 publicaría **Las piedras de Venecia**.

Desde el punto de vista de la acción el Arts & Crafts experimentó un empuje importante en 1861 cuando **William Morris** fundó la empresa **Morris, Marshall, Faulkner and Company**, conocida generalmente como **Morris and Company**.

En 1890 Morris fundó la **Kelmscott Press**, una imprenta artesanal de la que salieron tiradas reducidas de algunos de los libros impresos más cuidadosamente producidos de toda la historia, y que fue capaz de ejercer una poderosa influencia sobre las grandes editoriales comerciales durante varias décadas.

Principios del Arts & Crafts

Entre las ideas más características del Arts and Crafts se encuentran principios filosóficos, éticos y políticos, tanto como estéticos. Destacamos los más importantes:

- **Rechazo de la separación entre el arte y la artesanía.** El diseño de los objetos útiles es considerado una necesidad funcional y moral.
- **Rechazo de los métodos industriales de trabajo**, que separan al trabajador de la obra que realiza, fragmentado sus tareas.
- Propuesta de un **regreso al medievalismo**, tanto en la arquitectura (con el neogótico) como en las artes aplicadas.
- Propuesta de la **arquitectura como centro** de todas las actividades de diseño. Una idea que sería recogida por el racionalismo de principios del siglo XX.
- Propuesta de **agrupación de los artesanos en gildas y talleres**, siguiendo el modelo medieval de trabajo colectivo.
- Propuesta del **trabajo bien hecho**, bien acabado y satisfactorio para el artista y para el cliente.

PRINCIPALES EXPONENTES

William Morris

Nació en 1834 y falleció en 1896. Pertenecía a una familia acomodada y se dedicó al diseño y el arte influido por los escritos de John Ruskin y la amistad con el pintor Edward Burne-Jones, a quien conoció como estudiante en 1853.

Por entonces realizó viajes a Bélgica y Francia, donde contempló cuadros de pintores del siglo XV, como Memling y Van Eyck, que le influyeron para toda su vida, al igual que las grandes catedrales góticas del norte.

En la década de 1860 Morris diseñó algunos de sus papeles más famosos, como **Trellis, Daisy, Fruit y Pomegranate**.

Como poeta, su primer éxito lo consiguió con **The life and death of Jason**, en 1867, al que siguió **The earthly paradise**, a partir de 1868, sobre leyendas clásicas y medievales.

En la década de 1870 viajó a Islandia movido por su amor hacia las tradiciones del norte, e investigó sobre tintes vegetales. También dio conferencias sobre artes decorativas, Las artes menores.

Su intervención en política se inició a finales de la década de 1870, dentro del movimiento socialista, donde coincidió con el dramaturgo George Bernard Shaw.

En 1890 fundó la **Kelmscott Press**, tomando a Emery Walker, de quien había escuchado una conferencia sobre tipografía y edición, como asesor tipográfico.

Morris diseñó tres tipografías: la **Golden Type**, inspirada en las romanas venecianas de Nicolas Jenson, y dos góticas, **Troy Type**.



John Ruskin.

Uno de los teóricos del arte más originales del siglo XIX inglés, nació en 1819 y falleció en 1900. Se le considera uno de los padres del medievalismo del XIX, y soporte teórico de los hombres del movimiento Arts and Crafts y de los Prerrafaelistas.

Ruskin fue un niño precoz, que por esto mismo recibió una educación aislada y protegida, en el seno de una familia muy acomodada. Su afición al arte y a la escritura se manifestó pronto, y su padre, que era comerciante de vinos, no dudó en apoyarle.

En 1840 Ruskin sufrió una hemorragia, por lo que su familia, temiendo un origen tuberculoso de la misma, se desplazó a Italia para pasar el invierno. En Nápoles, donde invertía su tiempo dibujando, sufrió otro ataque, pero se recuperó de regreso, a través de Venecia y Suiza.

Ruskin regresó a Oxford en 1842 para continuar sus estudios, y muy pronto empezó a trabajar en lo que sería su primer volumen de **Pintores modernos**. En 1845, sin sus padres, emprendió otro viaje a Italia, donde quedó prendado de su arquitectura medieval. A su regreso completó el segundo volumen de **Pintores modernos**, que apareció en 1846.

Se casó en Abril de 1848 con Euphemia Gray, pero el matrimonio no llegó a consumarse, aunque la pareja vivió bajo el mismo techo y emprendió varios viajes unida, que Ruskin aprovechó para tomar notas para su libro **Las siete lámparas de la arquitectura**.

Enseguida comenzó a trabajar en **Las piedras de Venecia**, que apareció en 1851, y respaldó la creación de la **Hermandad de los Prerrafaelistas**. Trató con Rossetti, Burne-Jones y Millais, que se casaría después con Euphemia, la mujer de Ruskin, tras la separación por matrimonio no consumado.

Hacia 1860 la mente de Ruskin comenzó a declinar, llevada por fantasías obsesivas. Se sintió muy influido por la ética del reformador socialista Robert Owen, y totalmente contrario al utilitarismo de Bentham.

En 1869, a pesar de estar al borde de la depresión, comenzó a dar clases en Oxford, donde consiguió un éxito enorme como profesor.

En 1871 fundó la **Compañía de San Jorge**, a la que aportó un capital de diez mil libras. Cada miembro debía aportar a la misma el diez por ciento de sus ingresos.

En 1879 dejó de impartir clases en Oxford prestando un enfrentamiento con el pintor James Whistler. En 1881 regresó a Oxford pero su mente no logró salir de la inestabilidad y sufrió varios ataques de depresión y obsesión.

Su autobiografía, titulada **Praeterita**, es para muchos su mejor obra, aunque la dejó inacabada tras su sexto ataque de enajenación mental.

Edward Burne-Jones,

Nacido en 1833 y fallecido en 1898, está considerado como uno de los pintores más personales y sugerentes del siglo XIX inglés.

Desarrolló una visión medieval y romántica de la pintura, además de colaborar con William Morris en el diseño de vidrieras, tapices e ilustraciones editoriales. Su estética se integra dentro del grupo Prerrafaelista.

Estudió en Oxford, donde encontró a Morris, con el que le uniría una amistad que se prolongó toda su vida. En 1856 dejó Oxford sin acabar sus estudios y montó taller junto con su amigo.

Edward Burne-Jones sentía especial predilección por la pintura del siglo XV, y en ella buscaba inspiración. Mezclaba temas clásicos, medievales y religiosos, siempre desde un punto de vista muy personal y sugerente.

Su influencia en el terreno editorial y en las artes aplicadas fue enorme. Autor de decenas de ilustraciones para la Kelmscott Press de Morris, tomó a su cargo la serie completa de grabados para las **Obras de Chaucer**, que se tiene por uno de los libros mejor editados de la historia.

Dante Gabriel Rossetti

Nació en 1828 y falleció en 1884. Perteneció a una familia formada por un refugiado italiano en Inglaterra y una madre inglesa. Creció en un ambiente cultural y político muy activo, lo que le influyó más que sus estudios académicos. En pintura, fue discípulo de William Hunt y



John Everett Millais, y con ellos formó la **Hermandad de los Prerrafaelistas**, en 1848.

El punto de vista central de la estética de Rossetti fue mezclar la pintura y la poesía. Una insistencia que también se encuentra en Morris, que la derivó hacia las artes aplicadas.

En 1854 hizo amistad con Ruskin, y dos años después con Morris y Burne-Jones. Jane, la mujer de Morris, se convirtió en su modelo favorita, con el tipo físico femenino más característico de sus pinturas.

En 1872 sufrió un colapso mental del que nunca llegó a recuperarse. Los últimos años de su vida los pasó en un estado hermético de seminvalidéz

Sus primeros poemas fueron publicados en *The Germ*, el periódico de los prerrafaelistas, el año 1850. Ya no volvió a publicar hasta veinte años después, 1869, cuando aparecieron dieciséis sonetos suyos en *The Fortnightly Review*. Un libro de Poemas apareció en 1870, en el que se incluía la primera parte de su obra maestra literaria, *The House of Life*. La segunda parte aparecería en 1881.

Aubrey Beardsley

nació en 1872 y falleció en 1898, a los 25 años de edad. Fue el principal valor en alza de la ilustración editorial inglesa de la década de 1890 y su obra ha sido objeto de frecuentes revisiones.

Beardsley era oficinista y su entrada en el mundo editorial se debió al encuentro con el pintor Edward Burne-Jones en 1891, que recomendó su admisión en la Escuela de Arte de Westminster. En ella sólo permaneció unos meses a causa de diferencias estéticas con sus profesores. Fue la única enseñanza de tipo profesional que recibió.

En 1893 recibió el encargo de ilustrar la obra de Thomas Malory **Morte Darthur**, de las que ofrecemos una amplia muestra en estas páginas. Al año siguiente fue nombrado director de arte de la revista trimestral esteticista **The Yellow Book**. Ese mismo año hizo las ilustraciones para el drama de Oscar Wilde, **Salomé**.

Beardsley jugaba en sus dibujos con grandes manchas negras y elementos eróticos y morbosos, que se hicieron más notorios en sus trabajos para **Lisístrata** de Aristófanes. Quizá por ello, aunque no se había visto envuelto en ningún escándalo personal, perdió su trabajo en **The Yellow Book** cuando Oscar Wilde fue condenado, y hubo un movimiento social contra los esteticistas o decadentes.

Poco después contrató como ilustrador con otra revista, **The Savoy**, e ilustró más libros, entre ellos **Rape of de lock**, de Pope, y **The story of Venus and Tannhauser**.

Beardsley siempre fue de salud delicada, debido a que había contraído la tuberculosis a los seis años. A los diecisiete sufrió un fuerte ataque y siete años después apenas tenía fuerza física. En 1896 se fue a vivir a Francia para tratar de recuperarse, pero falleció poco después.

La Kelmscott Press

Se fundó en 1890 e inició sus trabajos en 1891, bajo el impulso de William Morris y la asesoría tipográfica de Emery Walker. Entre 1891 y 1898 editó 53 títulos en 66 volúmenes.

En general todos los libros incluyen algo de ornamentación, pero sólo en unos pocos las orlas e ilustraciones dominan el conjunto. Para Morris la propia belleza de la tipografía era suficiente para hacer ediciones de primera calidad, como ya lo habían conseguido los impresores de la primera época.

El interés de Morris por los libros, en particular por los manuscritos medievales, venía de antiguo. Era aficionado a la caligrafía y se conservan numerosas muestras de la misma, como su versión de una página de Horacio, que se reproduce a continuación.

Emery Walker, el asesor tipográfico de Morris, había nacido en 1851, y a los trece años comenzó a trabajar en la imprenta, de la que se hizo un estudioso erudito. En 1886 se instaló por cuenta propia.

Conoció a Morris en 1883, ya que ambos estaban interesados en la tipografía. La idea de crear la Kelmscott Press parece que le llegó a Morris en 1888, tras escuchar una conferencia que Walker pronunció en la Sociedad Arts & Crafts de Londres, sobre la relación entre los libros impresos y los primeros incunables.

Las Obras de Chaucer es el libro más importante entre los editados por la Kelmscott Press. Un libro anacrónico, de gran tamaño en folio mayor, impecablemente producido, y con ilustraciones y orlas grabadas en madera. Sólo en el diseño de las dos páginas iniciales invirtió



Morris más de quince días. El resultado fue uno de los diseños editoriales más impactantes de todos los tiempos.

El libro consta de 556 páginas, con 87 ilustraciones, 14 bordes diferentes y 26 capitulares de gran tamaño, más el diseño de punzones y matrices para todos los caracteres.

Las encuadernaciones, diseñadas en ocasiones por el propio Morris, eran también de extraordinaria calidad gráfica y de materiales.

ASPECTOS DE LA TIPOGRAFÍA:

En el Juego de diez capitulares del libro de Chaucer. Puede apreciarse el contraste entre las formas de origen clásico, como la "M" superior derecha, y las letras "N" situadas bajo la misma.

También existe un contraste clásico / medieval en las ornamentaciones. Los juegos de uvas y acantos nos acercan en ocasiones al Renacimiento, mientras los entrelazados tienen a reflejar las tradiciones del norte, que tanto gustaban a William Morris.

MODERNISMO CATALÁN

El Modernismo en Cataluña tuvo una fantástica expansión, ya que el país estaba abierto a las corrientes procedentes de Europa, para afirmar sus elementos diferenciales con España y reforzar su nacionalismo, en un periodo liderado por la "Renaixença", después de un largo periodo de decadencia originado por la derrota del 1714 y la consecuente pérdida de sus derechos e instituciones nacionales.

Las ideas de Ruskin y Viollet-le-Duc y la estética de William Morris, Walter Crane, Mackmurdo, Mackintosh, etc. fueron aceptadas como base de la renovación artística. Arquitectos como Gaudí, Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch y otros tomaron el liderazgo de este movimiento.

Especialmente el papel de Domènech i Montaner (1849-1923) fue esencial para definir el "Modernisme arquitectonic" (Modernismo arquitectónico) en Cataluña. Su artículo "En busca d'una arquitectura nacional", publicado en la revista "La Renaixença", expone la manera de conseguir una arquitectura moderna que refleje el carácter nacional catalán.

Los Modernistas, creían en la imaginación creativa como creadora de símbolos en contraste con los eclécticos que pensaban en el arte como representación objetiva de la realidad. De hecho, el Modernismo representa en todo el mundo y en especial en Cataluña la libertad para la creación de nuevas formas anteriormente no aceptadas, sacando al arte de sus limitaciones académicas.

El Modernismo catalán no solo refleja en su arquitectura la riqueza ornamental que es común a todo el Art Nouveau, sino que manifiesta un interés por mantener y renovar las técnicas tradicionales de construcción y decoración, utilizando materiales antiguos como el "totxo" (ladrillo) y nuevos (en aquella época) como el hierro y también nuevas técnicas cerámicas.

Estas nuevas tendencias son evidentes en las distintas artes como la arquitectura (incluidos todos los tipos de edificios), escultura (tanto como arte independiente, como a ornamentación de edificios), pintura, artes decorativas (con materiales como mosaico, vidrio, madera, textiles y hierro para manufacturar cualquier objeto como muebles, lámparas, joyas, vestidos, botellas, vajillas, cuberterías, alfombras, etc.), literatura y música.

El Modernismo tuvo una enorme aceptación social en Cataluña como parte de la "Renaixença" (Renacimiento) y los artistas que formaban parte de él, fueron muy populares. Esto ocurre tanto con los arquitectos mencionados, como también con pintores como Ramón Casas, Isidre Nonell o Santiago Rusiñol (organizador de las "Fiestas Modernistas" realizadas en Sitges al final del siglo XIX).

Algunos de estos artistas - los bohemios del Modernismo - se reunían desde 1897 en el café literario "Els quatre gats" instalado en un edificio de Puig i Cadafalch en la calle Montsió de Barcelona con un gran prestigio en los círculos modernistas. Estas reuniones también eran frecuentadas por artistas como Picasso -sus pinturas de las épocas azul y rosa están consideradas como modernistas-, Miquel Utrillo, Mir, Pichot y otros.

La revista "Pèl i ploma" publicada por Ramón Casas fue el portavoz del movimiento en Barcelona.

Esta actitud colectiva de renovación artística y progreso fue la base para el impulso de uno de los más brillantes periodos del arte catalán.



PRINCIPALES EXPONENTES

Lluís Domènech i Montaner

Nacido en Barcelona el 21 de Diciembre de 1850 Lluís Domènech i Montaner mostró desde su juventud su pasión por la arquitectura.

Ejerció una gran influencia en la difusión del Modernismo desde su cátedra de la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

El papel de Domènech i Montaner (1849-1923) fue esencial para definir el "Modernismo arquitectónico" en Cataluña. Su artículo "En busca d'una arquitectura nacional", publicado en la revista "La Renaixença", muestra la vía para conseguir una arquitectura que refleje el carácter nacional catalán.

Sus obras se caracterizan por una mezcla de racionalismo constructivo y de ornamentación fabulosa inspirada en la arquitectura hispano-árabe y por el gusto por el dibujo curvilíneo tan característico del Modernismo.

En el Restaurant del Parc de la Ciutadella de Barcelona (1888) (actualmente Museo Zoológico), ofrece soluciones que se adelantan a su tiempo (estructura de hierro y mosaicos) y que desarrolló después en el Palau de la Música Catalana (1908) - que está ricamente recubierto de mosaicos, cerámica y vidrieras policromadas - y en los edificios proyectados desde esta fecha. Las características citadas están también presentes en sus principales conjuntos arquitectónicos (el Hospital de Sant Pau y el Institut Pere Mata de Reus).

Una interesante característica de los trabajos de Domènech i Montaner es su evolución hacia la ligereza, también evidente en el Palau de la Música Catalana. En este aspecto, su evolución se opone a la de Gaudí, que va derivando hacia una construcción cada vez más pesada .

Lluís Domènech i Montaner muere en Barcelona el 27-12-1923.

Josep Puig i Cadafalch

Nacido en Mataró (El Maresme) en 1867.

Siendo todavía estudiante, entró en 1887 en el Centre Escolar Catalanista y formó parte del grupo de la Renaixença (Renacimiento) y se puso a trabajar en su ciudad natal.

Mas tarde se desplazó a Barcelona, donde finalizó sus estudios de arquitectura en 1891.

Nombrado Profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, (Especialidades de Hidráulica y de Resistencia de materiales), desarrolló ampliamente sus cualidades como arquitecto.

Además de su actividad profesional como arquitecto, desarrollo una amplia actividad política en el campo del catalanismo.

En 1917, al morir Enric Prat de la Riba, le sustituyó como Presidente de la Mancomunitat de Catalunya creando escuelas e instituciones culturales (Junta de Museus, nuevos museos del Parc de la Ciutadella de Barcelona, impulso de las excavaciones de Empuries), vías de comunicación y mejora de la explotación agraria en Catalunya.

Discípulo de Domènech i Montaner, se le considera el ultimo representante del Modernismo y el primero del Noucentisme (movimiento artístico que sucedió al Modernismo).

Según Alexandre Cirici i Pellicer, su obra puede dividirse en tres etapas bien diferenciadas:

- La primera, la **época rosa (Modernismo)** toma como símbolo la casa "pairal" aristocrática catalana y busca su inspiración en los modelos nórdicos. A esta época pertenecen la Casa Martí (1896), la Casa Macaya, la Casa Amatller y sobretodo la Casa de les Punxes o Casa Terrades (1905).

- La segunda época, la **época blanca (Idealismo racionalista)** corresponde más bien a los gustos de la nueva elite burguesa, práctica y ordenada. A esta época corresponden la Casa Trinxet, la Casa Muntades y la Casa Company.

- La tercera, la **época amarilla (Monumentalismo)** se desarrolla durante el periodo de la Exposición Universal de Barcelona de 1929, de la que fue el primer arquitecto. Esta época está caracterizada por el monumentalismo, el color amarillo de las fachadas y la imitación de la arquitectura romana que se mezclan con el tipismo valenciano y andaluz, lo que da lugar a un preciosismo barroco. Admirador de la arquitectura americana, proyecta la Casa Pich inspirándose en Sullivan. Además de las actividades descritas, desarrolló también una enorme actividad como historiador del arte especialmente el arte románico sobre el que escribió una obra fundamental "L'arquitectura romanica a Catalunya" y numerosos otros títulos.

Desde 1942 hasta su muerte en diciembre de 1956 fue Presidente de l'Institut d'Estudis Catalans



GAUDÍ

Gaudí es la máxima figura de la arquitectura catalana y se le conoce en todo el mundo. Nacido el 25 de junio de 1852, hizo sus estudios de bachillerato en las Escuelas Pías de Reus, trasladándose posteriormente a Barcelona donde estudió en el Instituto de Enseñanza Media y en la Facultad de Ciencias.

En 1873 ingresa en la Escuela provincial de Arquitectura de Barcelona, donde se graduó en 1878, obteniendo el título de arquitecto.

Su vida profesional se desarrolló en Barcelona, que es donde se puede contemplar la parte mas fundamental de su obra. La situación social en que vivió, una época de fuerte desarrollo económico y urbanístico de la ciudad, el patronazgo de una poderosa clase media con un deseo de acercarse a las tendencias imperantes en Europa, la coincidencia con el fenómeno de la "Renaixença", sirvieron de caldo de cultivo a la fantasía e imaginación desbordante de Gaudí.

Influenciado por Viollet Le Duc y Ruskin, fue uno de los pilares fundamentales del "Modernismo", estilo dentro del que se le clasifica, aunque la suya sea una estética, como la de muchos grandes genios, difícilmente clasificable, siendo muchas las opiniones que lo incluyen dentro de otras corrientes artísticas.

La biografía de Gaudí está íntimamente relacionada con la familia Güell, una familia de gran prestigio dentro de los ambientes industriales y artísticos de la época en Barcelona. Para esta familia construyó una parte importante de su obra, como el Palau Güell, la Cripta de la Colonia Güell y el Park Güell entre otros trabajos.

Además de una amplia representación de edificios residenciales y urbanos, la labor arquitectónica de Gaudí se sublimó dentro del ámbito religioso en que se pueden clasificar algunas de sus obras mas importantes, como la Sagrada Familia de Barcelona, la Cripta de la Colonia Güell de Santa Coloma de Cervelló y el Colegio de Santa Teresa de Ganduxer también en Barcelona.

Su visión de la arquitectura como un todo, hace que su huella se manifieste no solo en las fachadas y zonas externas de sus edificios, sino en los interiores que denotan un intenso trabajo que desarrolló con la colaboración de numerosos artesanos.

Después de los tiempos de olvido y de crítica que generó el "Noucentisme" (corriente artística dominante en Cataluña entre 1920 y 1936), en la actualidad, la fama de Gaudí es un hecho reconocido en todo el mundo, tanto por parte de los especialistas, como del público en general. Antoni Gaudí muere en Barcelona atropellado por un tranvía el 10 de Junio de 1926.

PARIS (ART NOUVEAU)

El Art Nouveau se liga a la producción industrial, con un gran sentido de adaptación a la vida moderna. Es por ello que se desarrolló singularmente en dos variables: la arquitectura y el diseño gráfico. Los primeros ejemplos son paralelos a los cuadros de Munch, Gauguin y Van Gogh, pintores simbolistas de raíz expresionista que formalmente ofrecieron mucho al nuevo estilo. Pero se limita a la conexión estética, puesto que su hondo dramatismo no tiene nada que ver con los diseños escurridizos, ondulantes, curvilíneos de mera intención decorativa que ofrece el Art Nouveau. El nombre le vino dado al movimiento a raíz de una exposición de Munch en París, el año 1896, en la galería "Art Nouveau". Se desligó del Simbolismo en busca de una autenticidad de época: es el primer movimiento que se desprende casi por completo de la imitación de estilos anteriores (Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Romanticismo, etc.) en busca de la identidad de lo urbano y lo moderno, puesto que nacía un nuevo siglo. Por ello utiliza técnicas que le son propias: la reproducción mecánica, como la xilografía, el cartelismo, la impresión... Estéticamente resultan imágenes planas, lineales, ornamentales, que se reducen a una economía de medios que las dota de singular belleza, se alejan de la figuración para centrarse en el mero adorno, muy cerca del diseño industrial. Las únicas conexiones estilísticas que se le pueden encontrar son las del Prerrafaelismo del último Romanticismo inglés, y el Movimiento llamado Artes y Oficios. A su extraordinaria difusión contribuyó lo agradable y fácil de su lectura, ayudada por el inicio de la revista ilustrada y las exposiciones internacionales, dos hechos que aparecen en la década de 1890.



Alfons Mucha “GISMONDA” : Un referente del diseño grafico del Art Nouveau

En una época en que los críticos veían con malos ojos que los pintores consagrados se dedicaran también al “arte útil”, en el París de Alejandro Dumas hubo “tres mosqueteros” que empezaron a desafiar este prejuicio y pusieron su talento al servicio de la publicidad: **Toulouse-Lautrec, Eugène Grasset y Jules Chèret** creando carteles publicitarios de alto valor estético, ya que no anunciaban “objetivamente” con grandes caracteres de imprenta los productos o servicios, sino que trataban de llamar la atención de los consumidores con realizaciones artísticas muy elevadas. A estos tres pioneros se les sumó luego un cuarto mosquetero: llegado desde Moravia del Sur y que, al decir de muchos especialistas, superó a los anteriores en cuanto a originalidad y vuelo imaginativo: **Alfons Mucha**.

Hacia 1892, Mucha comienza a recibir los primeros encargos para diseñar carteles publicitarios para la más diversa gama de productos y servicios: cigarrillos, líneas de trenes, chocolates, jabones de lavar, perfumes, teatros. Y, precisamente desde una sala teatral para la cual no había realizado ningún trabajo, Theatre de la Renaissance, recibió un urgentísimo pedido en la Nochebuena de 1890, la gran estrella de las tablas, Sarah Bernhardt, que estaba por estrenar una nueva obra el siguiente 4 de enero, acababa de tener un ataque de nervios mientras rechazaba los bocetos que le había presentado su proveedor habitual del teatro y exigía a Mucha, de quien había visto carteles por las calles, creara algo para ella. A partir de ese momento la carrera de ambos tomó el inevitable curso del éxito, ella contaría con carteles que realzarían y harían aún más famosa su figura, proyectándola por las calles de cada ciudad del mundo donde subiría a escena; y él con cada nuevo encargo, recibiría no solo buen dinero sino el espaldarazo que significa ser el protegido por tamaño y exigente artista.

Ese primer cartel para la obra “Gismonda”, fijado en los muros de París, causó una auténtica sensación a cada transeúnte. Y, aun en nuestros tiempos es considerado como un ejemplo del concepto de anuncio publicitario. Su vanguardista formato longitudinal, muy estrecho, y de casi 2 metros de altura, con la figura de la actriz en tamaño casi real, producía un impacto desacostumbrado. El suntuoso atavío que lleva, con apariencia de ornamentos sacerdotales, y la simbólica rama de palma en la mano, inspirados en una escena de la obra “sugieren una atmósfera sacra en la que se reflejaba la veneración que profesaba el público a la célebre musa de la Belle Époque” tal como señala Renate Ulmer en su biografía sobre Mucha.

Este cartel reflejó un gran cambio creativo, dejando muy atrás el clásico academicismo, y avanzando hacia un estilo personal e inconfundible.

A partir de entonces, mujeres hechiceras o hechizadas, graciosas y hermosas, que fluctúan entre la vampiresa y soñadora princesa, envueltas en flores, pámpanos y arabescos, con cabellos al viento –que enmarcaban a menudo toda la figura– y los ropajes vaporosos, fueron elementos distintivos de todos o casi todos los carteles de Mucha.



SIGLO XX

“[...] la verdadera crisis económica comienza en 1929 con la quiebra en EEUU, que pone fin a la prosperidad de la guerra y la posguerra y revela de modo inconfundible las consecuencias de la falta de un plan internacional para la producción y la distribución. Entonces la gente empieza a hablar en todas partes de la crisis del capitalismo, del fallo de la economía libre y de la sociedad liberal, de una catástrofe inminente y de la amenaza de revolución. La historia de los años 30 es la historia de un periodo de crítica social, de realismo y activismo, de radicalización de las actitudes políticas y de la convicción cada vez mas extendida de que solo una solución radical puede servir de algo; en otras palabras, los partidos moderados se han acabado. Pero en ninguna parte hay mayor certeza de la crisis por la que esta atravesando el modo burgués de vivir que entre la burguesía misma, y en ninguna parte se habla tanto del fin de la época burguesa. El fascismo y el bolchevismo están de acuerdo al considerar al burgués como un cadáver viviente y están dispuestos en volverse con la misma intransigencia contra el principio del liberalismo y el parlamentarismo. En conjunto, la intelectualidad se coloca de parte de las formas autoritarias de gobierno, pide orden, disciplina, dictadura, se llena de entusiasmo por una nueva Iglesia, una escolástica y un nuevo bizantinismo. La atracción del fascismo sobre el enervado estrato literario, confundido por el vitalismo de Nietzsche y Bergson, consiste en su ilusión de valores absolutos, sólidos, incuestionables, y en la esperanza de librarse de la responsabilidad que va unida a todo racionalismo e individualismo. Y del comunismo la intelectualidad se promete a si misma el contacto directo con las amplias masas del pueblo y la re-dención de su propio aislamiento de la sociedad”.

“En esta precaria situación, los portadores de la burguesía liberal no pueden en nada mejor que en subrayar las características que el fascismo y el bolchevismo tienen en común y desacreditar el uno por el otro. Señalan el realismo sin escrúpulos, peculiar de ambos, y encuentran en una tecnocracia implacable el común denominador al que deben producirse sus formas de organización y de gobierno. Caprichosamente prescinden de las diferentes ideologías entre las diferentes formas autoritarias de gobierno y las presentan como meras “técnicas”, esto es, como un distrito del entendido del partido, del administrador político, del ingeniero de la maquina social, en una palabra, de los *managers* o dirigentes, hay sin duda una cierta analogía entre las diferentes formas de regulación social, y si uno parte del mero hecho del tecnicismo y de la estandarización a él unida, ciertamente existe un parecido entre Rusia y EEUU. Ninguna maquinaria estatal puede prescindir hoy de los dirigentes. Ejercen el poder político en representación de masa mas o menos amplias, lo mismo que los técnicos dirigen sus fabricas y los artistas pintan y escriben para ellos. La cuestión es siempre en interés de quien se ejerce el poder. Ningún gobernante del mundo se atreve hoy a admitir que no tiene exclusivamente el interés del pueblo en su corazón. Desde este punto de vista estamos, en efecto, viviendo en una sociedad de masas y en una democracia de masas. Las grandes masas tienen de todas maneras, una participación en la vida política, en cuanto a los poderes que los poderes están obligados a sacarlas adelante”.

“Nada es más típico de la filosofía de la cultura predominante en esta época que el intento de hacer a la “rebelión de las masas” responsable del enajenamiento y decadencia de la cultura moderna y el ataque se hace contra ella en nombre de la inteligencia y del espíritu. La mayoría de los extremistas de derecha y de izquierda profesan una creencia en el espiritualismo, generalmente algo confuso, que subyace a esta filosofía. Es verdad que los dos partidos lo toman como si fuese cosa totalmente distinta y emprenden su guerra contra la “desalmada” visión científica del mundo, teniendo en mente el positivismo por un lado, y el capitalismo por otra”.

“El gran movimiento reaccionario del siglo se realiza en el campo del arte rechazando el impresionismo; este cambio constituye en algunos aspectos una censura en el arte mas profunda que todos los cambios de estilo desde el Renacimiento, que dejaron fundamentalmente sin tocar la tradición naturalista. Es verdad que siempre ha habido una oscilación entre formalismo y antiformalismo, pero la obligación de que el arte sea sincero con la vida y fiel a la naturaleza, nunca ha sido en duda fundamentalmente desde la Edad Media. En este aspecto el



Impresionismo fue la cumbre y el fin de un desarrollo que ha durado más de cuatrocientos años. El arte postimpresionista es el primero en renunciar por principio a toda ilusión de realidad y en expresar su visión de la vida mediante la deliberada deformación de los objetos naturales. Cubismo, constructivismo, futurismo, expresionismo, surrealismo y dadaísmo se apartan todos con la misma decisión del impresionismo naturalista y afirmador de la realidad. Pero el propio impresionismo prepara las bases de este desarrollo, en cuanto a que no aspira a una descripción integradora de la realidad, a una confrontación de sujeto con el mundo objetivo en su conjunto, sino más bien marca el comienzo de aquel proceso que ha sido llamado la "anexión" de la realidad por el arte. El arte postimpresionista no puede ya ser llamado de ningún modo, reproducción de la naturaleza; su relación con la naturaleza es la de violarla. Podemos hablar a lo sumo de un realismo mágico, de producción de objetos que existen junto a la realidad, pero que no desean ocupar el lugar de ésta".

DADAÍSMO

"La lucha sistemática contra el uso de medios de expresión convencionales, y la consiguiente ruptura con la tradición artística del siglo XIX, comienza en 1916 con el dadaísmo, fenómeno típico de la época de guerra, protesta contra la civilización que había llevado al conflicto bélico, y, por consiguiente, una forma de derrotismo. La finalidad de todo el movimiento consiste en su oposición a los atractivos de las formas ya hechas de antemano y a los clichés lingüísticos cómodos, pero sin valor, por estar ya gastados, los cuales falsifican el objeto que ha de ser descrito y destruyen la espontaneidad de la expresión. El dadaísmo, como el surrealismo, de esta de completo acuerdo con él en este punto, son una lucha por lograr una expresión directa, es decir son un movimiento esencialmente romántico".

Tristán Tzara, los escritores Hugo Ball y Richard Huisenbeck, y el pintor y escultor Hans Arp, fundaron en febrero de 1916 el cabaret Voltaire, club literario galería de exposiciones y sala de teatro, con cuyo nombre indica intensiones de sarcasmo y crítica, y es allí donde comienza a gestarse este movimiento. El origen de la denominación "Dada" tiene varias interpretaciones. En rumano significa si, sé; en francés caballo de madera, para los alemanes la ingenuidad boba y un íntimo apego al cochecito de niño.

En la labor característica los artistas intentan averiguar la diversidad de formación de la realidad mediante la multiplicidad y sus ideas artísticas. Según Arp: "Dadá está a favor de la naturaleza y en contra del arte. Dadá es directo como la naturaleza e intenta colocar a cada cosa en su lugar. La vida es para el dadaísta el sentido del arte. La pintura académica sólo aparenta vida y naturaleza en vez de crear vida, describe y da ilusiones en vez de vida y naturaleza. Finge la naturaleza y la vida. La tendencia destructiva de este movimiento, quiere o pretende terminar con la actitud presuntuosa y el culto a los genios de fines del siglo XIX, junto con sus consecuencias dogmáticas.

Es un continuo cuestionamiento irónico de la propia posición. Por un lado quiere demostrar el disparate dogmático existente tras el entorno civilizado aparentemente ordenado y por otro quiere liberarse de las perspectivas mentales subjetivas de la carga de convenciones culturales y ser la llave para abrir nuevos horizontes experimentados.

Dada no es sólo una escuela, sino quiere presentarse como una visión del mundo, basado en el estudio de las exteriorizaciones vitales del hombre, para aprender que el arte sólo puede volver a encontrarse con la realidad cuando no se limite al clima de creación artística que desprende de un cuadro de caballete, lo cual se logra a través de experimentar con lo aleatorio del material. Sólo un pensamiento anti formalista que acepte lo azaroso de la naturaleza y lo aproveche como elemento artístico creativo abrirá el camino de un arte regenerativo.

En la elección de sus formas de expresión artística, los escritores vuelven a las formas lingüísticas del humor y de ironía del realismo literario de finales del siglo XIX.

Sus artistas Dadá buscan la intimidad directa con el mundo objetivo y está abierta a la sensación estética del descubrimiento casual de cosas interesantes, hasta el detalle más insignificante.

Su representante más significativo fue el pintor Marcel Duchamp, quien en aras de los principios de la inversión, de la negación, del antiesteticismo, sacrificaba su destino de artista, con implacable lógica y dones excepcionales.



Obras más notables es su producción pictórica titulada Desnudo descendiendo de una escalera, que muestra una imagen de la visión pesimista de Duchamp a una de su temporalidad. Luego en Estados Unidos junto con Picabia y May Ray desarrollaron utilidades precursoras del espíritu dadaísta. La principal de ellas su famosa Ready-Made, que son objetos de uso corriente arbitrariamente llevados a la categoría de obras de arte, por ejemplo el titulado Fontaine. Pinta también una serie de obras en las que son frecuentes las alusiones a un mundo mecánico imaginario, que en el fondo simbolizan el escarnio a los fetiches del arte.

El pintor Picabia de origen francés, llegado también a Nueva Cork en 1915, realiza obras con la misma tendencia subversiva de Duchamp. Sus poemas y pinturas se caracterizaban por su agudo y violento sentido de la ironía. Luego se dirigió a Barcelona y fundó allí la revista "391".

Se cubrirán las revistas Dadá I, II y III en los años 1917 y 1916 en la última contiene el manifiesto Dadá en que se afirma la conciencia del movimiento y su fuerza destructiva. También aparecen en los años siguientes el IV y V con el nombre de Anthologie Dadá, y littérature, en el cual escribían numerosos dadaístas. El 6 de junio de 1922 abre las puertas un salón Dadá en la galería Montaigne en París.

El dadaísmo, expresión del estado de espíritu de buena parte de la juventud europea en los años de la primera guerra mundial, se expandió rápidamente por diversas ciudades de los países más afectados por ella.. Así luego de Zúric, pasó a París, hubo otros focos importantes en Berlín, Hannover y Colonia.

El de Berlín, fundado en 1917 por Huelsenbeck y Hausmann, adoptó un carácter político extremista y una de sus principales actividades fue la organización de la Feria Internacional del Dadaísmo, celebrada allí en 1920, entre los más destacados encuentran Ix y Grosz, así como Heartfield, creador de los "fotomontajes", procedimiento derivado de los collages, que alcanzarían gran difusión en la técnica de la propaganda tanto comercial como política.

El foco de la Colonia, llevó a cabo en actividades de índole plástica preferentemente, siendo sus principales animadores ernst, Baargeld; no obstante la revista fundada por este "Den Ventilador", se orientó hacia el extremismo político.

En Hannover, el dadaísmo tuvo su principal representante por el pintor Kart Sehuverters (1827-1948); este utilizó todo los elementos de la demolición dadaísta para mediante la reordenación de los mismos, construir composiciones abstractas de gran refinamiento y que constituyen los más extremados y perfectos exponentes del "Collages".

Con su pintura Merz, crea a partir de la elección, la distribución y la supresión de la forma de los materiales.

Hace 1920 con su famoso Merz-bau rompe el marco tradicional del cuadro. Es una combinación de escultura; "collages" y pintura. Es un producto del espíritu Dadá al suprimir cualquier orden funcional de la sociedad y al materializar el fenómeno de la transformación como espejo de la casualidad de la vida.

Francis Picabia

Artista francés, vivió toda su vida en París. De temperamento anarquista, cambiante y muy inestable, pero muy prolijo que sus obras.

Se reía y burlada de todo incluso de si mismo y dejó marcas como artista tanto como individuo.

En sus primeros años de artista se inclinó hacia el impresionismo con tendencias cubistas y en 1912 siguió a sus tendencias órficas de la pintura. En 1915 se reunió en Nueva Cork con Duchamp con el que planeó las bases de la insurrección dadaísta. En 1916 funda la revista "391" la cual se publicará hasta 1924.

Dos años después de la fundación de su revista se reúne en Suiza, con el grupo Dadá. "Desde ese momento dice Ribemont-Lessaigues el movimiento Dadá nace verdaderamente".

Picabia ocupa los medios posibles como lo cómico, lo absurdo, lo barroco para destruir dicionales, las leyes y el orden establecido.

En 1921 se separa de sus amigos para seguir al superrealista André Bretón y después vuelve al arte figurativo. Después de algunas exposiciones se retira durante la guerra en la costa azul.

En 1945 se entregó de lleno a la pintura abstracta. Todas estas desviaciones en cuanto a sus posturas se debían al carácter inestable, entusiasta pero negativo e inconformista que lo



acompañó hasta sus últimos días de su vida sin perder el espíritu burlón, la independencia y su desenfado.

Junto a Duchamp, Picabia deja de lado todo lo existente y abre paso hacia el mundo de la imaginación a través de la ironía camino al surrealismo.

Marcel Duchamp

Nacido en Francia en 1887 tuvo seis hermanos de los cuales cuatro fueron renombrados artistas. A pesar de haber pintado antes se puso de manifiesto por primera vez con éxito en 1911 con la tela "a propos de petete socur".

Se ganaba la vida como profesor de francés a dos dólares la hora. Era un gran investigador y durante el análisis de un proceso de trabajos pictóricos experimenta la teoría dadaísta de la reducción sistemática y con ello tiende a una representación puntillista de la objetividad aparente en sus verdaderas relaciones.

En sus obras se pudo apreciar claramente la oposición a los "faucés" a Cézanne, al cubismo analítico, y al dinamismo futurista. Trata de demostrar la objetividad a través de su "ready-made", en la exposición en Nueva York en 1913 con la cual quería acercar el arte a la realidad, deseando que la realidad de estos objetos se presente por sí misma perdiendo su función tradicional como objeto artístico; fueron objetos manufacturados corrientes, a los cuales se le añadía o quitaba algún detalle, se lo hacía por intuición repentina para poder transformar el arte en un arte de uso personal.

En su demostración también libera a los objetos de su carácter unidimensional destinados a consumo, dándole nuevamente su apariencia real por lo tanto el objeto de la vida diaria era el objeto tomado como obra de arte.

Se relacionó con Francisco Picabia con el que trabajó durante mucho tiempo, juntos aprendieron nuevas tendencias y las llevaban a la tela.

En 1912 realiza una de sus obras más célebres "Desnudo bajando la escalera" expuesta un año después en Nueva Cork, la que causó en los críticos de espíritu conservador una fuerte protesta ya que la consideraban como el colmo de lo abominable, pero también estaban aquellos que esperaban algo nuevo y para ellos fue "como la luz en el extremo del túnel".

En esta obra muestra una serie de cinco figuras humanas esquemáticas que pasa la escalera de caracol con ritmo dinámico, de tal manera que se tiene la idea de una figura viviente que se mueve automáticamente gracias a un efecto especial que consiguió con la descomposición del movimiento.

En la misma exposición muestra "El molinillo de café" que representa según sus propias palabras "los diversos aspectos de la operación de moler el café, la manivela arriba, se percibe en varias posiciones a medida que gira, se puede ver el café molido en montón bajo los engranajes del eje central que gira en dirección de la flecha".

El procedimiento utilizado por el autor se aproxima a la técnica cinematográfica (técnica que realiza el movimiento por medio de una serie de clichés, técnicas de fue mejorada en 1895 por los hermanos Lumière con la invención del cinematógrafo, dándole más dinamismo), sustituyendo la cámara por el pincel.

Llegó a ser leyenda, por su evolución de independencia, de audacia y de triunfo en el campo de sus actividades.

CUBISMO

"Cubismo y Constructivismo por una parte, y expresionismo y surrealismo por otra, encarnan tendencias estrictamente formales o respectivamente destructoras de la forma, las cuales aparecen por primera vez juntas en tan violenta contradicción. La situación es tanto mas curiosa cuando los dos opuestos estilos despliegan las mas notables combinaciones y formas híbridas, de manera que muchas veces se tiene mas bien la impresión de una conciencia escindida que de dos direcciones en lucha. Picasso, que pasa bruscamente de una de las dos tendencias estilísticas a la otra, es, al mismo tiempo, el artista más representativo de la época presente".

"El eclecticismo de Picasso significa la destrucción deliberada de la unidad de la perso-



nalidad; sus imitaciones son productos contra el culto de la originalidad; su deformación de la realidad, que siempre se está revistiendo de nuevas formas para demostrar mas convincentemente la arbitrariedad de éstas, esta orientada, sobre todo, a confirmar la tesis de que naturaleza y arte son dos fenómenos enteramente semejantes. Picasso se convierte en un prestidigitador, un bromista, un parodista, a partir de la oposición a los románticos, con el “yo interior” de él mismo, su “tómalo o déjalo”, su autoestimación y su culto del propio yo. Y reniega no solo del romanticismo, sino también del renacimiento, que con su concepto del genio y su idea de unidad de obra y estilo anticipa en cierta medida al romanticismo. Picasso representa una ruptura completa con el individualismo y el subjetivismo, una absoluta negación del arte como expresión de una personalidad inconfundible. Sus obras son notas y comentarios sobre la realidad; no pretenden ser consideradas como pinturas de un mundo y una totalidad como síntesis y epítome de la existencia. Picasso compromete los medios artísticos de expresión con su uso indistinto de los diferentes estilos artísticos tan completa y voluntariamente como hacen los surrealistas con su renuncia a las formas tradicionales”.

Cubismo analítico

Para los cubistas, el color del objeto a representar ya no es tan importante como el análisis formal de su corporalidad mensurable, por lo que los colores se limitan a tonos verdes, grises y marrones desplazados hacia el fondo para resaltar el analisis de la estructura corporea.

Rechazan la representación de la “ilusion” (Impresionistas) como si fuese esta la realidad efectiva del objeto y se preocupan por su apariencia, por el origen de la realidad, es decir, por las propiedades permanentes de los objetos y su esabilidad en el espacio cerrado sin perspectiva ni luz.

Para poder representar los objetos en el plano, los pintores cubistas se basan en Cézanne y sus formas primitivas sacadas de la naturaleza: el cilindro, la esfera y el cono, a su vez renuncian a la ilusion de la profundidad reduciendo a la tridimensionalidad a favor de un volumen mayor de los objetos.

De esta forma Pablo Picasso, Georges Braque, principales representantes de este periodo, emplean los estudios de color y formas de los post-impresionistas y descartando las leyes de la perspectiva, descomponen espacios y objetos en unidades estructurales, a las cuales disponen de manera artificial, presentando de esta forma un mismo objeto simultáneamente en diferentes relaciones de proporción sobre la superficie del cuadro.

Esta descomposición corporal se propone mostrar con mayor claridad las relaciones dimensionales reales de los objetos en comparación con una representación sujeta a las limitaciones visuales de la perspectiva.

Es justamente, la aplicación del simultaneo lo que caracteriza a una etapa del cubismo y que Juan Gris llamó “analítica” en razón de la creciente descomposición de la forma.

Cabe destacar que el problema de simultaneidad inquietó siempre a los artistas que solo habían encontrado respuesta en el reflejo, en el espejo, porque la simultaneidad espacial por yuxtaposición sucesiva de los pintores del trecento o cuatrocento, no puede compararse con la unidad estructural del cubismo, lograda con la proyección, la superposición de los planos y la fragmentacion poliedrica de los volúmenes.

El cubismo analítico de Braque y Picasso se inspiró principalmente en naturalezas muertas, paisajes y figuras.

Finalmente, el empleo de la lógica teórica se amplía a la construcción puramente abstracta de formas geométricas que ya no guardan relación con la realidad, acelerando un juego de combinaciones fantásticas.

Comienzos del Collage

Hacia 1912 con los “papiers collés” y los primeros collages, los cubistas tienden a buscar la liberación formal del color de su tradicional carácter descriptivo.

Braque pega trozos de papel pintado de diferentes colores empleando así el mismo color como tema, como si este fuese un objeto (papiers collés). De esta forma, la imaginación



del artista aísla el color y lo considera como sujeto independiente construyendo un efecto pictórico creativo y abriendo las puertas de la imaginación abstracta del pensamiento.

Ese mismo año (1912) Picasso coloca en su Bodegón con silla de rejilla, trozos de hule prensado y con ello inicia la técnica del "collage" que deja de lado la pintura plana del óleo mediante la introducción de materiales concretos.

Esta nueva técnica persigue los mismos objetivos que el cubismo analítico, la certeza real y objetividad del arte, lográndolo gracias a que al colocar un objeto ya formado y real, de cierta manera, para poder integrarlo al proceso pictórico, se elimina la existencia ilusoria del objeto en la pintura.

Lo que merece ser destacada de la invención de esta nueva técnica basada en el "papier collés" es que constituye un hito en el pasado de las artes que prolonga a través de los futuristas, el dadaísmo, el pop-art, el nuevo realismo, hasta llegar a nuestros días.

Cubismo sintético

A partir de 1913 la pintura cubista critica su proceso analítico reconociendo sus procesos técnicos y recapacita, sin negar los conocimientos de la abstracción, sobre la manifestación objetiva. Surgen de esta forma una nueva etapa del cubismo, el cubismo sintético el cual se basa en la combinación estructural abstracta conseguida analíticamente y los objetos reales.

Juan Gris principal representante de este período describe al Cubismo sintético de la siguiente forma: "de todas las artes, la pintura es la más libre. Forma y colores juegan en la superficie, formar un tejido cuya multiplicidad se pierde en el infinito, en ella no hay límites, sino una relación de mil maneras diferentes".

Con el cubismo sintético, el color casi monocromático del cubismo analítico vuelve a tomar la viveza y la gama de colores de los fauves, y la composición se hace dinámica, adquiere movimiento en posición a la rigidez monumental de los cuadros pintados analíticamente.

Juan Gris (1887-1927) dispone las formas lineales y los colores abstractos en una composición sintética y limita al color y dejando actuar la luz. Gris también utiliza mucho la técnica del Collage para representar el elemento material real.

Los cubismos

A la fase de asimilación del arte de Cezanne le siguió un período de análisis de los componentes de lo real, detallados en fasetas geométricas y de multiplicación de los puntos de vista, resultante de la búsqueda de estructuras esenciales. La paleta entonces se uniformó y se redujo (del marrón y cheroquie al gris), y redes de líneas negras estructuraron la tela. El empleo de una pincelada empastada y la iluminación propia de cada faceta disiparon los contornos de los objetos. El motivo se tornó cada vez menos legible, a pesar de algunos signos remanentes (bigotes, cuerdas). En oposición a esta tendencia a la abstracción, Braque y Picasso reintrodujeron fragmentos del mundo real, letras estampadas, imitación de madera, arena, pedazos de papel, color. Los papeles pegados y los ensamblajes ejecutados desde 1912 a partir de esta nueva evolución, eran formas amplias, planas y unidas, de contornos nítidos. Mediante la confrontación de objetos reales, de su imitación a través de la pintura o de técnicas industriales, e incluso de palabras, articularon diferentes niveles de realidad e instauraron un juego sobre las maneras de representar lo real. Estos medios fueron luego transpuestos en la pintura. En 1914, la partida de Braque al frente de la guerra puso fin a la colaboración con Picasso; no obstante la vía quedó abierta para muchos artistas que le siguieron.

Cubismo órfico

El cubismo órfico es aquel que abandona el sistema de formar de referencias materiales para excluirse en la pintura puramente lírica pues deja de lado lo perceptible por los sentidos y desarrolla un arte espiritual y abstracto.

La finalidad de los pintores del cubismo órfico es crear una pintura pura, independiente del mundo exterior en donde la línea, la luz y el color se juntan en una armonía dinámica y tienden a provocar un bienestar estético y sereno, a la vez que tiene una significación y una construcción concreta. En conclusión lo que pretenden es reflejar al sujeto.



Muchos artistas pasaron por el cubismo órfico pero sólo como un período de transición (Picasso, Picalia, Duchamp), mientras que Villon y Seger encontraron en el su verdadera realización.

Juaques Villón (1875-1963) se caracteriza por crear en sus obras un sistema de líneas armoniosamente ordenadas, que con un suave color dan impresión de movimiento.

Fernand Léger(1881-1955) dedica su obra a la representación del movimiento y emplea espacios desarrollados a partir de espacios simples, horrorizo pintura también se denomina cilindrismo.

Juan gris

José victoriano Carmelo Carlos González Pérez, nacido en Madrid el 23 de marzo de 1887 y décimo tercero entre 14 hermanos, estaba llamado a ser el más glorioso y "convencido" de los pintores cubistas y uno de los mayores talentos del siglo XX. Y así fue. A los 17 años comenzó a tomar sesiones con el malagueño José moreno carbonero, profesor de Pablo R. Picasso y salvador Dalí.

Dos años después se trasladó a París, donde decidió enfrentar la vida como un hombre totalmente nuevo. No sólo cambió su nombre cuyo apellido ficticio tiene el mismo significado en español y francés, sino que, además, "olvidó" adrede infancia y adolescencia vividas en la Península Ibérica. Eligió el misterio como vía para construir su futuro artístico. A partir de ese momento la prioridad sería su asentamiento como pintor.

En la capital francesa adoptó su nombre artístico, el Juan gris que lo hizo célebre, y comenzó también el desfile de sus cuadros monumentales. De las curvas barrocas que lo fascinaron en el comienzo de su obra pasó una mayor solidez y a un toque misterioso en la presentación de los objetos.

Logró una síntesis más conceptual ejecutiva con líneas geométricas que descollaron en sus varios violines y guitarras, dos de sus temas fundamentales.

Se animó también con "Collages" de objetos fragmentados y unido por un concepto inequívoco.

En 1913, en la madurez de su carrera artística, conoció a Josette, la mujer de su vida.

Un ataque de uremia complicado con otras afecciones se lo llevó en 1927. Murió sin presenciar las locas carreras de los marchands por Europa buscando afanosamente sus obras.

Su valoración fue póstuma y tal vez todavía no haya alcanzado el punto exacto de justicia. Su conflictiva personalidad y la sombra del gran Pablo Picasso eclipsaron de algún modo su magnífica obra.

Algunos biógrafos le atribuyeron "mala estrella" otros opinan que fue su propia contradicción la que le hizo dividir angustiado en desmedro de su producción artística.

Guitarra, manzana, botella, taza, Arlequin, Flautista y Tamborilero fueron algunos de sus maravillosos legados.

Picasso

Su vida

Pablo Ruiz Picasso, nació en Málaga el 25 de octubre de 1881. Su primera prueba en pintura que, la pareja de viejos realizó a los diez años, su natural inclinación se vio favorecida, pues siendo su padre pintor y profesor de dibujo encontró en su casa pinceles y colores y a su familia no le costó convencerse para encaminar a su hijo a la carrera artística. Y fue así como Picasso comenzó a frecuentar la Academia de Barcelona y luego la de Madrid, pero él interrumpe su estudio para dedicarse a la pintura según sus propios impulsos. Mientras tanto un cuadro suyo, Ciencia y caridad, obtiene una mención de honor en la exposición de Bellas Artes. Corre el año 1898. De regreso a Barcelona ensancha el círculo de sus amigos con un grupo de artistas y escritores que frecuenta la tertulia de los Cuatro Gatos, aquí se recita, se interpreta música, se discute y se debe. Las influencias que obra sobre él son diversas y variadas: el Greco y los grabados japoneses, los Prerrafaelistas ingleses y los dibujantes alemanes. A principios de 1900 su nombre y su dibujo comienzan a parecer sobre la prensa más despierta, en ese año hace un leve viaje a París donde encuentra a su primer marchante, a quien vende su cuadros de tauromaquia y realiza su primer contrato con Pedro Mayurac, quien decide asignarle una mensualidad a cambio de su producción.



En 1901, en Madrid funda una revista de estilo liberty "Art Jose" para que realiza numerosos dibujos, expone la galería París y luego parte a París, con gran bagaje de cuadros que expone en la galería de la Rue Laffitte, setenta y cinco obras entre telas y pasteles.

En la prensa celebra el talento del joven pintor y señala las influencias que actúan sobre él: Bonnet, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Forain...

A partir de entonces, Picasso da comienzo a su primer período completamente autónomo y original, el "período azul" que se prolonga hasta todo 1904, cuando se instala definitivamente París.

En 1905 comienza el "período rosa", en este año entabla relaciones con Gertrude Stein y su hermano, con Matisse y con el poeta Apollinaire y se interesa en la experiencia de Cézanne. Estaba madurando en el cura nueva búsqueda que al año siguiente se concreta en la famosa obra maestra del "Retrato de Gertrude Stein". Estamos en el amanecer del "primitivismo" picassiano o "período negro", el cuadro fundamental de este período es el que el bautizo como "El hordel de Avinyó", también conocido como "Les Demoiselles d'Avignon".

Entonces cuando conoce a Rousseau, a Marie Laurencin, a Delaunay y sea George Braque. Entre 1908 y 1909 se abre la época del cubismo con sus obras, juntamente con las de Braque, al que sucede el "cubismo analítico" hasta 1912 y después hasta 1920 el "cubismo sintético".

Pero muchas otras cosas ocurren en estos años, nuevos e importantes encuentros: con Juan Gris, Louis Marcoussis, Jacques Villón, Marcel Duchamp, Gélizès, Metzinger, Delaunay, Leger, Cocteau. Nuevos amores, entre otros con Olga Khoklova con quien tiene su primer hijo, llamado Pablo quien hace en 1921. Nuevos acontecimientos artísticos: su primera posición en Nueva York (1910), el principio de los Papiers collés (1912), la publicación del libro de Apollinaire Les peintres cubistes (1913); su "personal" de obras cubistas en la galería de Paul Rosenberg (1919).

En 1913 muere su padre y en 1919 su amigo Apollinaire. La posguerra marca para él la plena expansión de la experiencia neoclásica iniciada desde 1915, uno de los temas que repiten en sus imágenes es el de la maternidad coincidente con el nacimiento de su hijo; al mismo tiempo lleva adelante los desarrollos posteriores del cubismo.

Su estancia en la costa mediterránea (1920) abre una especial temporada creadora en su arte, la de los mitos. Desde este momento el mar constituirá para él una llamada constante.

Hasta 1924 continúa ocupándose de escenografías teatrales y en ese año tiene un encuentro con André Breton quien acaba de publicar su manifiesto surrealista y por su mediación entrará en contacto con los jóvenes componentes del grupo surrealista.

Picasso se dedicó a la cultura con una pasión no secundaria, creando un grupo de obras que igualan a sus pinturas como "el loco" (1905); "El Jarro de ajeno" (1914) "La Construcción en Alambre" (1930), "la Cabeza del Toro", y "El Gallo" (1932); "El hombre con el cordero" (1944), y "La cabra" (1950).

A partir de 1930 se dedica intensamente al grabado.

En 1934 regresa a España con María Teresa Walter con quien tiene una hija, Maya; en 1936 fue nombrado director del Museo del Prado, al año siguiente a que pide "Sueño y Mentira", y lo publica con un grupo de grabados.

Se perfila entonces una nueva presencia femenina Dora Maar a quien el retratará en un nutrido número de cuadros.

Bajo la fuerte impresión del bombardeo de la ciudad vasca de Guernica comienza a dibujar y pintar una serie de imágenes que después serán expuestas en el pabellón español instalado en la Exposición internacional en París.

En 1939, el Museum of Modern Art de New York le organiza una gran exposición, que sanciona el valor y reconocimiento definitivo de Picasso en América. Recibe la dolorosa noticia de la muerte de su madre y el estallido de la guerra. Con la guerra cuadros adquieren cada vez con mayor frecuencia un carácter trágico. Regresa a París en 1940 y escribe la comedia "El deseo tomado por la cola", reanuda su pasión por la escultura y modela una de sus más conocidas obras maestras, "El hombre con el cordero", la angustia de esos días de guerra lo impulsa a pintar "Le Charnier". Conoce a Françoise Gilot, quien le dará dos hijos, Claude (1947) y Paloma (1949).

Al finalizar la guerra forma parte del partido comunista. Nace en él, el deseo de cimentarse con técnicas nuevas, y se lanza con entusiasmo sobre la litografía y a la cerámica (1947),



en diez o doce meses salen de sus manos no menos de 2000 piezas, expone 150 en París en 1848.

Al finalizar la guerra forma parte del partido comunista. Nace en él, el deseo de cimentarse con técnicas nuevas, y se lanza con entusiasmo sobre la litografía y a la cerámica (1947), en diez o doce meses salen de sus manos no menos de 2000 piezas, expone 150 en París en 1848.

Participa en varios congresos mundiales por la Paz, entre entonces la litografía de la famosa Paloma, con este espíritu pinta la "Matanza en Corea" (1950) y "La Guerra y la Paz" (1952).

En 1953 se separa de Françoise Gilot.

En diciembre de 1954 trabaja sobre el motivo de las mujeres de Argel de Delacroix creando 15 variaciones son el mismo cuadro, mientras tanto, se consolida un nuevo amor con Jacqueline Roque con quien se casa en 1958.

En 1957 realizar una veintena de versiones de "Las Meninas" de Velázquez, después en 1958 la gran composición mural para el nuevo edificio de la Unesco en París y en 1961 la larga serie de dibujos y cuadros inspirados en el Déjeuner sur l'herbe de Monet.

Picasso

La Obra

La obra de Picasso está abierta a todas las contradicciones de la vida y de la historia, posee una energía natural y, está en ella la inquietud que nace de la urgencia de la expresión, del acoso de las imágenes.

Picasso pone en ardiente evidencia los motivos de angustia y de furor, de ferocidad y de heroísmo, de idilio y desesperación que constituyen la trama del mundo contemporáneo. Picasso está profundamente enclavado en esta condición histórica y existencial al mismo tiempo, razón por la que ha implicado en sus pinturas, imágenes, ideas y pasiones que desbordan los estreitos términos del discurso estético.

Picasso no es un "modelado" de la pintura. Un cuadro como "Las muchachas de Avinyo" (1906), que precisamente una obra "radical", la perspectiva está rota, el color, se ha hecho árido, quemado, las figuras son una seca incrustación de ángulos, no ha quedado nada de la pintura tradicional, la rebelión es completa.

Su llamado "período azul" que inicia en 1902, está penetrado por un patético aire humanitario, poblado de mendigos, madres afligidas, niños enfermos, de figuras dibujadas con modulaciones a menudo de ascendencia liberty e inmersas en una dulce general tonalidad azul, un mundo de angustiosa tristeza. Después la entonación azul fue haciéndose más ligera, dejando aflorar una nueva sugestión cromática y aparecieron los personajes del circo; acróbatas, bailarinas, Amazonas, payasos y arlequín es. Se había abierto así, en 1905, el "período rosa", de inspiración melancólica más reposada y más dulce.

Es singular la posesión de Picasso en esta época mientras estallaba el color de los fauves, su paleta se mantenía sobria, prefería tonalidades frías, casi apagadas. La obra que resume el período es "los Saltimbanquis".

Desde mediados de 1905 estaba cambiando en el interior de inspiración y de los modos de Picasso. Se observa el desarrollo de nuevos temas como el de los adolescentes que conducen los caballos a abreviar, o el de las muchachas ocupadas en arreglarse, se advierte que la tonalidad difusa le sucede el recogimiento del color dentro de las formas, el dibujo se hace más marcado, las figuras se destacan del fondo, cada elemento del cuadro aparece modelado y estructurado con cada vez mayor sustantividad.

Pero no se trata sólo de una transformación de lenguaje, sino la transición a una visión diferente. En estos caballos que descienden al río cabalgados por jóvenes libres de cualquier signo mortificante de civilización hay una "aspiración" a la pureza, a la inocencia, detrás de esas imágenes hay un grito "volved salvajes", en el que se condensa el rechazo a la sociedad constituida. El descubrimiento de lo "primitivo" es la consecuencia directa de tal rebelión.

La observación de la estructura de las imágenes de sus obras de 1906: "Retrato de Gertrude Stein", su "Autorretrato" y los "Dos desnudos" denotan de cuán lejanos están duchas las cadencias humanitarias y elegíacas que dominaban los cuadros azules y rosas, ahora las cadencias se han hecho ásperas, duras, bárbaras. Desde el punto de vista de las formas está claro que Picasso ha sufrido la fascinación de la escultura primitiva y la escultura negra.



Para Picasso el primitivismo se ha tratado de algo que le ha permitido descubrir su verdadera naturaleza, su temperamento, poniéndole en condiciones de expresarse sin sufrir el freno de los convencionalismos e inhibiciones, para para él, significó espontaneidad, fidelidad a sus impulsos, a sus pasiones, a sus sentimientos, más allá de toda regla o estilo.

De todo esto están hechas Las Muchachas de Avinyó, es el primer ejemplo de aquel furor instintivo y a la vez cerebral, tan típico en la naturaleza de Picasso. Esa fuerza se conservará en otras expresiones con el mismo carácter, como las naturalezas muertas aristadas, ángulosas, en un grupo de figuras imponentes y de paisajes pintados con enérgica volumetría. En 1909, en Horta de Elvio esta violencia inicial se aplaca, las formas geométricas se hacen más calmadas. Este es el verdadero comienzo del cubismo.

El volumen y la estructura han sido las dos primeras preocupaciones de Picasso cubista. Eliminando el gusto sensual por el color y la línea ondulada reaccionaba contra el impresionismo y el Fauvismo. Prefería usar tonos neutros, grises, tierras, verdes apagados. A fines de 1930 al cubismo heroico del primer momento hecho de cubos, planos simples, amplios, volumétricos quedaban en cierto modo una imagen de la realidad dispuesta en profundidad le su cede un "cubismo analítico" en el que los planos se despedazan en una serie de facetas apretadas continuas que fraccionan el objeto, lo desmembraba a un todas sus partes, " analizaba ", fijándolo sobre la superficie de la tela donde el relieve se ha reducido al mínimo. Obra, retrato de Daniel -Henri Kachnweiler, 1910, El Mandolinista, 1911, Naturaleza muerta española, 1912, indican las particulares cualidades de esta fase cubista.

A fines de 1912 del cubismo analítico se transforma en cubismo sintético, se trata de la libre reconstitución del objeto liberado definitivamente de toda perspectiva, es resumido en su fisonomía esencial. La síntesis se realizaba teniendo en cuenta todas o algunas de las partes del objeto, que aparecían en la tela vistos desde uno o más lados. La línea comienza a flexionarse y los colores a menudo puros, adquieren esplendor. La mujer en camisa sentada en una butaca, 1913, representa esta fase cubista que se enriqueció también con otro elemento, el collage, que Picasso supo emplear con rara pericia.

Picasso no aceptaba las teorías que se esforzaban por interpretar al cubismo, para él representaba un hecho de rigor, de disciplina formal que le servía para sujetar tumulto instintivo desencadenado por las Muchachas de Avinyó. No obstante, su personalidad no podía agotarse en el paradigma cubista, la rebeldía contra la tradición no había destrozado por completo aquella aspiración a la belleza natural de aquellas imágenes que había pintado 10 u 11 años antes, nace así su "período neoclásico", entre 1914 y a 1915, con una serie de retratos, la de línea surtida, precisa, que constituye su aguda fascinación gráfica.

Su primitiva inspiración clásica, sufre luego un profundo cambio la línea de Ingres se pierde en penetración analítica y gana en sentido espacial, sus desnudos son suntuosos, matroreales, que monumentales, en 1920 en el que Picasso reside en la costa mediterránea comienza dibujar y a pintar mujeres abandonadas a los ocios felices de una existencia mítica. Sus desnudos grandes, a veces pesados, siempre dibujados con extrema soltura, con atrevidas desarticulaciones, con deformaciones incluso, con soluciones que no podrían comprenderse sino se conocieran sus premisas cubistas. Sus imágenes tienden a asumir el carácter de sublimes, símbolos de la vida. Es también con este espíritu que pintó tantas maternidades en este período.

Los años del neoclasicismo, desde 1920 a 1924 han sido también los años del gran cubismo, el de las máscaras musicales y de las naturalezas muertas con instrumentos musicales, obras que ya no tienen una cerrada estructura de las obras cubistas precedentes. Su experiencia neoclásica influyen en el cubismo y por otra parte, sus conquistas cubistas le permiten conseguir una rica serie de resultados plásticos en el interior de sus módulos clasicistas. Son dos momentos que se integran mutuamente, están entre los más fructuosos del arte de Picasso y están en la base de todo su trabajo futuro, refluirán en su creación automáticamente, identificándose en un proceso superior y autónomo.

La Comoda, 1919, podría ser considerado como un término medio entre sus dos experiencias.

Picasso rechaza el automatismo surrealista y cuando hay de arbitrario en la invención de las imágenes. No obstante sus contactos con el surrealismo, 1925, le han estimulado hacia una nueva libertad de expresión, que unir signo y color a las agitaciones profundas del ser.



Sentimentalmente pasa por un momento difícil, tal vez esto lo impulsa a una exploración de sí mismo, en cuyo fondo encuentran los turbadores instintos del sexo mezclados con impulsos de crueldad y de sadismo, esto es lo que Picasso consigue revelar entre 1925 y 1933. Su pintura corresponde muy bien al concepto de "convulsivo". La figura femenina tiene formas injuriosas, atormentadas, desordenadas en las que se manifiestan deseo y venganza, avidez y repulsión, adoración y rebeldía.

Esta situación esta parte superada cuando regresa a España en 1934, resurgen sus viejas pasiones: los toros, las peleas de gallos, los espectáculos populares, esto se libera en sus telas y dibujos, enriquecida con todos sus experiencias, he aquí el tema del minotauro que adquiere un complejo significado de brutalidad, y ternura, de violencia y de piedad.

En muchos dibujos y cuadros de 1934 y 1935, es posible descubrir una coincidencia de detalles temáticos: el toro, el caballo, la lámpara, la casa, la ventana, la mujer herida, sino también términos expresivos análogos.

En Guernica, 1937, que pintó al día siguiente del bombardeo de esta ciudad, están los mismos elementos constitutivos de la imagen en el grabado de la minotauro maquina realizado un año antes; pero el acento es de tragedia, no necesita del color, blanco y negro son suficientes; el diseño es tajante; la sombra y la luz quiebran los espacios, los personajes muestran gestos crispados. Picasso vuelve a emplear los modos gráficos de Guernica en una obra inconclusa: La Matanza, 1994 - 1945 inspirada en los horrores de los campos de concentración.

En cambio, el ciclo de las Mujeres rentadas, que abarcar la Segunda Guerra Mundial continúa los motivos trágicos con formas más plásticas y variadas. Los temores y rencores de Picasso de esta época, se vuelcan en estos retratos que reflejan lo que las fuerzas de la negación del hombre perpetraban en las tierras de Europa.

En 1946, los días de guerra han pasado, Picasso regresará a la costa mediterránea y el mar vuelve a ejercer su fascinación sobre él, Deseos de vida, de amor, de libertad y la naturaleza se vuelcan en Alegría de vivir, de inspiración idílica. Nace así, la ninfa danzante dibujada con volutas melódicas y sensuales, el fauno y el centauro trabajados con línea más concisa, en torno a la figura sólo está el mar, el cielo y la tierra, un naturaleza atónita suspensa en el encanto de la música. El color, azul, amarillo, Lilia, es festivo y difunde su alrededor un placer natural de la luz. Pocos seres como este ha comunicado en obra el sentimiento con físico de la alegría en el abrazo de la naturaleza.

Subraya la aspiración de expansión vital de los sentimientos que es una de los componentes fundamentales del arte de Picasso, así como Guernica señala la otra cara de Picasso, la del drama y la tragedia. Los dos aspectos los afrontará en 1952 con dos vastos paneles de guerra y la paz, es una composición horizontal; en la guerra el fauno de la alegría de vivir se convierte en un funesto dios de la destrucción que vuelca a su alrededor los gérmenes de la guerra bacteriológica, los caballos que tiran del carro pisotean un libro abierto, símbolo de la anticultura unos guerreros en el fondo nos recuerdan que la guerra es una herencia de la humanidad. A la izquierda se levanta la figura del defensor de la paz, con el escudo sobre el que está dibujada la paloma. Picasso tiene entonces setenta años.

Picasso continúa creando imágenes, ejercicios sobre las mujeres de Argel de Delacroix (1954- 1955), sobre las Meninas de Velázquez (1958-1959), sobre el Dejeuner sur l'herbe de MOnet, 1960, telas en torno al tema Rapto de las sobrinas en 1962 y la numerosa serie del Pintor y la modelo. Sus últimas obras son de 1965 y revelan una espontaneidad total, su fantasía figurativa no conoce esquemas.

Hay una constante picassiana y es aquella verdad poética y expresiva que vive en su interior, que da a cada uno de los diversos momentos de su actividad un rostro inconfundible.

Era un pintor abierto a todos los acontecimientos que obedecía a la emoción que cada vez recibía a aprisionarlas en un estilo, de allí su vitalidad y su fuerza.

En todas las obras de Picasso e observa la primicia de la realidad objetiva, por lo que se exalta y se inflama pero la vez la penetra e indaga en su sustancia, en esto sin duda, está el signo de la grandeza de Picasso y la razón de su indeclinable energía creadora.

Escultura Cubista

Cuando el cubismo ya no puede aportar aspectos nuevos a la pintura, alcanza en la escultura una ampliación considerable de sus posibilidades de expresión.

Los primeros en aplicar las fuerzas cubistas en esculturas fueron Ossip Zadkine(1890-1967) y Alexander Archipengo(1887-1964). En Zadkine y en general en toda la escultura cubis-



ta se observa la influencia del arte negro(practicado por los indígenas de Oceanía, donde la síntesis de sus máscaras y fetiches de madera predominan sobre cualquier valor plástico, en conclusión trabajaban con amplios planos, volúmenes definidos, deformación sumaria que los llevaban a la creación de la compacta solidez de una forma absoluta lograda con toscos cuchillos en la selva, pero Zadkine absorbe estas características y las transforma en valores de expresión lírico-poéticos y les asigna un simbolismo, en cierta medida arcaico, de la abstracción expresiva.

En sus obras de Archipenko se observa también lo figurativo, la superficie de sus esculturas parece un solo plano cuando en realidad es tridimensional. Este efecto se logra por la utilización de un juego de líneas que contrarresta con la sólida expansión del espacio.

Constantin Brancusi(1876-1957) en su famosa escultura "Pájaro en el espacio", aprovecha la utilización cubista geométrica para la expresión de una dinámica elemental. En ella se da la liberación figurativa resaltando el espíritu absoluto del material de manera que la forma desarrolla su propia actividad plástica. Brancusi consigue dar la impresión de vibración concentrada, aunque el material se encuentra en reposo, torciendo la parte superior de la varilla alargada.

La composición geométrica de bloques cúbicos en formas abstractas y estéticas se aplican en las modernas esculturas de acero. Ditlef Bigfeld(1937) trabaja en sus esculturas soldadas con placas de metal, inspirándose en el concepto cúbico de la forma, dándole mayor importancia a la estructura de cada elemento constructivo que al volumen.

Utz Kampmann (1935) y Thomas Lenk (1933) demuestran la relación de tensiones entre funciones estáticas y dinámicas del color en el espacio, usando placas y bloques alternativamente en la creación de sus obras.

Un efecto visual distinto es el perseguido por los cubos ordenados según el espacio de Tony Smith y Friedrich Grasil(1927).estos colocan bloques geométricos y cilíndricos huecos ordenados que limitan al espacio de tal forma que provocan al observador imágenes "calculables".

En fin dentro de la escultura cubista, podemos hallar también a otros escultores como: Henry Laurens, Raymond Duchamp, Villon, Jacques Lipchitz, Otto Freundlich, Julio González y otros. Pero en todos en mayor o menor medida, la dialéctica entre las sugerencias del nemitivismo y las exigencias de las estructuras cubistas en algo vivo y activo.

FUTURISMO

Un nuevo movimiento en el arte surge y como consecuencia de la variación del ritmo formal, y por la rapidez de los medios de transporte como el automóvil y la locomotora, un movimiento que va con la rapidez de las máquinas con las "grandes masas agitadas por el trabajo, por el placer o por la rebelión".

Mautenetti proclama a la velocidad poco un nuevo canon de belleza y en los primeros meses de 1910 se reunieron con él, tres pintores italianos Carlos Carrá, Humberto Boccioni y Luigi Russolo y proclaman las primeras manifestaciones del arte futurista, como un "llamado a la rebelión atrevida y abierta". Se caracterizaba por sensaciones dinámicas eternizadas, multiplicación de los objetos en movimiento, compenetración de los cuerpos y pureza de las sensaciones originales.

Es evidente que el movimiento futurista va más allá de la representación de un presente en movimiento y mucho más que una muestra de la vida moderna. Los futuristas estaban mostrando una nueva de representar en el plano y en el espacio y crearon ideas de "simultaneidad" e idea de "espacio" inexistentes hasta ese momento.

La idea de simultaneidad concierne a la visión y a las leyes ópticas según experiencias científicas y también depende de la manera en que el espíritu del artista se halle asaltado: de recuerdos, emociones y analogías en el momento de creación según el pensamiento filosófico y adoptan un concepto totalmente nuevo de espacio "el observador estará ubicado en el centro el cuadro".

Los futuristas se declararon arduosamente en favor de la intervención cuando estalló la primera guerra mundial".

Este movimiento no sólo se manifestó en la pintura, sino muy por el contrario se extendió por todas las ramas del arte, el cine, el teatro, la literatura y se podría decir que es uno de



los principales testimonios de la crisis de la cultura y sociedad europea en los comienzos del siglo XX en su afán de mostrar con autenticidad la expresión del hombre contemporáneo.

Carlos Carra

Nace en 1881 en Italia, fue un magnífico representante del futurismo pero toma del cubismo la estructura y la grisalla y la inserta en el movimiento y dinamismo culturista.

En sus obras se puede encontrar palabras que no tienen sentido lírico pero mucha importancia en la mágica plástica. En 1916 a Giorgio de Chirico y cree haber encontrado su camino, un camino de obras de objetos sencillos dándole toda la importancia posible a los maniqués, peces de cobre, mapas y los compara con importancia que tenían para Cézanne, las manzanas, botellas y las pipas, no por el simple hecho de reemplazo si no que con ellos quiere reencontrar el sortilegio de la pintura antigua. Una respuesta a la perspectiva y a la relación existente entre los plenos y los vacíos en las obras.

Inspirado en Giorgio, Picabia vuelve a pautas que el futurismo había descuidado como dar belleza a la materia, densidad de los entornos, preciosos coloridos y se pueden encontrar características propias como sus interiores encantados y su misteriosa ironía, su figura principal fue el "Novecento", su arte pierde algo de agudez pero se puede encontrar sentimiento mágico como en sus " " en el cual no desconoce el juego de la luz y del color no olvida problema de la forma y del espacio, y trata de reconciliar el presente con futuro, el arte poderoso de Giorgio con el arte viviente de Cézanne.

Humberto Boccioni

Nació en Regio de Calabria y falleció en Sastre, fue pintor y escultor.

Conoció durante un viaje a Roma a Giacomo Balla de quien aprendió las reglas esenciales del divisionismo y unos años después en 1908 firma junto con Balla, Sverini, Russolo y Cavia el "Manifiesto de los pintores futuristas" y llegó a convertirse en el teórico del grupo. Para él la materia viva transportada en los movimientos es muy importante, y empieza a utilizar materiales nuevos hasta ese momento como planos transparentes de vidrio o de celulosa, láminas de metal, hilos, luces eléctricas interiores o exteriores.

Boccioni decía "mientras los impresionistas pintan un cuadro para expresar un momento particular y subordinan la vida del cuadro al parecido con ese momento, nosotros sintetizamos todos los momentos (tiempo, lugar, forma, color – tono) y así construimos el cuadro". En contraposición a la objetividad del cubismo, para él, el cuadro futurista debe expresar sensaciones y estado de ánimo.

Boccioni inventa la línea-fuerza (energía con el objeto reacciona ante la luz y la sombra) y esto se puede observar en una gran obra pintada en 1912 titulada "Elasticidad" expuesta en la exposición futurista de París. Esta obra muestra las tendencias cubistas que tiene el autor. "Elasticidad" es la síntesis de un caballo en plena carrera y en él hay lirismo potente que lo diferencia de una tela cubista de la época.

Boccioni muere en 1916 como consecuencia de la caída de un caballo.

"El manifiesto de los futuristas"

Nosotros declaramos:

- 1- Que ahí que despreciar todas las formas de inmigración y glorificar todas las formas de originalidad.
- 2- Que hay que rebelarse contra la tiranía de las palabras "armonía y buen gusto", expresiones demasiado elásticas con las que se podría fácilmente demoler la obra de Rembrandt, Goya y de Rodín.
- 3- Que las críticas de arte son inútiles o nocivas.
- 4- Que hay que barrer todos los temas ya usados para expresar nuestra arremolinada vida de acero, de orgullo, de fiebre y de velocidad.
- 5- Que hay que considerar como un título honorífico la denominación de "loco" con la cual se esfuerzan en amordazar a los innovadores.



- 6- Que el complementarismo innato es una necesidad absoluta en pintura como el verso libre lo es en poesía y la polifonía en música.
- 7- Que, el dinamismo universal debe ser representado en pintura como sensación dinámica.
- 8- Que en la manera de expresar la naturaleza, son necesarias ante todo la sinceridad y la virginidad.
- 9- Que el movimiento y la destruyen a la materialidad de los cuerpos luchamos:
 - 1- contra los colores abetunados con los que se esfuerzan por obtener la pátina del tiempo en cuadros modernos.
 - 2- contra el arcaísmo superficial y elemental basados en tintas planas, que imitando la factura lineal de los egipcios reduce la pintura a una impotente síntesis pueril y
 - 3- contra el falso "porvenir" de los accesionistas y de los independientes, que han instalado academias tan cursis y rutinarias como los precedentes.
 - 4- Contra el desnudo en pintura tan nauseabundo y oprimente como el adulterio en literatura...

Humberto Boccioni, pintor (Milán)
Carlos D. Carrá, pintor (Milán)
Luigi Russolo, pintor (Milán)
Gino Seeveini pintor (París)
Giacomo Balla, Pintor (Roma)

Milán, 11 de Abril de 1910

Escultura futurista: Humberto Boccioni

En Italia persistía aún la vieja escuela varista entregada al retrato y al género monumental.

Los artistas que dieron al arte italiano sus únicos momentos felices fueron dejados de lado u olvidados.

Las plazas de ciudades y pueblos, los edificios públicos fueron invadidos por impasibles huestes de "Padre de la patria", en bronce, piedra, mármol y yeso.

La manía de las estatuas contagió hasta el ciudadano particular que se desahogó en los cementerios, donde el culto "plástico" de los muertos en símbolos no tuvo freno.

En síntesis, la nueva escultura no había tenido tiempo ni siquiera debe nacer cuando agonizaba ya en la retórica patriótica o de cementerio.

En realidad, este fenómeno no era particularmente italiano; pero llegó en este país a extremos increíbles.

El primer intento de renovación va ligado al futurismo y tiene como protagonista a Umberto Boccioni quien abrigaba hartas razones cuando escribió en 1912, en su Manifiesto técnica de la cultura futurista: "en los monumentos y exposiciones de todas las ciudades de Europa la escultura ofrece un espectáculo tan lamentable de barbarie, torpeza y monótona imitación que mi ojo futurista se aparta un profundo disgusto".

Pero la polémica de Boccioni no sólo se dirigía contra el Academicismo y los usos del siglo XIX, sino también contra todo género de Clasicismo y Arcaísmo, Negrismo en efecto, su concepto de dinamismo se identificaba con la idea clara del modernismo: "La musicalidad de la línea y de los pliegues de un vestido moderno tiene para nosotras una potencia emotiva y simbólica igual a la que tuvo el desnudo entre los antiguos".

A por ejemplo, una estatua como Formas únicas de continuidad en el espacio del año 1913, posee un ímpetu clásico tan rico, está estructurada tan enérgicamente en el ritmo de las líneas-fuerza que su lección seguirá estando siempre vigente en el arte italiano y no únicamente en este. En esta obra aparece realizando uno de sus principios fundamentales de la escultura futurista: "proclamamos la absoluta y completa abolición de la línea finita y de la estatua cerrada".



Empleaba materiales nuevos, planos transparentes de vidrio o celuloide, lámina de metal, hilos, luces eléctricas interiores y exteriores. Subraya Boccioni que la máquina se utilizaba para animar la escultura.

FAUVISMO

Surge en Francia como la rebelión de la juventud de 1900 contra la verdad trivial, contra la burguesía y la tradición misma. Sin ser una escuela, con programas y teorías es una momentánea ejecución de estos ciertos pintores. Es la primera exaltación artística del siglo que XX.

En el salón de otoño, París 1905, se observa por primera vez la obra de un grupo de jóvenes, evidenciándose la violencia del colorido, agrupadas en una sala apartada. Al año siguiente se observa la misma situación y fue allí donde el crítico Louis Vauyeles, calificó al salón donde se encontraban dichas pinturas como "la cage aux fauves" (la jaula de las fieras). La palabra Fauves adquirió importancia y caracterizó a todos aquellos pintores que enaltecían al frenesí colorístico.

La pintura de los fauves fue un lenguaje excesivo, incoherente, era una necesidad vital, una manera de rebelarse contra el torrente impresionista.

Querían crear "choques" emotivos por medio del color puro y de las formas reducidas a lo esencial, así como el abandono de la perspectiva geométrica, el realismo atmosférico, el modelado y el claroscuro.

No les interesaba la interpretación con visión realista. Era una ruptura completa con el pintor copista, rompiendo con las cadenas de sumisión con el público.

Esa indagación de emancipados los lleva al exceso de la deformación, de la interpretación libre.

Según Matisse "el pintor no tiene que volver a preocuparse de detalles mezquinos, la fotografía lo capta mucho mejor y más rápidamente. Al contemplar un cuadro es menester olvidar lo que representa". Se trató de liberar a la pintura de todos los cánones del arte oficial, insistiendo en la pintura como realidad en sí, como el acto puro de pintar.

Lo que importante todo, para los fauves, es la proyección inmediata y directa de la personalidad del artista, y para ello prescinden de toda reproducción literal del modelo.

Se busca la intensidad del color sobre superficies coloreadas y no la difusión del tono local en la luz. Ésta no se verá suprimida pero se expresará mediante la conjugación de superficies coloreadas violentamente con colores enteros.

Intensifican los ritmos estructurales y un de proporcionar la forma de color, modificando aquellas según las reacciones de las manchas cromáticas que tiene a su alrededor. Esto influye en la composición enriquecida por las conexiones forma-color.

Al oponerse a los matices de las paletas de los impresionistas y cultivar las tintas planas, quieren llegar a la obtención de grandes ritmos a polifonías cromáticas, alternadas con elegantes arabescos de contornos y curvas frecuentemente marcadas.

Los demás son interiores de habitaciones, muy pocos paisajes, desnudos reunidos sin preocupación anecdótica, ramos de flores, figuras esquemáticas y las famosas odaliscas.

El cuadro fauvista, ante todo significa, el mundo de las formas intenta intensificar y exaltar bellamente el lugar mediante los elementos permanentes del sentimiento, y la experiencia sensible: el color, la luz y la forma en toda su pureza y es la libertad creadora promovida por ella.

Forma y contenido coinciden y se modifican por mutua reacción, pues la expresión proviene de la superficie coloreada que el espectador abarca en su conjunto.

En este grupo pueden diferenciarse grupos con ciertas diferenciaciones. Por un lado Matisse, Marquet, Friez, Camsin, Manquin sey Ronveault, todos discípulos de Gustav Moreau, en la Escuela de Bellas Artes de París. Vlamick y Durain, son conocidos como "Camaradas de Chatou" Braque, Friez y Dufy constituyen el llamado grupo de "El Harre".

En conclusión: el sensualismo dinámico (el impacto de un espectáculo de los sentidos) disciplinado por síntesis (condensación de las sensaciones) y sometido a la economía del cuadro (todo lo que carece de utilidad, es, por lo mismo, vacío). Esta transmutación total y permanente es lo que los distingue de los demás seguidores.

Los principales representantes de cada uno de estos grupos son Matisse, Vlamick y Dufy.



Henry Matisse

Nació en Cateau-Cambreses, 1869 y murió en Niza, 1954, luego de cursar la carrera de leyes se consagró de lleno a la pintura en 1892. Ingresó a la Academia de Bellas Artes de París, fue alumno de Gustav Moreau, en su primera etapa se observa el influjo de impresionistas y neoimpresionistas, como también de puntillistas. Su personalidad se afirma con su cuadro lujoso, calma y voluptuosidad, expuesto en 1905. Se encuentra ya en los inicios del fauvismo y ha llegado al empleo del color puro. En 1907, la dicha de vivir, donde por primera vez realiza su proyecto de deformar el dibujo del cuerpo humano, a fin de armonizar e intensificar el valor pictórico de todos los colores simples, que el mezclaba solo con el blanco. En lo sucesivo se advertirá más claramente el esfuerzo por conseguir intensas armonías por medio de colores radiantes y sutiles arabescos. En 1911 y 1913 influirá profundamente su viaje a Marruecos, sobre todo en las odaliscas pintadas en Niza, realizó otros viajes a España, Italia, Alemania, Inglaterra, Rusia, Oceanía y Estados Unidos. Otra gran obra fue la danza (1932-1933). En sus últimos años realizó exposiciones de papeles pintados y recortados después con tijera, y entre 1949-1951 proyectó y decoró la capilla dominicana de Vence.

Es admirable como las obras de este pintor que solo pretendía ser un abogado de éxito son subastadas hoy en 11 millones y 14,500 millones de dólares. Sus obras de tonos amarillos, azul y rojo, colores dominantes como "Armonía de Amarillo"(14.5) millones de dólares y L'Asie, 11 millones, es lo que pagan los norteamericanos por tener estos cuadros en un rincón de su casa. Estas subastas se hicieron simultáneamente al éxito que se observa en el Museo de Arte Moderno, que están recogiendo sus obras.

Maurice de Vlaminck

Nació en París (1876) y murió en Rueil, La Gadelière en 1958.

Fue uno de los primeros autodidactas contemporáneos. Sin embargo en sus comienzos recibe la influencia de Van Gogh y Cézanne.

Descubrió las artes populares y el arte negro de 1904. Fue músico, corredor, ciclista y escritor reflejándose la exaltación del instinto y la vitalidad.

Sus obras, principalmente paisajes y bodegones encontramos ímpetuosa de la pincelada, la densidad de la fractura y el enérgico dinamismo de la composición, rasgos todos estos que se observan en los cuadros como "Los Bateauxlavois", "Casa de Campo", "Excursión campestre" y "Frutero con Jarrón".

Raoul Dufy

Nació en El Havre, 1877 y murió en Folcalquier en 1953. Con Friez y Braque formó el grupo de "los havres".

Sus obras se caracterizan por el color puro, no como estridentes violencias sino como una síntesis armoniosa pudiéndosela ver como una de las versiones más musicales de la pintura contemporánea.

Luego de conocer la pintura tonal y de alcanzar la superación del cromatismo fauve, redujo al máximo sus pinturas hasta poder observarse en algunos cuadros sólo los tonos verde, azul y rojo.

Luego de la influencia de Van Gogh y Cézanne, hacia 1920, nos muestra su técnica de hacer manchas de color reposando las formas dentro de las cuales se hallan inscritas en la realidad, ya que el colorido es lo que más permanece en la visión rápida y con simples arabescos o una especie de escritura estenográfica se puede "marcar" la forma.

Se dedicó también al decorado de tejidos, muebles, figurines de ballet y cerámica, ejecutó gran número de ilustraciones y pinturas naturales.

En su producción de cuadros de caballete, cultivo especialmente temas de regatas, hipódromos, conciertos, playas, calles en domingadas y festejos de toda índole.



ESCULTURA FAUVISTA

Durante el período de los fauves surge el fenómeno de repetición de los movimientos pictóricos como el fauvismo, cubismo, dadaísmo, expresionismo, constructivismo, surrealismo y abstractismo. Los movimientos nacen en el terreno pictórico, con un pintor o un grupo de pintores.

Henry Matisse, cabeza visible del grupo de los fauves, conquista también otras manifestaciones artísticas entre ellas la de escultor, en donde trata de revolucionar el sentido y expresión de la forma. Encontramos su obra durante este período *Desnudo sedente* (1904).

Pablo Picasso contempla esta acción con el fenómeno de vitalidad, inquietud, genialidad y ambición.

En 1905, realiza "El Bufón", debe considerarse como su aportación al movimiento fauves.

André Derain, en pleno movimiento fauvista realiza sus primeros trabajos plásticos, realizando el arte africano y polinésico, más tarde sigue los caminos del cubismo.

Fernand Léger que materializó tridimensionalmente su propia pintura, creando verdaderos cuadros en relieve, desbordantes de color con representaciones esquemáticas de plantas, flores y figuras ceñidas por crudos perfiles.

Como reacción contra el ideal tradicional de la concordancia formal en lo que respecta a los cánones del arte, surge en los primeros tiempos del siglo XX una tendencia llamada expresionismo, provocando la ruptura total con el sistema artístico de ese momento. Esta tendencia se preocupa por la posibilidad de la expresión directa de los sentimientos, trata de mostrar una realidad fatal, dejando del lado la inspiración del placer espontáneo en sus obras. A causa de esta postura antiformalista el expresionismo se contrapone con el refinamiento de la técnica pictórica, que en el impresionismo había alcanzado la ilusión total en su reproducción.

El proceso de industrialización causa la misma del proletariado en Escandinavia, lo que produce en el arte, el cultivo de la individualidad, la renuncia a la vida social, en donde cree encontrar la salvación a la masificación. El fundador del espíritu de este movimiento es Kierkegaard. En Dresde, Alemania en 1905 se constituye un grupo Die Brücke (el puente)

También inspirador del expresionismo, se caracterizó por distorsionar las formas y utilizar los colores con libertad, esto les servía para enfatizar el clima patético y angustioso que se estaba viviendo en ese momento.

Lo feo, lo vulgar, los tabúes y al mismo tiempo la belleza natural, se valían de estos contrastes para mostrar el orden equivocado de los valores reinantes como rebelión a la injusticia social, las guerras, el poder, apuntaban a la esperanza de un mundo nuevo en el que el individuo tenga la posibilidad de una vida en paz y libertad.

Dentro de los expresionistas están los pintores del grupo de "Los fauves", quienes se oponen al estético y hermoso, quiere mostrar a través de sus obras, sus vivencias y su actitud anti formalista es vista por los críticos de aquel momento como "pintura de animales salvajes"; se caracterizaron por los colores puros en los paisajes, tratamiento lumínico con los colores primarios (rojo, azul y amarillo) con lo que querían expresar una verdad humana y no mostrar la mano del artista.

Uno de sus representantes fue Henry Matisse (1869-1954) si bien utiliza el gesto espontáneo de los colores puros su complacencia con lo arabesco y lo erótico, que se puede apreciar en sus desnudos, lo fue alejando de los "fauves".

Después del fauvismo, el expresionismo francés halla su continuación en un grupo de artistas con un estilo formado a partir de la aberración por el cubismo (1910-1915), éstos se caracterizaron por la tendencia a una deformación subjetiva, trofeo, la libre expresión de la intuición y el sueño fabuloso van a ser los encargados de conectar el fauvismo hasta el surrealismo.

EXPRESIONISMO (FUENTE: wikipedia.org)

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



En 1914 fueron también etiquetados como expresionistas, los miembros del grupo de los pintores alemanes en Dresde y Berlín a partir de 1911; y Der Blaue Reiter (El Jinete Azul), formado en 1912 en Munich, alrededor de un almanaque, dirigido por Kandinsky y Marc.

1. Die Brücke (El Puente) (FUENTE: wikipedia.org)

Sus fundadores fueron Ernst Ludwig Kirchner, Bleye, Heckel y Schmidt-Rottluff, todos ellos estudiantes de arquitectura, a los que se unieron más adelante Nolde y Pechstein en 1906 y Otto Müller en 1910. El fauvista Van Dongen también se unió a ellos e hizo de intermediario con sus compañeros franceses.

La intención del grupo era atraer a todo elemento revolucionario que quisiera unirse, así lo expresaron en una carta dirigida a Nolde; su mayor interés era destruir las viejas convenciones, al igual que se estaba haciendo en Francia. Según Kirchner, no podían ponerse reglas y la inspiración debía fluir libre y dar expresión inmediata a las presiones emocionales del artista; se preocupan menos de los aspectos formales, hecho que los separaba del fauismo de Matisse y Braque. Para los alemanes, el contenido era más importante que la forma. La carga de crítica social que imprimieron a la obra les valió los ataques de la crítica conservadora que los tachó de ser un peligro para la juventud alemana.

Kirchner ha sido considerado el más genuino representante de El Puente. Fue un artista hipersensible que retrató las calles y la vida urbana de Berlín de forma novedosa y original. Sus formas secas y puntiagudas, con colores ácidos, son características en obras como *La Escuela de Danza* de 1914.

Emil Nolde, aunque se saliera del grupo en 1911, también ha sido considerado como uno de los máximos representantes del grupo. Influido por el belga Ensor y por Van Gogh, se sintió fuertemente atraído por el primitivismo negro y por el mito del salvaje. Su búsqueda del paraíso se centró más en la concreción de lo primordial que en actitudes escapistas, plasmando su sentimiento trágico de la naturaleza y su inspiración, de carácter psicológico e instintivo, elementos que han hecho de él un pintor expresionista por excelencia. Hacia 1909, y tras una grave enfermedad, empezó a pintar cuadros de tema religioso, en los que expresó su inspiración mística.

Edvard Munch Aunque no se vincula con el puente es considerado como el padre del expresionismo. Es noruego y hasta 1885 conoce la obra del expresionismo y el simbolismo. Desde 1892, su estilo está plenamente formado, curvas sinuosas, colorido arbitrario, obsesión por la enfermedad y muerte, seres inquietantes que huyen entre una masa de color. Como se observa en su pintura más famosa: "El grito" Su estancia en Alemania hasta 1908 nos explica su influencia en El puente.

En 1913, se produjo la disolución del grupo, consecuencia de las claras diferencias entre sus componentes y del establecimiento de un mercado para todos ellos que complicaba las exigencias de un frente común.

2. Der Blaue Reiter (El Jinete Azul) (FUENTE: wikipedia.org)

A diferencia de El Puente, los artistas del Jinete Azul sentían la necesidad de modular un lenguaje más controlado para emitir sus mensajes. Publicaron libros y organizaron exposiciones. Desarrollaron un arte espiritual, en el que redujeron el naturalismo hasta llegar a la abstracción. Compartían ciertas actitudes con los expresionistas de *El Puente* pero tendían más a una purificación de los instintos y lo que querían era captar la esencia espiritual de la realidad; en este sentido sus actitudes eran más refinadas y especulativas. Sus máximos representantes fueron Kandinsky y Franz Marc, sus fundadores; el resto del grupo lo componen Macke, Javlensky y Klee.

Kandinsky llegó a Munich en 1896 procedente de Moscú, en 1909 fue nombrado presi-



dente de la Nueva Asociación de artistas de Munich, donde organizó sendas exposiciones, en los años 1909 y 1910, para presentar el trabajo de los fauvistas y los primeros cubistas. En el catálogo elaborado para la segunda exposición empieza a plantear su teoría del arte que culminará, dos años más tarde, con la publicación de su libro *De lo espiritual en el Arte*.

En 1912, cuando dimitió de su cargo en la Asociación, fundó junto con Marc El Jinete Azul. El nombre deriva del amor de Kandinsky por los jinetes y del de Marc por los caballos. El grupo acabará dispersándose con la guerra, en la que murieron Macke y Marc. Las dos primeras exposiciones del Jinete Azul fueron de obra gráfica y de dibujos.

En 1913 fueron invitados a participar en una muestra internacional en Berlín llamada *El Salón de Otoño Berlínés*. Su poética se definió como un expresionismo lírico, en el que la evasión no se encaminaba hacia el mundo salvaje sino hacia lo espiritual de la naturaleza y al mundo interior. Para Kandinsky, el camino de la pintura debía ser desde la pesada realidad material hasta la abstracción de la visión pura, con el color como medio, por ello desarrolló toda una compleja teoría del color. En *La Pintura como arte puro*, libro de 1913, sostiene que la pintura es ya un ente separado, un mundo en sí mismo, una nueva forma del ser, que actúa sobre el espectador a través de la vista y que provoca en él profundas experiencias espirituales. Años antes, en 1910, Kandinsky había realizado las primeras acuarelas abstractas.

Para Klee, el artista debía integrarse en las fuerzas de la naturaleza y actuar como medium, de manera que sus creaciones llegasen a ser aceptadas del mismo modo que se aceptan los fenómenos de la naturaleza. A diferencia de Kandinsky, Klee estaba convencido de que el arte puede captar el sentido creativo de la naturaleza y, por tanto, rechazaba la abstracción absoluta. Formalmente, Klee se dejó influir al principio, al igual que Macke, por el cubismo de Delaunay y su ley óptica de los contrastes simultáneos, al mismo tiempo que fue el primer artista que se adentró en los dominios del inconsciente que Freud y Jung estaban comenzando a estudiar.

Tras la disolución del grupo, en 1919, Walter Gropius funda la Bauhaus en Weimar, escuela de diseño y arquitectura, cuyos profesores fueron los más famosos maestros del expresionismo constructivo, en ella impartieron clases hombres como Feininger, Klee o Kandinsky.

Finalizada la primera guerra mundial en Alemania, se desarrolla el Realismo Expresionista, movimiento en el que los artistas se separan de la abstracción, reflexionando sobre el arte figurativo y rechazando toda actividad que no atienda a los problemas de la acuciante realidad de la posguerra. Encarnan este grupo Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann y el escultor Barlach.

El expresionismo en el cine

Con la aparición de la película *El gabinete del doctor Caligari*, en 1919, Robert Wiene se convirtió en uno de los primeros directores que introducía elementos claramente expresionistas en el cine. En este medio se llega al simbolismo a través de los decorados, las luces, el vestuario y la interpretación de los personajes, elementos que aspiraban a mostrar a través de la gran pantalla una óptica deformada de la realidad. En un principio, el cine mudo alemán estuvo plenamente vinculado al expresionismo con directores como Fritz Lang, Friedrich Murnau, Paul Leni y Paul Wegener, entre otros. Algunas de las obras más representativas de este período fueron: *Nosferatu*, *Metrópolis*, *Las tres luces*, *El último* ("Der Letzte Mann", también conocido como *La última carcajada*), y *El testamento del Dr. Mabuse*. La desmesura iba asociada a un tipo de cine de terror y fantástico, lo que condicionó su desarrollo. Algunas obras posteriores se realizaron en la etapa del cine sonoro, por ejemplo, *M el Vampiro* (también conocida simplemente como *M*), otra película de Fritz Lang. No obstante, en la cinematografía más moderna, sus representantes más significativos como Orson Welles y Andrzej Wajda incorporaron una estética mucho más madura y alejada del exceso de teatralismo.



En España, pueden encontrarse algunas películas influenciadas por varios de estos directores, aunque muy pocas de ellas alcanzaron el éxito. Especialmente singular es la aportación del madrileño Edgar Neville con su película *La Torre de los 7 Jorobados*, donde se contó con un equipo de decoradores alemanes que trabajaron en algunas películas expresionistas.

LOS SURREALISMOS

El nuevo siglo está lleno de profundos antagonismos, y la unidad de su visión de la vida está tan profundamente amenazada que la combinación de los más remotos extremos, la unificación de las grandes contradicciones se convierte en el tema principal, muchas veces el único, de su arte. El surrealismo que, como observa André Breton⁴, giraba en su principio principalmente en torno al lenguaje, esto es, de la expresión poética, y pretendía ser entendido sin los medios de expresión [...] se convirtió en un arte que hacía de la paradoja de toda forma y el absurdo de toda humana existencia la base de su visión.

El dadaísmo todavía pedía, desengañado de lo inadecuado de las formas culturales la destrucción del arte y el retorno al caos, es decir el rosseauianismo romántico en el sentido más extremado del término. El surrealismo que completa el método del dadaísmo con el "método automático de escritura", expresa ya con esto de que una nueva ciencia, una nueva verdad y un nuevo arte, surgirán del caos, de lo consciente y de lo irracional, de los sueños y de las regiones no vigiladas del alma. Los surrealistas esperan la salvación del arte, del cual reniegan tanto como los dadaístas, y al que aceptan a lo sumo como vehículo del conocimiento irracional, de sumergirse en lo inconsciente, en lo prerracional y lo caótico, y adoptan el método psicoanalítico de libre asociación, es decir del desarrollo automático de las ideas y de su reproducción sin ninguna censura racional, moral ni estética, porque imaginan que con esto han descubierto una receta para la restauración del bueno y viejo tipo romántico de inspiración.

La experiencia básica de los surrealistas consiste en el descubrimiento de una "segunda realidad", que, aunque esta inseparablemente fundida con la realidad ordinaria y empírica, es sin embargo, tan diferente de ella que solo podemos hacer aseveraciones negativas sobre ella y referirnos a los vanos y huecos de nuestra experiencia como prueba de que existe.

METAFÍSICA

Después de 1910 desempeña un papel importante en Europa, la pintura metafísica italiana, que a la vez, supone el final del futurismo.

A principios del año 1917 encontrándose juntos los pintores italianos Carlo Carrà y Giorgio De Chirico surge esta nueva tendencia, donde Carrà desecha el futurismo por sus tendencias funcionalistas y se dedica a un trabajo artístico en común con De Chirico: "a la imagen interna de los objetos".

El objetivo de la pintura metafísica de "construir mediante la pintura una nueva psicología metafísica de las cosas" se cumple al eximir al objeto de lógica de una integración funcional del entorno y colocarlo en un aislamiento mágico y reposado; esto provoca una fantástica experiencia dando lugar al enigma, al mito de las cosas.

A pesar que la pintura De Chirico parece a primera vista una continuación restauradora de la concepción tradicional y clasicista del arte consigue con su indicación pictórica sobre la calidad alucinatoria del espíritu una psicologización de la expresión artística: la tendencia hacia la propia intimidad.

Con la introducción de las relaciones de sentido a-lógicas en el arte, De Chirico alcanza el nuevo punto de partida para una temática artística que llegará a su pleno desarrollo durante el surrealismo.

⁴ **André Breton** (Tinchebray, Francia, 18 de febrero de 1896 - París, 28 de septiembre de 1966), fue un escritor francés, conocido como el principal impulsor del movimiento surrealista.



REALISMO FANTÁSTICO

El realismo fantástico se concibe fundamentalmente como reposición visionaria de la homogeneidad creativa, razón-ficción que había sido desechado por los surrealistas entornó a André Bretón Hunter, por eso surrealismo fantástico no se pierde en las profundidades aisladas que intenta la elaboración irónica de su imaginación con los conocimientos obtenidos mediante la razón y la crítica de la actualidad.

En el año 1912 Mac Zimmermann desarrolla una visión totalmente diferente a la de los surrealistas de la primera generación: a través de la investigación del subconsciente, el repertorio de motivos del mundo aparente se ve complementado por el cambio de espíritu de la época y por el avance científico de la humanidad, apuntando como cifra del movimiento vital latente a la psique humana en general a objetivizar no sólo el impulso vegetativo del alma individual sino también la potencia creativa del ser humano mediante simbólicas imágenes.

El grupo de alumnos de Mac Zimmermann entre los que se destacan Ackermann, Collien y Kainer Schwarz, han encontrado un lenguaje plástico muy caprichoso para la formulación de la relación de las tensiones entre la realidad aparente y la realidad absoluta, pero por otro lado eliminan cualquier fe en una síntesis efectiva de imaginación y razón.

SURREALISMO MÍTICO

Concentra su atención esencialmente en la relación hombre-naturaleza, descubriendo con poesía lírica y plenitud sensual las imágenes mitológicas inconscientes de la psique así como las visiones de imaginarios paisajes se pueden citar como surrealistas míticos entre otros a Richard Olze, en el hombre y naturaleza funden en una unidad visionaria de una armonía poderosa no influida por la razón diferenciadora; Friedrich Schroder Sonnentern, con una sorprendente riqueza que con seguridad casi sonámbula y desenfrenada fabulación, sintetiza en simbiosis fantástica conocimientos míticos y primitivos impulsos sexuales.

En Austria, este surrealismo está representado por la escuela de Viena a la que pertenecen: Rudolf Ilausner, Ernst Fuchs, Erich Brauner, Wolfgang Ilutter y Antón de Ehmden que presentan un estilo resultante manifiesta que conduce provocativamente a la naturaleza metafísica visionaria de la apoteosis himnico-vital del cosmos, pues a la vista del caos superlativo de la guerra vivida, la visión medieval de la naturaleza míticamente integra sólo se puede revitalizar mediante alineación barroca de la ironía.

CONSTRUCCIÓN SUPRARRENAL

Se manifiesta en los años sesenta esta nueva tendencia estilística de un suprarrealismo constructivo que emplea el potencial expresivo de la imaginación visionaria, instalado en un paisaje y un urbanismo onírico individualmente construido, la comunicación entre razón y visión.

El modelo intelectual que pretende comunicarse en el que da formas a las ideas para una nueva realidad con perspectivas de futuro.

La libertad surrealista se convierte en impulso motor de este mundo de imágenes imaginativo-racionalista.

Con una visión cósmica este mundo construye una armonía técnico-orgánicas que en realidad no existe y sólo puede concebirse como una utopía deseada.

Son representativos de esta tendencia: Werner Nöfes Kleinshammes, Tomislav Lausen, Fleiz Trokes, Uwe Bremen, Friedrich, Meckseps, entre otros.

Salvador Dalí

Nació en 1904, en Figueras, Cataluña.

Luego de pasar por varias escuelas en Figueras, donde recibió lecciones de dibujo se dirigió Madrid e ingresó a la escuela de Bellas Artes. Aprendió las recetas académicas del viejo pintor Moreno Carbonero, también se dedicó a la literatura especialmente por Freud y otras lecturas filosóficas. Se apasionó también por las revistas de arte, por el cubismo, el futurismo y la pintu-



ra metafísica, a la cual se dedicará fervientemente. Su respeto por el realismo minucioso llegaba hasta la representación ilusionista y a los recursos de la fotografía. Luego de un período con influencia cubista, se esforzó por conciliar los ejemplos de Gris, Chirico y Carra, su universo se manifestó en toda su pureza.

Viajó a París para conocer a Picasso, ver Versalles y el museo de Grévin. Entró en contacto con los suprarrealistas, pintó "La sangre es más dulce que la miel". Organizó una exposición en las galerías Goeman(1929).

Usando el léxico filosófico elaboró un nuevo método de creación, como actividad paranoica-crítica.

El artista puesto ante un objeto exterior llega a describir el imperio que ese objeto ejerce sobre el ánimo de este y se libera a la vez de ese imperio a su subconsciencia y le quita al objeto su significado convencional.

En 1937-1938 comienza a experimentar el retorno al clasicismo y sus amigos lo acusan de una técnica retrógrada y académica. En los Estados Unidos, en 1940, influye en la moda y la publicidad. Dibuja trajes y decorados, describe escenarios de diversos ballets. Somete en 1944 a sus modelos e interpretaciones llamadas atómicas y emprende la realización de temas sacros.

Entre sus obras más conocidas sobresalen "La virgen de Port-Lligat(1949) el Cristo de San Juan de la Cruz(1951) y la Cena (1955).escribió la vida oculta de salvador Dalí (1942) y cincuenta secretos de arte mágico (1948), muestra la parte reveladora de lo personal sobrepasando a la exposición de supuestas ideas filosóficas, aunque ha usado tantos disfraces que se hace imposible descubrir su personalidad.

Giorgio de Chirico

Nació en 1888, en Volo Tesalia.

Su padre tuvo que establecerse en Grecia para ejercer su profesión. Allí Chirico ingresó a la escuela politécnica de ingeniería y bellas artes a la vez. Se dedicó a la pintura y realizó paisajes y marinas crepusculares.

Sus primeras obra características las pintó hacia 1910 en Florencia: El enigma del oráculo, el enigma de una tarde de otoño. En el salón de Otoño, 1911 expresó Enigmas Sabau Dienns y luego en el salón de los Independientes agregó sus primeras obras inspiradas por la estación Montparnasse.

En las producciones de esa época trata Chirico de hallar nuevas correspondencias entre los objetos, por descubrir los vínculos, las relaciones ocultas que pueden existir entre ellos.

Su visión resulta de la combinación de imprevista de elementos, productos de la memoria o de la observación que se colocan voluntariamente en posición extraña, generadora de conflictos o afinidades.

Luego en 1915, Chirico movilizado en Ferrara se encuentra con Carlo Carra. La arquitectura de la ciudad Emiliana de amplias perspectivas blancas y desiertas junto con los elementos del universo, antes almacenado por Chirico, originan la pintura metafísica. El aspecto metafísico de paisajes, objetos o seres es el significado que ellos adquieren en un aislamiento insólito y relaciones inesperadas. Luego la composición se complica con perspectivas múltiples y divergentes, cuadros recargados ya con imitaciones realistas. Las mismas figuras se abren a perspectivas interiores.

En 1918, triunfa en Roma en la exposición de L' Epoca. En 1924, en Francia los suprarrealistas lo acogen como maestro.

Pinta decorados para el Ballet sueco y el Ballet ruso. Realizar nuevos temas, caballos, gladiadores. Obras se hunden en el Academicismo y en la literatura. En 1930, rompe con el pasado y se posesiona de una frenética búsqueda de técnicas vaciadas de sustancia.

Esculturas

Aparece el repudio de todo cuanto signifique devoción a lo tradicional.

Buscan la redención del arte en el exceso de trasfondo psicológico.

Los pintores preconizan un sentido práctico de la obra de arte, regido por la libérrima personalidad, libre de toda clase de trabas y doctrinas tradicionales.

Con la absoluta liberación de los artistas dejan de existir las academias, los maestros y las disciplinas, para sentar una doctrina original que les despliegue de todo lo existente.

Los artistas barajan entre otros el concepto de psicoanálisis.



Entre los escultores surrealistas podemos mencionar a Miró, Leger, Arp, como así también otros no menos importantes cómo Ivan Mestrovic(1883-1961), Alexander Calder(1898).

Actualmente podemos nombrar a José Perera, español de 42 años. El hecho de que cada uno de estos escultores se atengan a su credo particular, imposibilitan la tarea de establecer grupos y colaboraciones concretas, aunque existan entre ellos las afinidades que les ligan a las básicas ideas de arte cubista.

Otros exponentes:

Alexander Calder (1898) cursó sus estudios en el Instituto Tecnológico Stevens y durante cinco años trabajó como ingeniero especializado en maquinaria.

En 1925 marcha a París, donde traba amistad con Arp, Miró y Leger, y acaba por hacerse escultor después de un corto aprendizaje en el taller de Bourdelle.

Su primera obra plástica "El Circo" (1927), la presenta en el salón de los humoristas de aquel mismo año.

Se aficiona seguidamente por las figuras construidas con planchas y alambres metálicos, que Arp llama "Stables", siendo la más famosa "El retrato de Josefina Baker" (1927). Estas creaciones se transformarán hacia el año 1932 en las construcciones animadas construidas con ligeras piezas metálicas suspendidas por finísimos hilos y diez años más tarde, tendrán como remate las "Constelaciones" en las cuales se intensifica la densidad de la materia.

Con Calder la escultura se convierte en construcción mecánica, el arte se hace oficio y el papel principal más que al artista-poeta que muchos alaban, corre a cargo del obrero-ingeniero.



REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS:

- ^a Hauser A.: "Historia Social de la Literatura y el Arte" 2: Pág. 149. Debate. Argentina, 2006.
- ^b Hauser A.: "Historia Social de la Literatura y el Arte" 2: Pág. 152-153. Debate. Argentina, 2006.
- ^c Hauser A.: "Historia Social de la Literatura y el Arte" 2: Pág. 155. Debate. Argentina, 2006.
- ^d Hauser A.: "Historia Social de la Literatura y el Arte" 2: Pág. 156. Debate. Argentina, 2006.
- ^e Extracto de "Historia de la Tipografía" gentileza de la Cátedra Tipografía II. FAU. UNNE.
- ^f Hauser A.: "Historia Social de la Literatura y el Arte" 2: Pág. 253-259. Debate. Argentina, 2006.
- ^g Hauser A.: "Historia Social de la Literatura y el Arte" 2: Pág. 420-427. Debate. Argentina, 2006.
- ^h "Historia Visual del Arte Larousse" . Pag. 376-377
- ⁱ Hauser A.: "Historia Social de la Literatura y el Arte" 2: Pág. 474-476. Debate. Argentina, 2006
- ^j "Historia Visual del Arte Larousse" . Pag. 394-395.

Paginas web de referencia:

- <http://www.artehistoria.com/>
- <http://www.spanisharts.com>
- <http://es.wikipedia.org>